

Pedagogia del Violí

*Institut Santiago Sobrequés i Vidal
2n Batxillerat D
Departament: Música
Promoció: 2008 - 2010*



ÍNDEX

Introducció	5
Metodologia	6
Agraïments	7
1. El violí al pas del temps	8
1.1. Intèrprets del segle XX	13
1.1.1. Yehudi Menuhin	14
1.1.2. David Oïstrakh	16
1.1.3. Itzhak Perlman	18
1.1.4. Eduard Toldrà	20
1.1.5. Joan Massià	22
1.1.6. Gonçal Comellas	24
2. Aprendre a tocar el violí	26
2.1. Introducció general	26
2.2. Introducció a la Pedagogia	27
2.2.1. Otakar Ševčík	28
2.2.2. Carl Flesch	30
2.2.3. Shinichi Suzuki	32
2.3. Sostenir el violí	34
2.3.1. El violí	34
2.3.2. La posició del polze	35
2.3.3. L'arc	36
2.4. Com estudiar	37
2.5. Producció de les notes	39
2.6. Tècnica de mà dreta	41

2.6.1. <i>Détaché</i>	41
2.6.2. <i>Martele</i>	41
2.6.3. <i>Staccato</i>	42
2.6.4. <i>Staccato Volant</i>	42
2.6.5. <i>Spiccato sautille</i>	43
2.6.6. <i>Ricochet</i>	43
2.6.7. <i>Tremolo</i>	43
2.6.8. <i>Arpeggio</i>	44
2.6.9. <i>Legato</i>	45
2.6.10. Signes Usats	45
2.7. Tècnica de mà esquerra.....	48
2.7.1. Afinació.....	48
2.7.2. Canvis de posició.....	48
2.7.3. Digitació.....	49
2.8. Dobles cordes	51
2.8.1. Escales en terceres	51
2.8.2. Escales en quartes	51
2.8.3. Escales en octaves.....	52
2.8.4. Dècimes	52
2.8.5. Acords tríades i quàdruples	52
2.9. Efectes.....	54
2.9.1. <i>Vibrato</i>	54
2.9.2. <i>Pizzicato</i>	54
2.9.3. <i>Glissando o portamento</i>	55
2.9.4. <i>Trino</i>	55
2.9.5. Ornaments.....	55
2.9.6. Harmònics	57
2.9.6.1. Naturals	57

2.9.6.2. Artificials	57
2.9.6.3. Doble Harmònics	57
2.10. Interpretació	58
2.11. Els nervis.....	60
Entrevista a Anna Baget	61
Conclusions	65
Bibliografia.....	66

INTRODUCCIÓ

Aquest treball està dirigit a totes aquelles persones que tinguin curiositat sobre el món del violí i el seu aprenentatge, com també per a joves violinistes que vulguin aprofundir els seus coneixements, tal i com he fet jo, en l'àmbit de la pedagogia del violí.

Per ser violinistes complets, és necessari conèixer la història de l'instrument, com també la dels pedagogs gràcies als quals podem dir que som violinistes, als intèrprets que admirem per la seva categoria musical, entrega i tècnica instrumental i interpretativa. És a dir que, per molt que siguem capaços de reproduir una partitura amb el violí, no se'ns considerarà violinistes si no tenim aprovats tots els punts anteriors, ja que la cultura i el coneixement global musical ho són tot.

La tècnica, gran paraula que tots els joves músics han odiat en algun o molts moments de les seves hores d'estudi. Sense tècnica no hi ha nivell, i si no hi ha nivell ja ens podem acomiadar de les més majestoses obres violinístiques. Per això, seguint llibres de pedagogs com Leopold Auer o Otakar Ševčík i documentals sobre Yehudi Menuhin o Carl Flesch, he volgut fer un resum del que és una de les tècniques d'instrument més complexes. D'aquesta manera, amb explicacions, exemples de partitures, gravacions de so i vídeos, m'he proposat que aquells que no tenen coneixement de l'instrument tinguin una primera guia per entrar en aquest món, i que els alumnes que han començat fa poc puguin aprofundir el seu treball.

Partint de les programacions d'obres i estudis de Grau Elemental i de Grau Professional, trobareu enregistraments d'algunes obres escollides interpretades per violinistes professionals ja reconeguts com Yehudi Menuhin o Itzhak Perlman, per observar la màxima precisió, o per estudiants joves, a fi de sentir-nos reflectits i entendre que, amb esforç i hores d'estudi, tots podem arribar a un nivell elevat.

Espero que la part teòrica d'aquest treball serveixi per clarificar dubtes tècnics a joves violinistes i fer entendre que la pedagogia és essencial per a qualsevol aprenentatge de la vida, així com destacar els pedagogs més importants mitjançant una anàlisi de la seva obra. També desitjo que totes i cadascuna de les filmacions exaltin l'ambició i l'amor del petit músic cap al seu instrument.

Perquè tothom hauria de tenir dret a la música i a escollir aquell instrument que el defineix, tal i com he fet jo i tants milers de persones al llarg de la història.

METODOLOGIA

Inicialment, volia centrar-me en una anàlisi dels compositors de violí, però vaig veure que era un tema molt tractat i suficientment conegut dins l'àmbit dels violinistes, per això, vaig optar per l'estudi de la pedagogia d'aquest instrument, ja que, ni jo mateixa en sabia gran cosa.


En el meu cas, m'han estat de gran ajuda els llibres escrits pels mateixos pedagogs, per destapar la tècnica pura del violí i tenint d'aquesta manera un testimoni directe i sincer. La major incomoditat ha estat que la informació recollida a través dels llibres era en idiomes com l'anglès i el francès; en castellà i en català sols es troba informació general.

M'he servit de documentals sobre alguns dels grans violinistes del s XX, que han fet més amena una important part de l'aprenentatge.

Per altra banda, a Internet no es troba la suficient informació objectiva sobre el tema, però ha estat de gran utilitat per redactar les biografies i informació més general.

Cal destacar l'infinit nombre de partitures que he buscat, llegit i estudiat a fi de triar l'obra més adequada per a les filmacions i les explicacions de la tècnica. Però sobretot, he hagut d'escoltar. Escoltar molts enregistraments de concerts, tant de violinistes professionals, com d'estudiants de diferents nivells, comparant diferents intèrprets i orquestres per escollir l'actuació de més qualitat. Encara que el treball sigui escrit, es basa en la música, un art transmès per via oral.

I finalment, necessitava la veu de l'experiència, i per això, he recorregut a violinistes professionals com Gonçal Comellas i Anna Baget; he tingut l'oportunitat de poder parlar-hi i entrevistar-los. Al cap i a la fi, els anys amb l'instrument són la font de la veritat i la saviesa.

En aquest treball trobareu mots en cursiva. És el vocabulari propi de la música, el qual no té traducció. També trobareu la següent imatge:  damunt de partitures o bé explicacions. Indica que hi correspon un arxiu de so, els quals trobareu al CD adjunt al treball. La mateixa imatge indica quin número de cançó s'ha d'escoltar.

AGRAÏMENTS

Ha estat un treball llarg, dur i constant, on les hores a la biblioteca i davant de l'ordinador han estat clau. Però sempre he trobat persones que m'han ajudat a realitzar la meva tasca.

En aquest cas, vull donar les gràcies, primer de tot, al violinista professional Gonçal Comellas, perquè la seva opinió en el tema em va ajudar molt a completar el treball, tant amb informació teòrica com amb anècdotes. Òbviament, també agraeixo infinitivament la col·laboració de l'Anna Baget, violinista i pedagoga, que ha donat un nou matís al treball gràcies a l'entrevista que va tenir a bé de respondre.

També he d'agrair l'interès i ajuda de la Neus Cuberta i en Francesc Alsina, per facilitar-me les programacions del Grau Elemental i donar-me suport.

Tot això sense oblidar al meu company de classe Alexandre Sanz, expert en imatge, ja que sense ell, aquesta part no hauria estat possible, i a la meua companya de Conservatori Mariona Puntí, qui es va oferir voluntària per estudiar-se les obres de Grau Elemental i, deslliurar-me, d'aquesta manera, d'una part de la feina.

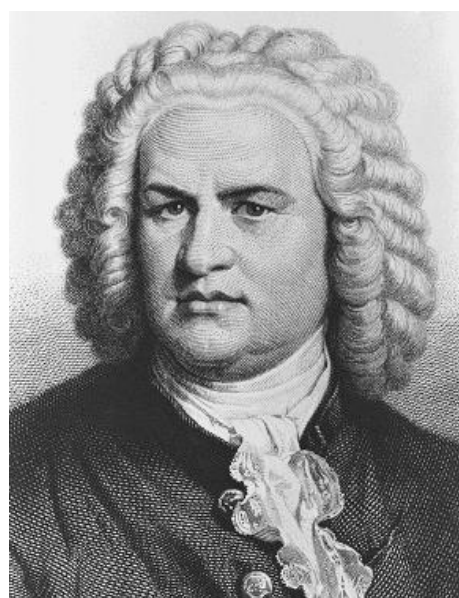
I per acabar, ja sé que no és propi dels agraïments d'un treball de recerca, però em veig obligada a donar les gràcies a tots els violinistes i pedagogs citats entre aquestes pàgines, per haver-se dedicat profundament a un instrument tan bonic com el violí, i perquè si no fos per ells, aquest treball no existiria i, segurament, la meua vida musical tampoc.

A tots ells, moltes gràcies.

1. EL VIOLÍ AL PAS DEL TEMPS

Encara que el violí sigui considerat un dels més bells instruments, en els seus principis sols era un instrument agre i sense encant, amb un repertori que es limitava a l'acompanyament de danses campestres i cançons dedicades a les festes. A principis del segle XVIII la tècnica encara era dèbil, i quasi no s'utilitzava la quarta corda (sol), però el 1720 va aparèixer l'ús de la setena posició i una sèrie d'experimentacions que varen aportar una gran categoria a la tècnica del violí.

Ja durant el Barroc (1600 – 1750) el violí era el protagonista de *concertos grossos*, *sonates* i *fugues* de grans compositors com Bach tot i que els primers exemplars de música escrita per a violí són italians (Corelli, Vivaldi...). L'instrument, però, no escapà de la seva posició de desprestigi fins el segle XVIII, durant el pas del Barroc al Classicisme (1750 – 1800) , quan varen aparèixer grans solistes italians, txecs i francesos. Durant l'edat d'or del Romanticisme el violí era ja un solista incomparable, a més de l'element bàsic i indispensable de l'orquestra i la música de cambra.



Johan Sebastian Bach
1685 - 1750



Jean-Baptiste Lully
1632 - 1687

El rei de França Lluís XIV (1638 – 1715) va crear la primera formació més semblant a l'actual orquestra de corda. Era constituïda per violins, violes i baixos de violes, i va prendre el nom de *Vint-i-quatre violins del Rei*. Sota direcció de Jean-Baptiste Lully, famós per les seves òperes, tocaven en la cort, en els balls reials i en els banquets.

Els violins més antics que es posseeixen són: un violí de l'any 1555, atribuït a *Gasparo Duiffopruggar* (1514 – 1570), i un altre exposat al museu de la música de Viena, construït per *Ventura Linarol*, a Venècia l'any 1581.

Antonio Stradivari al seu taller (baix) i Gasparo Duiffopruggar (dreta).



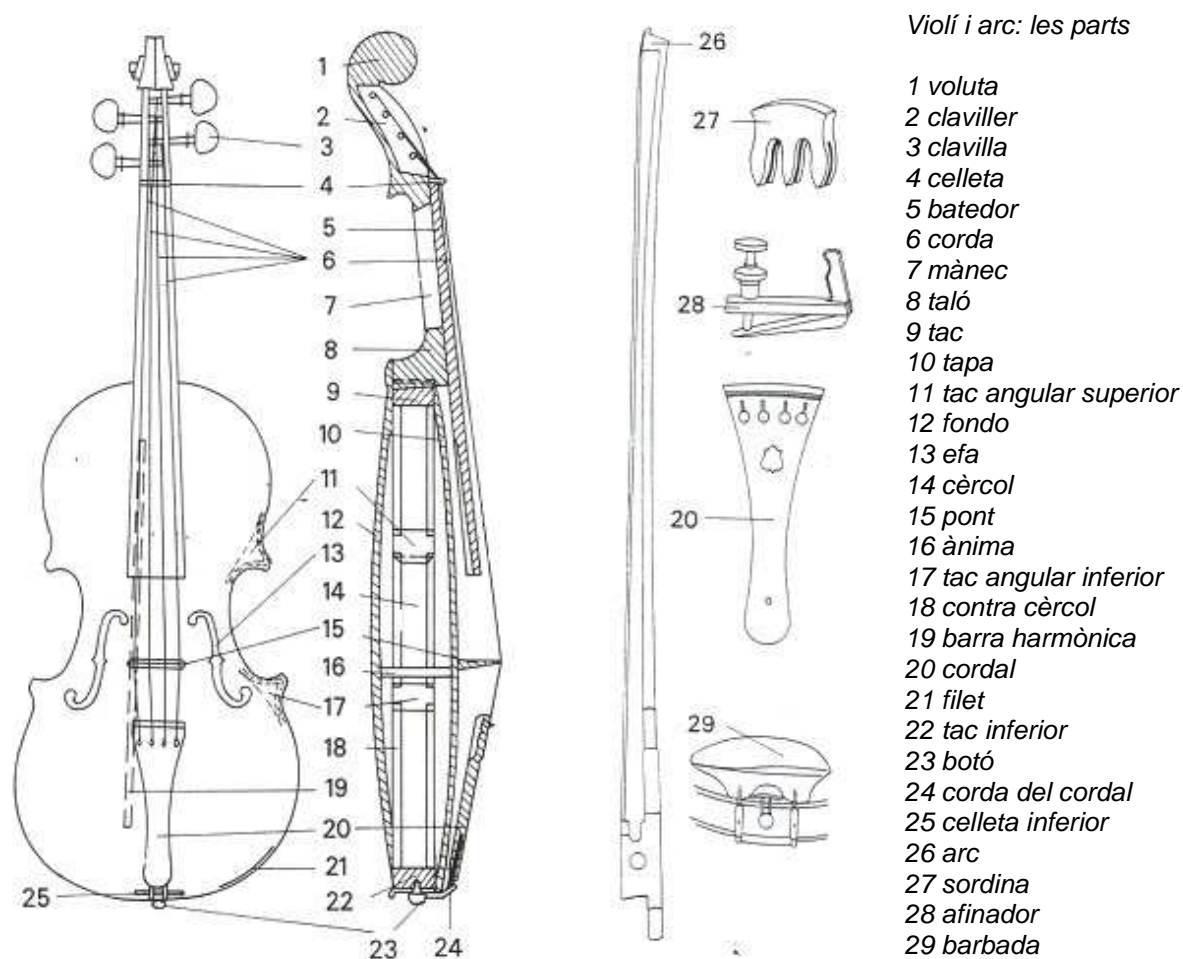
Els violins *Stradivarius* i sobretot els anomenats *de gran època*, que són els construïts entre 1690 i 1730 aproximadament, són considerats com a “models de la perfecció”. L'*Stradivarius* de 1713 que pertanyé a *Sarasate* mesura: 355 mm. de longitud de la caixa; 165 mm. d'amplada de la part superior; 206 mm. d'amplada a la part inferior; 109 mm. entre les escotadures; 30 mm. d'altura de la caixa superior i 31 mm. en la inferior; 75 mm. de longitud de les “efes” (forats de ressonància). A més dels violins firmats per Antonio Stradivari (1644 – 1737), també cal destacar Andrea Amati (1511 – 1580), creador de l'escola cremonesa i Joseph Guarnerius del Gesu (1698 – 1744), entre molts d'altres.



Violí Stradivari anomenat The Spanish II, construït entre 1687 i 1689. Exposat al Palacio Real de Madrid.

S'ha intentat dissenyar un violí més perfecte que l'actual, a través de diferents proves amb fustes diverses, amb més o menys cordes o vàries formes, però mai s'ha aconseguit acostar-s'hi o ni tan sols igualar-lo. Per tant, el violí ha representat a Occident el final de l'evolució dels cordòfons d'arc, és a dir que ara podríem dir que el violí és un instrument de construcció extraordinàriament perfecta.

Durant els segles XVII i XVIII el violí modern sorgí de les mans dels luthiers italians (escoles de Brescia i Cremona), que després de llargues remodelacions, van establir la fisonomia definitiva i la seva constitució actual. Aquests instruments tenen una característica pròpia molt important: quan estan acabats de fer, sonen amb una veu adormida, és a dir, no tenen tot el seu so, és a mesura que es van usant que van adquirint una personalitat pròpia.



La construcció d'un violí és una conjunció de la delicada elecció de la relació entre les proporcions i, la qualitat de les fustes i els vernissos, pels quals hi ha nombroses fórmules. El violí modern mesura uns 59 cm, en total, encara que hi ha violins més

petits que són d'estudi per a nens. Aquests, però, són de construcció industrial i no tenen ni de bon tros la sonoritat clara que té un violí artesà.

Les quatre cordes del violí estan afinades per quintes (*sol2, re3, la3, mi4*), i la extensió, quan s'arriben a dominar totes les posicions, és de quatre octaves i mitja, tot hi que la tessitura corrent comprèn tres octaves i una quinta (*sol2-re6*).

Per aconseguir les quatre octaves i mitja, s'ha de tenir un gran domini de l'instrument.

La tècnica, en la què el cop d'arc juga un important paper, resulta extremadament brillant, i possibilita una enorme diversitat expressiva la qual s'estén des del *legato* al *staccato*, en una infinitat de matisos. Per això, violinistes i luthiers han arribat a dir que el violí supera en expressivitat la pròpia veu humana.

A més de les tècniques amb l'arquet, cal assenyalar com a detall molt important, que el violí té efectes particulars: *pizzicatos*, per exemple, a imitació de llaüts i guitarres, que s'aconsegueix pinçant les cordes, mantenint la mateixa posició per tocar. Un exemple és l'obra de Léo Delibes (1836 – 1891) anomenada *Pizzicato*, on els violins transmeten la melodia usant aquesta tècnica; una altra pràctica particular és el *vibrato*, que consisteix en fer vibrar el braç, el canell o el dit corresponent de la mà esquerra variant d'aquesta manera l'altura del so, és a dir, variar-ne la freqüència per tant d'aconseguir un so més viu i càlid. Un exemple d'aquest efecte es troba en l'obra *Meditation* de Jules Massenet (1842 – 1912).



Leo Delibes (1836 – 1891) – Sylvia, Pizzicato



Jules Massenet (1842 – 1912) – Thaïs, Meditation
Anne-Sophie Mutter, violí
Orquestra Filharmònica de Berlín
Hebert von Karajan, director

També es poden aconseguir sons harmònics, mitjançant la tècnica del *flageolet*, que consisteix en tocar la corda en punts molt precisos. Així s'aconsegueixen octaves superiors del so de la nota amb la corda a l'aire. Però de tots els aspectes tècnics seran explicats posteriorment.

És comú l'ús de la sordina, que instal·lada entre les cordes, sobre el pont, produeix una sonoritat més dèbil. Algunes partitures indiquen l'ús d'aquestes, però les sordines que apaivaguen més el so són usades com a mètode d'estudi per tal de no molestar.

Actualment, les partitures per a violí són escrites en clau de sol en segona línia, tot hi que antigament es podia escriure fins i tot en clau de do en quarta, o en clau de sol en primera línia. Aquesta darrera l'utilitzaven els francesos, per evitar haver de recórrer a massa línies addicionals, ja que se servien poc de la corda més greu.

1.1. INTÈRPRETS DEL SEGLE XX

Destaquen molts intèrprets propers a nosaltres, quant a temps, com Arthur Grumiaux, Fritz Kreisler, Isaac Stern, Eugène Ysaÿe, Leonid Kogan o Jascha Heifetz, però explicaré les vides de Yehudi Menuhin, David Oïstrakh, Itzhak Perlman, i els catalans Joan Massià, Eduard Toldrà i Gonçal Comellas, per la seva gran carrera i projecció internacional.



Arthur Grumiaux
1921 - 1986



Fritz Kreisler
1875 - 1962



Isaac Stern
1920 - 2001



Eugène Ysaÿe
1858 - 1931



Leonid Kogan
1924 - 1982



Jascha Heifetz
1901 - 1987

1.1.1. YEHUDI MENUHIN

22 abril 1916 – 12 març 1999

Va néixer a Nova York, en una família jueva. Va rebre la seva primer classe de violí als tres anys, amb el mestre Sigmund Anker, mostrant un talent excepcional per aquella edat. I va ser als 7 anys, quan va debutar com a solista amb la *San Francisco Symphony Orchestra*. Seguidament, va continuar estudiant amb el mestre George Enescu, fent varies gravacions amb la seva germana Hephzibah Menuhin, pianista. El 1929, va tocar concerts de Bach, Brahms i Beethoven a Berlin, sota la batuta de Bruno Walter. Al final d'aquest concert, el físic Albert Einstein va cridar: Ara sé que hi ha un Déu!



Yehudi amb Louis Persinger

Durant la Segona Guerra Mundial, Menuhin va interpretar diverses vegades a favor dels soldats aliats i treballant amb el compositor Benjamin Britten. El 1947, ja acabada la Guerra, va tornar a Alemanya per tocar amb Wilhelm Furtwängler, director de la Berlin Philharmonic Orchestra, convertint-se en el primer músic jueu que feia tal cosa després de l'Holocaust.

Yehudi Menuhin també va haver de superar problemes corporals, ajuntant-se de meditació i ioga.



Yehudi Menuhin

El 1983, juntament amb Robert Masters, va fundar la *Yehudi Menuhin International Competition for Young Violinists*, una de les competicions més importants, de la qual alguns dels guanyadors foren Tasmin Little, Ilya Gringolts o Julia Fischer.

Nigel Kennedy, Csaba Erdelyi, Paul Coletti i Gonçal Comellas, varen ser alguns dels seus alumnes. El violí més famós que va posseir és el Lord Wiltono Guarneri del Gesù, del 1742.

Malhauradament, va morir a Berlín a causa de la complicació d'una bronquitis.

No cal dir que va ser solista de les orquestres més importants del món i va gravar amb les companyies més prestigioses. A més a més de rebre nombrosos premis i honors i contribuir amb algunes pel·lícules i documentals.



Yehudi i la seva mare Marutha Menuhin

1.1.2. David Oïstrakh

30 setembre 1908 – 24 octubre 1974

Nascut a la Odessa, Ucraïna (anteriorment Imperi Rus), en una família de comerciants. A l'edat de cinc anys, va començar a estudiar violí i viola amb el mestre Piotr Stolyarsky, debutant a Odessa amb sis anys. Des del 1923 fins el 1926 va estudiar al Conservatori d'Odessa, i va tocar la Chaconne de Bach, la Sonata en Sol menor de Tartini (Devil's Trill Sonata), la Sonata per a viola de Ruvinstein's i el Concert en Re Major de Prokofiev's.

Amb dinou anys va ser solista del Concert de Glazunov, sota la batuta del mateix compositor, i l'any següent, del Concert de Tchakovsky amb l'Orquestra Filharmònica de Leningrad, amb Nikolai Malko dirigint.



David Oïstrakh es trasllada a Moscou, on coneix i es casa amb la pianista Tamara Rotareva i tenen el seu únic fill Igor Oïstrakh, que segueix els passos del seu pare i més tard, apareixen junts als escenaris interpretant el Doble Concert de Bach i la Sinfonia Concertant de Mozart.

David Oïstrakh

El 1934 obté una plaça de mestre al Conservatori de Moscou, amb alumnes com Nina Beilina, Stefan Gheorgiu o el seu propi fill.

Agafa fama internacional gràcies a concursos com Soviet Union Competition (1935), Henry Wieniawski Violin Competition (segon premi, 1935) o Queen Elisabeth Competition (primer premi, 1937). També rep guardonaments com Stalin Prize (1942), USSR State Prize (1943), People's Artist of the USSR (1953) i Lenin Prize (1960). Durant aquest període estableix amistat amb el pianista Lev Oborion i s'influència del violinista Jacques Thibaud.

Tot i la Segona Guerra Mundial, va mantenir-se actiu, treballant amb Nikolai Miaskovsky, Khachaturian, Segei Prokofiev... Però quan els nazis alemanys varen invadir la Unió Soviètica, David Oïstrakh va ser enviat a la guerra a fi de tocar pels soldats. Inclús va tocar en concert el Concert de Tchaikovsky a Stalingrad l'hivern del 1942, mentre la ciutat estava essent bombardejada.

Un dels problemes era que la Unió Soviètica era molt protectora dels seus ciutadans i per això no el deixaven marxar. Però finalment, amb la guerra acabada, David Oïstrakh va poder marxar, fent cocerts a Praga, Helsinki, Florència, Alemanya, França, Gran Bretanya i Estats Units.



David Oïstrakh amb el seu fill Igor

Va posseir dos violins Stradivarius, el *Conte di Fontana* (1702) i el *Marsick Stradivarius* (1705).

El 1964 va patir un atac de cor, el qual va superar, però no el segon, l'any 1974, a Amsterdam.

1.1.3. Itzhak Perlman

31 agost 1945

Nascut a Tel Aviv, Israel, comença les classes de violí amb quatre anys, edat a la que contrau poliomelitis, malaltia que afecta al sistema nerviós. És per això que sempre toca assentat i necessita les crosses per desplaçar-se.

Va estudiar a l'Acadèmia de Música de Tel Aviv, abans de mudar-se a Estats Units, on amb tretze anys entra a la *Juilliard School*, estudiant amb Ivan Galamian i Dorothy DeLay. Va debutar al *Carvegie Hall* com a solista amb divuit anys, i l'any següent va guanyar la *Leventritt Competition*, començant d'aquesta manera una prometedora carrera.

De seguida va començar a fer moltes gires, a més d'aparèixer a orquestres prestigioses i festivals de tot el món. El 1987 actuava com a solista de l'Orquestra Filharmònica d'Israel, fent concerts a Polònia, Israel, Leningrad, Moscou, Xina i Índia.

Ha tocat amb grans músics com Yo-Yo Ma, Jessye Norman, Yuri Termikanov, Frederica von Stade, Rudolf Firkusny, Pinchas Zukerman o Daniel Barenboim.



Itzhak Perlman

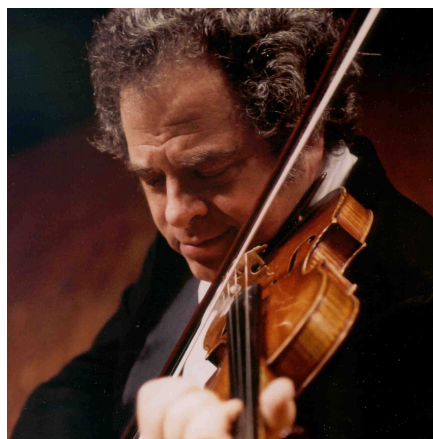
Ha realitzat moltes gravacions, des del 1970 apareix a programes de televisió nord-americans, i va tocar a la Casa Blanca. Va ser el violí solista de la banda sonora de la pel·lícula *La Lista de Schindler*, composta per John Williams, com també de *Memorias de una Geisha*, juntament amb Yo-Yo Ma i John Williams novament.

A part de música clàssica, també toca jazz i klezmer, música característica dels jueus d'Europa Oriental.

Itzhak Perlman toca un violí Stradivari de 1714, el qual va ser propietat de Yehudi Menuhin.

Ha guanyat quinze premis *Grammy*, quatre premis *Emmy*, així com reconeixements de universitats com *Harvard*, *Yale* o *Roosvelt*. Va obtenir la *Medalla de la Llibertat* (1986), la *Medalla Nacional de les Arts* (2000) i el *Kennedy Center Honours* (2003).

Ha treballat amb les Orquestres Filharmòniques de Boston, Dallas, Detroit, Filadelfia, Israel o Leningrad, com també amb les Orquestres Simfòniques de Praga, Chicago, Houston o Anglaterra, entre altres.



Itzhak Perlman

“ Per mi, una de les millors coses d’ensenyar, no és saber què dir, sinó, saber què no dir. Quan algú té talent, conté un cert tipus de màgia, i allò que és màgic és molt preciós, perquè acaba de néixer. És com si sacsejessis molt fort una fulla molt fina, que es trencaria. Tu has de deixar que la branca creixi fins que esdevingui prou forta per sacsejar-la, així no es trencarà”.

Itzhak Perlman

1.1.4. Eduard Toldrà

7 abril 1895 – 31 maig 1962

Eduard Toldrà va començar a introduir-se al món de la música amb cinc anys, de la mà del seu pare Francesc Toldrà, director de l'Orfeó Vilanoví. La seva primera aparició amb públic la va fer a l'edat de set anys i amb un violí mig. Amb deu anys, tota la seva família es desplaça a Barcelona, on Toldrà comença a estudiar música, primer al Liceu i després a l'Escola Oficial de Música de la ciutat, amb professors com Lluís Millet, Rafael Gálvez o Antoni Niolau.

El 1911 forma el quartet *Renaixement*, amb Josep Racasens com a segon violí, Lluís Sánchez com a viola i el violoncel·lista Antoni Planàs. L'any següent se li atorga el Premi Extraordinari de violí de l'Escola Oficial de Música, per *concert per a violí nº 2* de Max Bruch.

Li és atorgada una beca, de manera que el 1913 es desplaça fins a París per estudiar. Durant aquesta etapa, fa nombrosos concerts arreu d'Europa i rep classes magistrals de cambra, iniciant una amistat amb el violinista rus Adolph Brodsky.



Eduard Toldrà

Un anys després, torna a Barcelona, on escriu la seva primera composició: *Quartet en Do menor*. Durant la seva carrera, ha compost música per teatre, una òpera, música de cambra, cançons i música simfònica.

El 1916 s'inicia en la direcció, amb l'*Agrupació d'Instruments de Vent de l'Associació d'Amics de la Música*. Va fundar l'Orquestra d'Estudis Simfònics, formada per músics no professionals, i va ser convidat per Pau Casals a dirigir la seva orquestra. El 1941 declina la direcció de l'*Orquestra Nacional d'Espanya*, però el 1942 la va dirigir en vuit concerts de gran èxit. Seguidament, l'ajuntament de Barcelona li va encarregar la direcció de la que va ser l'*Orquestra Municipal de Barcelona*, feina que va ocupar durant disset anys.

El 1923 ingressa com a professor de violí, a l'Escola Municipal de Música de Barcelona, plaça que va ocupar fins que va morir.

Va obtenir el premi Isaac Albèiz (1936) de la Generalitat de Catalunya per *La rosa als llavis*, amb lletra de Joan Salvat-Papasseit i dedicat a la soprano Conxita Badia. El 1958 va guanyar el *Grand Prix du Disque* de l'*Académie Charles Cross*, per l'enregistrament de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, amb l'*Orquestra Nacional de França*. I El 1961 estrena al Liceu de Barcelona *Atlàntida*, sobre el poema de Jacinet Verdaguer, de Manuel de Falla i Ernesto Halffter.

Toldrà va destacar internacionalment com a violinista, compositor i director. Cal destacar que va ser cridat per a dirigir orquestres de Portugal, França, Alemanya, Itàlia i d'Espanya.

1.1.5. Joan Massià

1880 - 1969

Fill d'una família de bona posició social, amb set anys inicia l'estudi de piano, però amb onze es decideix pel violí, tot i que mai va deixar d'estudiar piano. Gràcies a la seva facilitat innata, és enviat a Brussel·les, on estudia amb Alfred Marchot, qui fou alumne d'Eugène Ysaÿe.

L'any 1906 guanya el premi *Van Hall*. De retorn al seu país, destaca un concert fet a Barcelona on la "Revista Musical Catalana" exposa textualment: *"L'auditori quedà veritablement sorprès en sentir interpretar Joan Massià amb aquest aplom, aquesta puresa d'estil i aquesta seguretat de mecanisme que són més pròpies d'un concertista experimentat que d'un deixeble sortit del Conservatori"*.



Joan Massià

A partir d'aquell moment, comença a ser present als escenaris d'Espanya i part de l'estranger. Aquell mateix any, funda un quartet de corda de nivell important on destaca el violoncel·lista Gaspar Caçador i s'inicia com a concertista amb la Simfònica de Barcelona.

Forma un duo amb la pianista Blanche Selva, formació que durà dotze anys amb un fort reconeixement internacional, especialment a França, Bèlgica i Suïssa.

El 1929, rebutja l'oferta provinent del Conservatori de Lausanne a fi de fer-se càrrec de l'ensenyança del seu propi país. I uns anys més tard es casa amb la pianista Maria Carbonell. Fou un gran amic d'Eduard Toldrà i mestre de Gonçal Comellas.

L'any de la seva mort, l'Ajuntament de Barcelona li va entregar la medalla de plata al mèrit artístic.

Es va formar l'”Associació d'Amics i Deixebles Joan Massià i Maria Carbonell”, la qual convoca un concurs de piano, violí i cant, a fi de promocionar joves intèrprets i donar a conèixer la música de Joan Massià.



Jaon Massià amb la seva esposa Maria Carbonell

1.1.6. Gonçal Comellas

1945

Nascut a Avinyonet de Puigventós el 1945, començant a tocar el violí als onze anys, mostrant un talent excepcional. Als tretze anys guanya el seu primer concurs i als catorze, debuta a Barcelona amb el concert en La menor de Bach, dirigit pel seu Mestre Joan Massià.

Amb disset anys acaba els estudis al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, amb les màximes qualificacions i obtenint el Premi Extraordinari de Violí i Música de Cambra. Aquell mateix any guanya per unanimitat el primer premi del Concurs “Isidro Gynes” de Madrid. Poc després, interpreta el Concert de Brahms al Palau de la Música de Barcelona, i a partir d’aquell moment, comença una de les carreres musicals més singulars del nostre país, actuant per tot Espanya, Europa, Amèrica, etc.



Gonçal Comellas

Gonçal Comellas ha col·laborat amb importants directors i orquestres: *Royal Philharmonic, New Philharmonia, Scottish Symphony, Orquesta Nacional de França, Orquesta Nacional de Bèlgica, Orquesta Sinfónica de Hamburgo, Orquesta Sinfónica de Varsovia, Menuhin Festival Orquestra, Orquesta de Bratislava, Orquesta Sinfónica de Israel, Israel Chamber Orquestra, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de R.T.V.E., Orquesta Ciutat de Barcelona*, i pràcticament totes les espanyoles existents.

En 1972, guanya el primer premi de violí *Carl Flesch* de Londres, a més del *Premi de la Audiència*. El Mestre Yehudi Menuhin va ser el president del jurat, iniciant d’aquesta manera una amistat i col·laboració al llarg dels anys, tocant el Doble Concert de Bach a Barcelona, Londres i moltes altres ciutats.

Gonçal Comellas ha estat galardonat en altres concursos internacionals com el *Jaques Thibaud* de França, el *Reina Elisabeth* de Brussel·les o el *Viña del mar* de Chile. Ha participat en importants festivals de música, així com les seves nombroses gravacions per radio, televisió i discogràfiques.

En els últims anys es dedica amb gran intensitat a la direcció orquestral. Ha estat fundador i director de *l'Orquestra de Cambra Catalana*, la *Orquestra Reina Sofía*, *l'Orquestra del Palau de la Música de Barcelona*, *l'Orquestra Simfònica de Córdoba*, *l'Orquestra Simfònica de les Balears* o la *Joven Orquestra Nacional de España*.

Actualment, compagina la direcció amb les classes de violí de Grau Superior al Liceu de Barcelona.

2. APRENDRE A TOCAR EL VIOLÍ

2.1. INTRODUCCIÓ GENERAL

Primer de tot, deixar clar que no es pot aprendre a tocar un instrument sense un professor físic, és a dir, que per més vídeos, llibres o gravacions que es tinguin entre les mans, cal algú que t'ensenyi d'una manera directa i personalitzada. No hi ha una forma estàndard d'aprenentatge del violí. Sí que es segueixen unes mateixes pautes, però els consells més específics donats a un alumne, no serveixen per un altre.

Tots els músics i pedagogs aconsellen que per tal de tenir un mínim d'èxit s'ha de començar a tocar a una edat mitjana de sis anys, ja que si des de la infància t'és assignat un instrument, augmenta la familiarització amb aquest i, evidentment, la tècnica del violí, en aquest cas, es pot començar a treballar anteriorment i amb més facilitat.

Els inicis del violí són molt durs, bàsicament perquè l'estudiant no ha desenvolupat l'oïda, i l'afinació és un dels aspectes més complicats d'aquest instrument. Per això, com amb tots els instruments, cal una paciència extremada per a progressar adequadament. També és molt important que, durant l'etapa de Grau Elemental, el jove violinista no adquireixi vicis, com poden ser males postures, petits però importants defectes tècnics,... perquè aquests detalls acaben afectant a l'estudiant de manera directa, s'agreugen durant els anys i costen de corregir un cop s'han desenvolupat.

Escollir el professor adequat dels inicis és també un gran avantatge per a l'aprenent de violinista.

Però això sí, la clau de l'èxit, a més de tenir talent, són les hores d'estudi personal.

2.2. INTRODUCCIÓ A LA PEDAGOGIA

La pedagogia ha evolucionat molt. Antigament qui volia aprendre a tocar el violí, si comptava amb un violinista adult que li fes classes, ja era un luxe. Però durant el s XX violinistes com Otakar Ševčík, Carl Flesch o Shinichi Suzuki, entre altres, varen especialitzar-se en la creació de llibres d'estudi que s'han convertit en elements imprescindibles per iniciar una vida musical. Aquests tres pedagogs citats, són els que han perdurat més dins del món de la pedagogia del violí, ja sigui per desenvolupar la tècnica pura o per encisar-nos amb melodies tradicionals.

Actualment, el material també està més a l'abast de tothom i amb els anys apareixen nous llibres, pedagogs i estudis científics per facilitar l'aprenentatge del violí.



Otakar Ševčík
1852 - 1934



Carl Flesch
1873 - 1944



Shinichi Suzuki
1898 - 1998

2.2.1. OTAKAR ŠEVČÍK

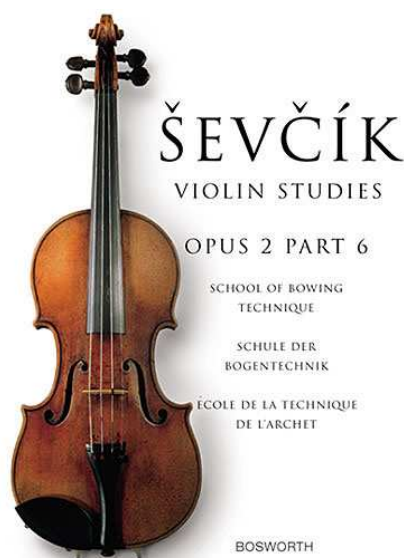
22 març 1852 – 18 gener 1934

Va rebre les seves primeres lliçons de violí del seu pare i seguidament va estudiar al Conservatori de Praga amb Antonín Bennewitz fins el 1870. A partir del 1875 va ser professor de violí de la *Russian Imperial Music Society*, a Kiev, fins el 1892, que va esdevenir cap del departament de violí del *Conservatori de Praga*, compaginant també classes privades a Písek. El 1909 es va convertir en el director del departament de violí de l'*Acadèmia de Música de Viena*, ocupació que va haver d'abandonar degut a la Primera Guerra Mundial, fent que tornés al *Conservatori de Praga* fins el 1921. Finalment, va viatjar a Estats Units i a Gran Bretanya per donar classes.



Otakar Ševčík

Va destacar com a violinista i com a pedagog, tot i que el seu mètode va ser i és actualment objectiu de debat, ja que molts pedagogs refusen la seva obra, en contraposició n'hi ha d'altres que asseguren va assimilar amb profunditat la tècnica violinística.



Principalment, aquells que hi estan en contra exposen que és avorrit i gens musical.

La majoria dels mètodes que varen néixer a aquella època s'han deixat d'usar, però els treballs de Ševčík continuen presents als nostres dies, inclús, Lionel Tertis els va transcriure per a viola.

Portada del llibre d'estudis Ševčík Op. 2 part 4, destinat a la tècnica de l'arc.

Es podria dir que el bon procés per aprendre és conèixer, experimentar, assimilar, perfeccionar i automatitzar, aspectes que Ševčik deixa ben assolits.

El problema de molts llibres d'estudis és que gran part de l'esforç de l'alumne va dirigit a aspectes laterals i tan sols un petit tant per cent és aplicat a allò que veritablement es vol treballar. Per aquesta raó Ševčik ha sistematitzat l'aprenentatge: en matèria de la mà dreta, la melodia amb la qual s'aprenen determinats cops d'arc sempre és la mateixa, i en matèria de la mà esquerra, s'usen frases molt breus que es repeteixen en pocs segons. Després es duplica i quadruplica el tempo inicial de manera progressiva.

Per altra banda, el Ševčik nº 6 (per a principiants), com a exemple, s'ha deixat de banda, ja que els seus estudis són massa àrids i la joventut actual necessita més diversió per enganxar-s'hi. Òbviament, no s'ha de treballar solament els estudis de Ševčik.

Com a exemple, Henry Szering es va convertir en un dels primers violinistes del món gràcies al seu mestre Carl Flesch, cèlebre pedagog que va decidir fer-li treballar tota l'obra de Ševčik. I tot i que s'etiqueten a tals estudis com a avorrits i gens musicals, no va afectar el més mínim la seva expressivitat i qualitat sonora.



Inici del l'estudi nº 1 llibre Ševčik Op. 8, destinat a practicar els canvis de posició en una mateixa corda.

2.2.2. CARL FLESCH

9 octubre 1873 – 14 novembre 1944



Carl Flesch

Nascut a Hongria, va començar a tocar el violí als sis anys. Quan en tenia deu, va ser portat a Viena per estudiar amb Jakob Grün, fins els disset anys, que va anar al Conservatori de París, on va obtenir el Gran Premi de fi de carrera. Més tard, va debutar a Berlín com a solista, membre de música de cambra i pedagog.

Va publicar varis llibres de pedagogia, entre els quals destaca *Die Kunst des Violin-Spiels* (1923) (L'art de tocar el Violí).

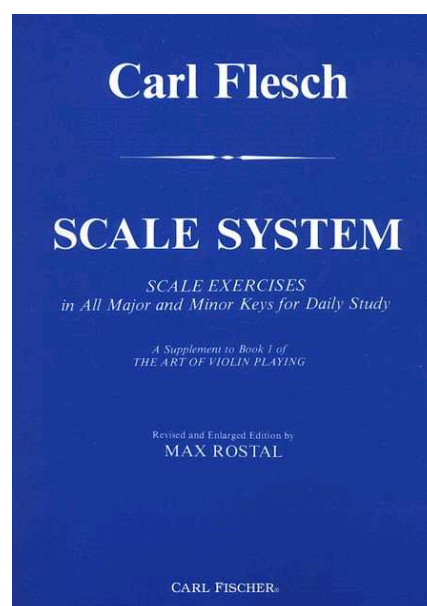
Va compartir faristol amb grans músics com Pau Casals, Nathan Milstein, Pablo de Sarasate o Artur

Schnabel.

El violí Stradivarius anomenat *El Brancaccio* era seu, però el va haver de vendre el 1928 després de perdre tots els seus diners a la *New York Stock Exchange*. Va morir a Lucerne, Suïssa, a l'edat de 71 anys.

Destaca com a pedagog gràcies al seu llibre *Carl Flesch's Scale System*, en el qual treballa sobre totes les tonalitats, escales, arpegis, terceres, sextes, octaves, harmònics i dobles harmònics.

És doncs, el llibre més complert sobre aquest tema, i la seva digitació s'ha convertit en la universal i estàndard. Tots, absolutament tots els



Portada del llibre d'estudis Carl Flesch, Scale System.

2.2.3. SHINICHI SUZUKI

17 octubre 1898 – 26 gener 1998

Nascut a Nagoya, Japó, treballava amb els seus sis germans de luthier a la fàbrica de violins del seu pare. Als disset anys, inspirat per una gravació de Mischa Elman, va començar a aprendre a tocar el violí “occidental” de manera autodidàctica, i cinc anys després es va traslladar a Alemanya per estudiar amb el mestre Karl Klingler.

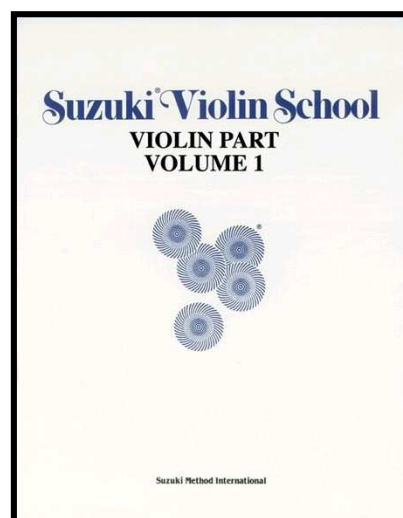


Shinichi Suzuki

De nou a Japó, va formar un quartet de corda amb el seu germà i va començar a donar classes a *Kunitachi Music School*, Tokio. Però durant la Segona Guerra Mundial, la fàbrica del seu pare va ser bombardejada pels americans i un dels seus germans va morir. Shinichi Suzuki va perdre totes les seves riqueses, i els pocs diners que guanyava era gràcies a classes de violí espontànies. Va adoptar un dels seus alumnes, Koji, amb qui va començar a provar diferents tècniques d'aprenentatge fins a experimentar i crear la seva pròpia.

Destaca pel *Mètode Suzuki*, el qual és un mètode d'aprenentatge de violí, piano, viola, flauta travessera, flauta dolça, violoncel, arpa, guitarra, contrabaix i cant.

Va adreçat a nens, tot i que també és usat pels adults. Suzuki deia que no creava tal mètode per formar nens professionals, sinó per ajudar als nens a desenvolupar les seves capacitats com a éssers humans.



Portada del primer dels deu volums del Mètode Suzuki per a violí.

Shinichi Suzuki destacava en el seu mètode la importància del paper que tenen els pares, ja que han d'actuar com "el professor de casa". Donava molta importància, com tot els pedagogs, en que s'ha de començar a tocar de molt petit, per tal de que el desenvolupament mental i físic de l'alumne sigui l'adequat, així com la seva sensibilitat musical. Escoltar les gravacions que el mètode inclou i assistir a concerts també ho considera necessari, així com aprendre les peces des d'una base lenta, i un cop assolides no deixar de repetir-les.

Però els punts més condicionats del Mètode Suzuki són que pospon la lectura musical, basant-se en que quan un infant aprèn a parlar, no ho fa a escriure fins que té la base oral consolidada, i el seu repertori, el qual no es basa en, com diu ell, avorrits estudis tècnics, sinó que tracta de cançons populars o obres simples i senzilles que aporten a l'alumne coneixaments sobre l'instrument alhora que desperten la seva musicalitat.

"Pot ser aquesta serà la música que salvarà el món". Va dir Pau Casals, després d'escoltar petits estudiants de Suzuki tocant.



Shinichi Suzuki tocant amb molts alumnes.

2.3. SOSTENIR EL VIOLÍ

2.3.1. EL VIOLÍ

És impossible sobreestimar la primera pràctica elemental del llarg procés de l'aprenentatge del violí. Per bona o mala sort, els hàbits formats als inicis són una influència directa del desenvolupament posterior de l'estudiant. De fet, segons el pedagog Leopold Auer, no hi ha cap instrument que el domini absolut del qual suposi una cura tant meticulosa i una gran exactitud a les etapes inicials de l'estudi com la del violí.

La primera cosa a tenir en compte consisteix en sostenir en tal posició que els ulls puguin ser fixats al cap de l'instrument, posant el braç esquerra cap a davant, sota l'esquena del violí de manera que els dits caiguin perpendicularment sobre les cordes i els tous les trepitgin amb fermesa.

El segon punt important és saber aguantar el violí. Existeixen ajudes com petits coixins, esponges adaptades o les anomenades costelles, que són més robustes, resistents i modulables. S'ha de mantenir l'espatlla relaxada i en la posició natural, tampoc s'ha de crear pressió a les mandíbules, ni pressionar massa el violí mitjançant aquestes dues parts esmentades.

Sempre s'ha de sostenir com més amunt millor, ja que així es faciliten els canvis de posició.

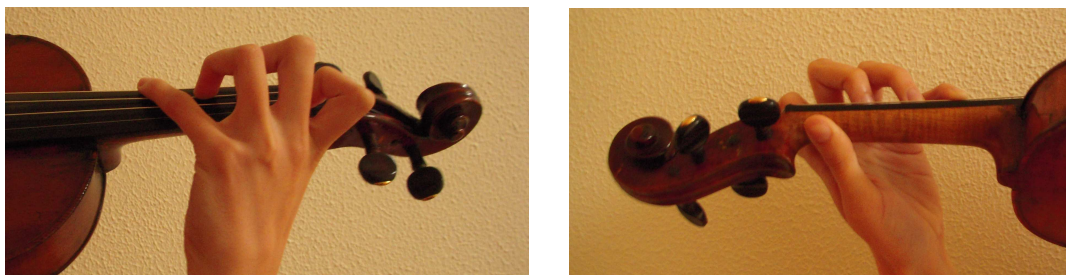


Dos alumnes introduint-se al món del violí

2.3.2. LA POSICIÓ DEL POLZE

Als inicis és una posició complicada i incòmoda, ja que consisteix en una rotació de canell i braç no natural pel cos. Si els dits estan a sobre del batedor, el polze s'ha de col·locar just sota del dit índex, abraçant tot el mànec. Aquest dit és clau per poder tocar, però mai ha de pressionar massa l'instrument. Ha de mostrar resistència per tal d'equilibrar la mà i mantenir-la quieta, però alhora ha de ser molt àgil per poder canviar de posició amb tota la rapidesa que determini el passatge.

Per tal de visualitzar una posició perfecte de la mà esquerra, s'ha de col·locar el primer dit (índex) a la nota Fa 4 de la corda Mi (primera corda), el segon dit (dit del mig) a la nota Do 4 de la corda La (segona corda), el tercer dit (anular) a la nota Sol 3 de la corda Re (tercera corda) i el quart dit (dit petit) a la nota Re 3 de la corda Sol (quarta corda). Aquesta és una postura idònia per muscular la mà i acostumar-te a tal posició, que és la usada en el violí. Per memoritzar-la i establir-la, s'ha de treure la mà esquerra del mànec, baixar i relaxar el braç i tornar a adoptar la mateixa postura. Aquest exercici cal fer-lo múltiples vegades, fins i tot els grans concertistes el segueixen fent com a mode de preparació per a un concert.



Posició de mà esquerra

2.3.3. L'ARC

Òbviament, l'arc del violí s'agafa amb la mà dreta, posant el dit polze a l'entrada que presenta la nou i, pel que fa a la resta de dits, es deixen caure de manera natural sobre de la vara. Tot i els nombrosos estudis realitzats, no hi ha cap mesura matemàtica per establir la distribució dels dits sobre la vara, ja que aquesta varia segons els dits del violinista, és a dir, que és deure de un mateix esbrinar la posició més adient.

En són clars exemples els violinistes Joseph Joachim, Eugène Ysaÿe i Pablo de Sarasate, tots de finals de s XIX. Cadascú tenia la seva pròpia manera de sostenir l'arquet, ja que tots tenien braços, músculs i dits diferents.

Joachim, per exemple, sostenia el se arc amb el segon, tercer i quart dit (i evidentment amb el polze), mantenint el primer dit a l'aire. Ysaÿe, tot el contrari, usava els tres primers dits i mantenint a l'aire el quart. Sarasate, però, usava tots els seus dits.



Joseph Joachim
1852 - 1934



Eugène Ysaÿe
1858 - 1931



Pablo de Sarasate
1844 - 1908

Per aconseguir el color adient a les frases musicals, es juga amb la pressió que el canell dret aplica a les cordes a través de l'arquet. També, si es toca *sul ponticcello*, és a dir, quasi sobre el pont, el so és consistent i continuat; per altra banda, si es toca fregant amb l'arc per sobre de l'inici del batedor, el so és suau i dèbil. Les diferents marques de cordes també influeixen directament en el so.

2.4. COM ESTUDIAR

Els estudiants joves, malgrat tots els advertiments i consells dels professors, generalment no donen la suficient importància al temps que han de passar a soles amb el seu violí, ja que són aquestes hores les que decideixen el seu futur com a músic.

Sens dubte, el progrés de l'estudiant depèn directament de la manera en que aquest és ensenyat i guiat pel professor, com també de la seva capacitat, és a dir, del talent innat que posseeixi i independentment de l'habilitat que pugui mostrar.

L'activitat essencial per a l'estudiant és observar el model més proper, per poder dirigir-se ell mateix i controlar els seus esforços, ja que el treball mental és la veritable font de tots els progressos.

L'estudiant jove és propens a deixar-se portar pel tempo, és a dir, a córrer mentre estudia, fet que impossibilita escoltar les notes una per una i detectar si estan ben afinades. De totes maneres, tampoc pot distingir si la entonació és perfecta; és també incapaç de descobrir les desigualtats rítmiques complexes; no sap si cada nota és clarament anunciada; i si realment hi ha qualsevol desigualtat en els seus passos.

Un violinista jove hauria de tenir assolits tots aquests aspectes esmentats, però generalment no pot, a causa del seu mal hàbit d'estudi. Tots els pedagogs concorden en que si els estudiants no s'observen i es critiquen ells mateixos, el que fan es desenvolupar els seus errors.

Doncs les hores de bon estudi són les que et condicionen, però s'han de controlar, ja que casos de nens obligats a tocar pels seus pares músics, sovint acaben amb trastorns psicològics.

Jo vaig estudiar a l'Escola Municipal de Música Josep Carbó de Santa Coloma de Farners. Els professors d'allà, per tal de controlar l'hàbit d'estudi dels alumnes, ens entregaven una agenda on cada dia havíem d'anotar els minuts que practicàvem cada una de les peces i estudis que teníem per deures. Recordo que amb aquest sistema jo mateixa m'obligava a estudiar per tal de no portar la agenda buida a classe, ja que si apuntava que havia estudiat quan en realitat no ho havia fet, el mestre ho notava.

Segons les pròpies paraules del pedagog Leopold Auer en el seu llibre "Violin Playing, as I teach it", Sarasate durant l'estiu no practicava, com també el violoncel·lista Davidov. Al contrari, Joachim tocava moltíssim, i quan feia gires, estudiava al compartiment del ferrocarril del seu director. Això és perquè la gran majoria de músics tenen la necessitat de tocar diàriament, sinó, es noten els dits i la ment adormida i tenen la sensació de haver perdut qualitat.

Tal i com deia el pianista hongarès Franz Liszt: "*Si deixo de tocar el piano un dia, ho noto jo. Si deixo de tocar-lo tres dies, ho nota el públic*".



Franz Liszt
1811 – 1886

Pianista i compositor
hongarès

Karl Davydov
1838 – 1889

Violoncel·lista rus



Cada un dels grans artistes és únic, tots tenen les seves peculiaritats i no se'ls ha d'imitar, però sí agafar el seu exemple de treball i esforç.

2.5. PRODUCCIÓ DE LES NOTES

L'aspecte més difícil del violí és la producció de notes, és a dir, l'afinació. És a càrrec de la mà esquerra, que ha de trobar el punt exacte sobre el qual pressionar la corda i obtenir la nota, però per aconseguir-ho, l'estudiant ha d'esmerçar tot el temps necessari, aplicant tota la seva intel·ligència, concentració i oïda.

Descriure el detall exacte de com l'arc ha de ser sostingut, la mà esquerra ben col·locada, mentre un dels seus dits pressiona el punt exacte a la corda corresponent, i al mateix temps la mà dreta accentua la seva pressió sobre l'arc fent coincidir en el mateix instant tots els anteriors punts, presenta una dificultat quasi insuperable.

Consells per l'afinació i la producció de les notes:

I

Amb l'arquet agafat, el sostenim amb la posició correcta per sobre del violí de manera horitzontal i el col·loquem sobre les cordes, entre el pont i el batedor, de tal manera que la mà dreta quedi en la posició adequada i natural.

II

Agafar l'arc amb lleugeresa però amb la fermesa suficient per ser manejable amb facilitat; per sobre de tot, no s'ha d'intentar fer-lo sonar fort. És un art per ell mateix, i només pot ser desenvolupat mitjançant un treball rigorós i la experiència.

III

No pressionar l'arquet amb el braç, és a dir, tot el cos del so ha d'estar produït per una lleugera pressió del canell, la qual serà augmentada progressivament fins a aconseguir un so ple, perfectament pur i igual en poder, des de la nou fins a la punta de l'arquet i a l'inrevés.

IV

Començar a practicar amb arcades lentes (entre 10 i 12 segons de durada) i usant tota la llargària de l'arquet. Sempre s'ha de parar abans de que el cos es cansi, ja que els músculs, el canell i el colze fan un esforç lleu, que tot i així és continu i posa a prova la pròpia resistència física.

V

El grau de pressió aplicat a l'arquet és una qüestió que tan sols pot resoldre l'experiència i l'observació d'aquells que ja ho tenen assolit.

VI

Per naturalesa, quan toquem al taló pressionem més les cordes que no pas quan estem a la punta de l'arquet. Això és degut a que l'arquet pesa més a la part de baix. Per tant, per aconseguir un so igual i equilibrat s'ha d'aplicar una pressió addicional quan toquem a la punta de l'arc, la qual serà efectuada pel canell.

VII

Tocar el màxim lent possible una escala, de la següent manera:



Practicar-ho en una, dues i tres octaves successivament. Una vegada l'exercici està superat, és a dir, quan s'aconsegueix un so ple i equilibrat combinat amb les dinàmiques especificades, es passa a les dobles cordes, aplicant el mateix sistema.


VIII

Tocar entre el pont i el batedor, ja que és on es treu més sonoritat. Sols quan es desitgi un so suau i flux es tocarà més a prop del batedor, tot i que mai totalment per sobre. I de la mateixa manera, el so més dur i consistent s'anirà a buscar a prop del pont. Pel que fa a la mà esquerra quan es vulgui tocar *flautato*, no pressionarà tant les cordes com si estigués tocant un *forte*.

2.6. TÈCNICA DE MÀ DRETA

2.6.1. DÉTACHÉ

S'usa tota la llargària de l'arc, normalment tocant a un tempo moderat i sempre fent els atacs amb el canell. També es pot variar la zona de l'arc usada, es pot fer *détaché* a la punta de l'arc, al centre i al taló.


 **nº4** Inici de l'estudi nº2 del llibre **Kreutzer**.



Détaché en català significa solt. És un cop d'arc molt usat i el més elemental. L'estudi nº2 del Kreutzer és un estudi que mai es deixa de tocar, ja que no només serveix per practicar el *détaché*, sinó que s'hi pot aplicar el *martele*, l'*staccato*, l'*spiccato sautille*, el *tremolo*, etc.

2.6.2. MARTELE

S'obté pressionant fermament la corda amb la punta de l'arquet i fent especialment ús del canell, ja que són cops molt marcats. S'ha de vigilar de no pujar l'espatlla dreta.

 **nº5** Exemple de *martele*: fragment de l'estudi nº7, **Kreutzer**.



He escollit d'exemple aquest estudi de Kreutzer perquè treballa el *martele* combinat amb els canvis de corda, però l'estudi nº6 del mateix llibre també serveix.

2.6.3. STACCATO

Es tracta d'incloure en una mateixa arcada vàries notes però separant-les entre elles mitjançant un petit accent. És una sèrie de notes en *martele*.

S'ha d'estudiar molt a poc a poc i atacar les notes amb igualtat de força. S'ha deliberat molt sobre la manera de produir l'*staccato*, però els mestres del segle passat, Kreutzer, Rode i Spohr entre altres, acorden que aquest cop d'arc s'ha de fer amb l'ajuda del canell. Al contrari, Wieniawski mostrava un *staccato* perfecte tot i que el creava amb el braç.



nº6 Inici de l' estudi nº 4, **Kreutzer**.

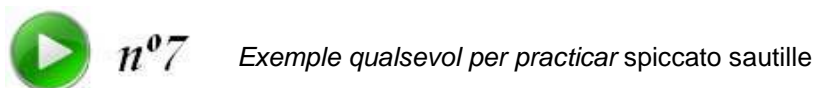
L'estudi nº 4 de Kreutzer és molt adequat per iniciar-se a l'*staccato*, però també es pot agafar qualsevol escala del llibre *Carl Flesch's Scale System*, i practicar-les amb aquest cop d'arc augmentant cada vegada el tempo i el número de notes en cada arcada.

2.6.4. STACCATO VOLANT

És l'*staccato* amb més elevació, com a resultat de ser tocat amb la combinació del canell i el braç.

2.6.5. SPICCATO SAUTILLE

Per trobar-lo es practica el *détaché* al mig de l'arc, mentre es va escurçant la durada de les notes i fent ús solament del canell. S'ha de tenir en compte que l'arc ha de ser passat entre el pont i l'inici del batedor, mantenint una línia recta i controlant-lo.

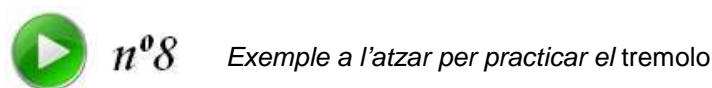


2.6.6. RICOCHET

Per aconseguir-lo, l'arquet ha de ser aguantat de manera més lleugera possible i després de cada nota, aquest s'ha d'elevat considerablement. Al principi de tal pràctica sonaran moltes notes desiguals, però després de temps d'estudi els irregulars moviments es convertiran en ritmes perfectes, poden fer tres, sis i vuit notes en la mateixa arcada.

2.6.7. TREMOLO

Un clar accent provinent del canell seguit de la relaxació d'aquest per tal de deixar l'arc rebotint, això és el *tremolo*. S'usa la part superior de l'arc. A continuació, un exemple a l'atzar:



2.6.9. LEGATO

És una de les tècniques més usades. Tracta de tocar les notes totalment lligades i, igualment quan hi ha canvis de corda, que és quan es complica, ja que apareixen cops bruscs i es perd la homogeneïtat. L'exercici següent és idoni per a treballar els canvis de corda i el *legato*, sempre i quan es toqui molt lentament, a tempo *d'adagio*. Progressivament, es podran tocar més notes en una mateixa arcada i accelerar el tempo.



nº12 Exemple a l'atzar a fi de practicar el legato



Per aconseguir un perfecte *legato*, no s'ha de treure el dit de sobre d'una corda fins que la següent nota hagi sonat.

2.6.10. SIGNES USATS

Tots els llibres d'estudi que tenen com a objectiu treballar la tècnica de la mà dreta desenvolupen aquest aspectes, i a fi de donar més facilitat i rapidesa usen símbols per descriure les situacions.

Els següents signes universals són extrets del llibre d'estudis *Kreutzer*, fonamental per a la formació del jove intèrpret. Aquesta simbologia és igual per a tots els altres llibres d'estudi i obres diverses, però l'he escollit per la seva claredat i senzillesa:



ARC AVALL



ARC AMUNT



USAR TOT L'ARC



MEITAT SUPERIOR DE L'ARC



MEITAT INFERIOR DE L'ARC



CENTRE DE L'ARC



PUNTA DE L'ARC



TALÓ DE L'ARC



DEIXAR L'ARC SOBRE LA CORDA



SEPARAR LES CERDES DE LA CORDA



LLIGADURA



NOTA MARCADA



LLIGAT AMB NOTES MARCADES



GRAN MARTELATO



PETIT MARTELATO



STACCATO



SPICCATO



STACCATO VOLANT



DEIXAR EL DIT SOBRE LA CORDA



COL·LOCAR EL DIT SOBRE DUES CORDES,

FORMANT UNA QUINTA JUSTA

I c.	PRIMERA CORDA (MI)	1 ^a pos.	PRIMERA POSICIÓ
II c.	SEGONA CORDA (LA)	2 ^a pos.	SEGONA POSICIÓ
III c.	TERCERA CORDA (RE)	3 ^a pos.	TERCERA POSICIÓ
IV C.	QUARTA CORDA (SOL)	4 ^a pos.	QUARTA POSICIÓ
		<i>Etc.</i>	

2.7. TÈCNICA DE MÀ ESQUERRA

2.7.1. AFINACIÓ

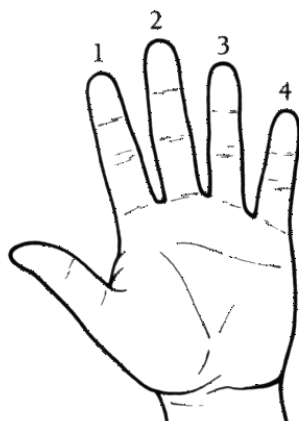
Tal i com he esmentat a l'inici d'aquest treball, l'afinació és la principal preocupació del violinista. Si afinar les cordes del violí ja és difícil en uns inicis, afinar cada una de les notes que contenen les nostres cèlebres partitures ho és encara més.

El violí, a diferència de la guitarra, no té trasts, és a dir, el seu batedor no té cap marca orientativa per a col·locar els dits. Quan l'estudiant agafa el violí per primera vegada s'acostuma a enganxar uns gomets per indicar exactament on s'han de col·locar els dits. Però a mesura que l'oïda es desenvolupa i l'estudiant es capaç de reconèixer quan una nota està desafinada, les indicacions es treuen a fi de que aprengui a desenvolupar i aplicar en tot moment i per sempre la seva oïda.

Altra vegada, estic obligada a dir que és molt important la paciència i un estudi calmat de les obres, ja que no per estudiar ràpid aprenem més bé l'obra.

2.7.2. CANVIS DE POSICIÓ

Primerament, cal saber que a fi d'indicar els canvis de posició i facilitar la interpretació en si, els dits de la mà esquerra estan numerats de la següent manera:



És quan es passa d'una posició a una altra. Quan l'estudiant té la primera posició mínimament assolida, s'inicia amb la tercera, i successivament s'estudia la segona, la quarta i la quinta, seguides de la resta, que inicialment són de menys importància.

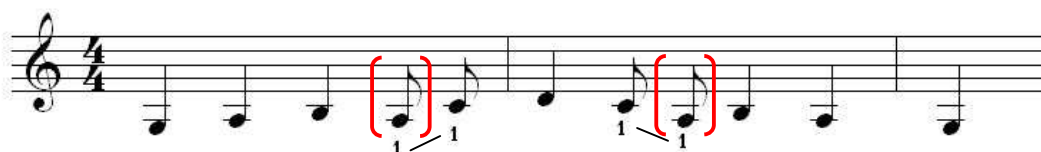
Tot i que el mestre Ljerko Spiller exposa al seu mètode presentat a Buenos Aires el 1980, que la primera posició que s'ha d'ensenyar és la tercera, perquè assegura una

bona postura per la mà esquerra (article publicat a la pàgina www.mundoclasico.com pel violista Juan Krakenberger).

Tot i les diferents pedagogies, els canvis de posició sempre s'apliquen mitjançant una nota de pas, a la qual s'arriba a través d'un *glissando*, per assegurar l'afinació i la posició estable.



nº13 Exemple d'exercici de canvi de posició de primer dit:



nº14 Exemple d'exercici de canvi de posició de 2n dit:



- No s'ha de treure els dits de sobre les cordes quan no és necessari, s'ha d'evitar moviments absurds.

- Quan s'ha practicat el canvi de posició concret i la mà esquerra l'ha memoritzat, la nota entre parèntesis deixa de sonar, tot i que sempre hi ha de ser físicament.

- Els dits que hi participen han de prémer en tot moment la corda amb fermesa, però no cal dir que la mà i evidentment el cos en general, ha d'estar relaxada en tota ocasió.

2.7.3. DIGITACIÓ

Un altre factor molt important en els canvis de posició és la digitació. La digitació tracta de tenir clar quin dit posar en cada nota, però no pot ser un dit qualsevol, sinó que ha de ser el corresponent. Moltes vegades hem de tocar partitures que estan sense

digital, això significa que és feina nostra apuntar quins dits posar, tenint en compte l'expressió, els canvis de cordes, la comoditat de la mà i sobretot, els canvis de posició, els quals s'han de fer en el moment pertinent i amb coherència.

Perquè la mà del violinista sigui totalment adaptada (si és que no ho és per naturalesa), cal molta paciència i un treball rigorós i continu. És a l'edat aproximada de sis anys quan la musculatura de la persona és modelable, per tant, els sis anys es converteixen en idonis per treballar aquest aspecte fonamental, si és que es treballa bé, evidentment.

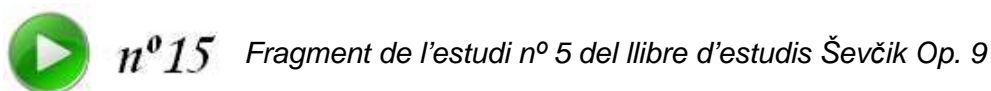
De fet, és a tal edat que grans violinistes com Wieniawski, Pablo de Sarasate, Elman, Heifetz, Toscha Seidel i Max Rosen varen començar la seva carrera, mentre altres criatures jugaven amb les seves joguines.

2.8. DOBLES CORDES

El domini de les dobles cordes és imprescindible per un violinista. Una vegada les escales són assolides, es passa a practicar-les en dobles cordes, començant per les terceres.

2.8.1. ESCALES EN TERCERES

Si fins ara calia concentració, ara aquesta es duplica, ja que augmenta la dificultat. Un sistema per assolir-les és el següent:



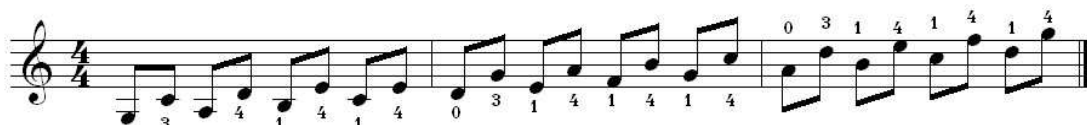
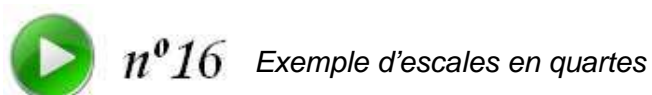
He escollit aquest estudi perquè abans de tocar directament la tercera, en fa el desenvolupament, per tal de que els dits coneguin el seu lloc un per un, i s'arribi al canvi de posició amb més tranquil·litat i seguretat.

S'ha de practicar en ascendent i descendent. Una vegada es té assolit aquest estudi, ja es poden tocar les escales en terceres directament. El llibre *Carl Flesch's Scale System*, conté, per a totes les tonalitats, escales en terceres.

De la mateixa manera, podem practicar les sextes.

2.8.2. ESCALES EN QUARTES

Són importants no només per desenvolupar l'afinació i els canvis de posició, sinó que també ho són perquè el quart dit (dit petit) és un dels protagonistes del procés. Es practiquen de la següent manera:



2.8.3. ESCALES EN OCTAVES

La gran majoria d'estudiants troben que les escales en octaves són d'una gran dificultat, a causa de l'afinació. Una manera d'estudiar-les és tocar només la nota que produeix el primer dit, mentre mantenim el quart en silenci, tot i que actiu i al seu lloc. D'aquesta manera l'alumne posa tota l'atenció al primer dit, el qual serveix de guia pel quart.

Repetim l'exercici fent sonar el quart dit i el primer en silenci.

També hi ha les anomenades octaves digitades, més complicades encara, ja que com el seu nom indica, són digitades, és a dir, que a l'hora d'interpretar-les no es fa amb el primer i quart dit, sinó que s'usen els altres. Això fa que s'hagi d'obrir molt més la mà, creant una posició incòmode i difícil de mantenir.

2.8.4. DÈCIMES

Segueixen la mateixa pauta que les octaves simples (primer i quart dit) però els violinistes amb dits curts trobaran dificultós assolir i mantenir una posició tan oberta, especialment en la primera posició, quan les notes estan més separades.

2.8.5. ACORDS TRÍADES I QUÀDRUPLES


Quan tenim acords de dues notes hi ha dos aspectes difícils: l'afinació i la col·locació de l'arc. Però quan els acords són de tres o quatre notes, ja és més complicat.

L'atac també és un dels punts perillosos de quan toquem acords. La majoria de joves violinistes creuen que si pressionen molt l'arc sobre les cordes, obtindran un acord ple i sonor, tot i que, òbviament, el resultat és el contrari. L'excés de pressió escanya les vibracions que l'instrument produeix i, per tant, el so queda mort.


Perquè un acord de tres o quatre notes soni i sigui de qualitat, s'ha de fer de la següent manera:

- 1.- Atacar els acords des del canell, usant l'arc moderadament, o sigui, no passar massa arc en un principi.
- 2.- Fer el canvi de corda suaument i mantenir sempre l'arc entre el pont i el batidor.

3.- Sempre atacar dues notes al mateix temps, com l'exemple següent indica: Tot i que moltes vegades, l'acord de tres notes es toca placat.

 **nº17** Exemple d'acord de tres notes



 **nº18** Exemple d'acord de quatre notes



2.9. EFECTES

2.9.1. VIBRATO

El *vibrato* consisteix en una ràpida oscil·lació del dit que està creant la nota sobre la corda, i té la finalitat d'atorgar més expressivitat i qualitat a la frase musical. Existeixen tres classes de *vibrato*: de canell, de braç (usant les parts que el nom indica) i el combinat (canell i braç alhora).

Malauradament, es sol abusar massa d'aquesta tècnica. Alguns dels intèrprets en fan un gran abús perquè mitjançant l'oscil·lació de la nota es camufla l'afinació.

Si treballar tota la tècnica del violí, fins ara explicada, requereix molt de temps i dedicació, el *vibrato* encara més. Generalment, es comença a practicar a finals de Grau Elemental, tot i que es necessiten anys per elaborar un *vibrato* complet i més anys encara per trobar diferents *vibratos*, ja que no totes les obres es vibren de la mateixa manera. Una obra del Romanticisme es vibrarà molt més que un concert del Barroc, perquè la expressivitat ha canviat molt en la història de la música, i el *vibrato*, no és més que un recurs expressiu.

2.9.2. PIZZICATO

Tracta de fer sonar les cordes pinçant-les amb els dits. Existeixen dos classes de pizzicato, el de mà dreta i el de mà esquerra.

El pizzicato de mà dreta és produït pel primer dit d'aquesta mà, que pinça la corda amb el tou del dit, mai amb l'ungla, mentre el polze s'agafa a la punta del batedor, per donar estabilitat.

Per altra banda, el pizzicato de mà esquerra es duu a terme amb tots els dits d'aquesta mà (excepte el polze), la mateixa partitura ja indica quin dit usar en cada cas. Normalment és un pizzicato ràpid, de mostra de virtuosisme, i també poc comú. Apareix sobretot a les composicions de Niccolò Paganini



Niccolò Paganini (1782 – 1840) – Caprice nº 24
 Yehudi Menuhin, violí
 Adolph Baller, piano
 Especialment, del minut 4:09 a 4:30 (pizzicato de mà esquerra)

2.9.3. GLISSANDO O PORTAMENTO

És quan connectem dues notes distanciades una de l'altra, en la mateixa corda o en cordes diferents, mitjançant arrossegar d'una manera lleugera el dit determinat per la corda. Usat amb moderació és un dels grans efectes del violí. Només en ocasions puntuals crea un efecte atractiu, igual que el *vibrato*, no se'n pot abusar.

2.9.4. TRINO

Hi ha violinistes que per naturalesa són capaços d'interpretar un trino de llarga durada, mantenint-ne el so i la regularitat, gràcies a la bona forma en què es troben els seus dits. Però tots aquells que tenen els dits febles, especialment el tercer i quart dit, han de realitzar un treball físic per tal d'estar al nivell que requereix la partitura.

Es recomanen els llibres *Finger-Strengthening Exercises* d'Alexander Bloch's i *Books I i II d'School of Technique* de Schardeieck's, com també el llibre d'estudis *Kreutzer*, especialment del número 15 al 22, que treballen principalment els *trinos*.

Segons Leopold Auer, els violinistes Sarasate i Wieniawski tenien un talent natural per trinar, però per altra banda, Thus Wilhelmj mai va aconseguir un bon trino.

Hi ha molts tipus de trinats. Per a trinats curts, és necessari la precisió i la claredat, com també mantenir el tempo. I per a trinats llargs, també són importants tots els aspectes anteriors però s'hi ha de sumar la resistència.



Pietro Antonio Fiocco (1654 – 1714) – Allegro
Eduardo H Asiain, violí
Especialment, del minut 1:16 a 1:49



Giuseppe Tartini (1692 – 1770) – Sonata en sol menor
Itzhak Perlman, violí
Especialment, del minut 10:55 a 13:27

“El trino és l'exaltació de la nota” Pau Casals, violoncel·lista.


2.9.5. ORNAMENTS

Principalment eren emprats en àries, o en moviments lents la interpretació dels quals depèn dels sentiments de l'artista. Quan ens trobem ornaments a la partitura, la seva execució depèn del tempo, del caràcter de la peça,... i no hi ha normes exactes sobre la seva interpretació.


Hi ha molts tipus d'ornaments, els més comuns són els següents:

 **nº22** *Appoggiatura*




 **nº23** *Acciaccatura (appoggiatura curta)*



 **nº24** *Mordent*



 **nº25** *Gruppato*



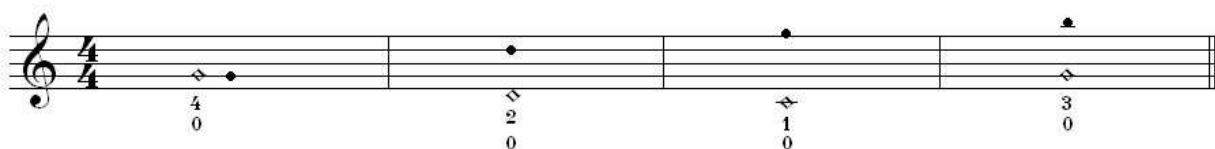
2.9.6. HARMÒNICS

2.9.6.1. Harmònics naturals:

Els harmònics naturals són els més senzills, ja que es fan a partir de la corda oberta. Es tracta de col·locar el dit en un punt exacte de la corda. Per exemple, de la quarta corda podem obtenir els següents harmònics naturals:



nº26 Harmònics naturals



I de la mateixa manera, s'apliquen a les altres cordes.

2.9.6.2. Harmònics artificials:

La norma absoluta per saber-los tocar és estudiar molt lentament i tenir molta cura del quart dit, que produeix l'harmònic, mentre el primer roman fermament al seu lloc. Per assegurar l'afinació de l'interval de quarta que produeixen el primer i quart dit, és recomanable que es tinguin assolides les escales en quartes (explicades anteriorment).

Pel que fa a l'arc, ha de ser totalment delicat, sense tensions. Un punt molt important és que la mà esquerra ha de tenir la nota preparada abans de que es faci l'atac amb l'arc, d'aquesta manera obtindrem un so més clar i decisiu.

Hi ha tres classes d'harmònics artificials, és a dir, que poden formar una tercera Major, una quarta Justa o una quinta Justa.

2.9.6.3. Doble Harmònics

Per a fer dobles harmònics s'ha d'haver practicat anteriorment els harmònics naturals i artificials, ja que els dobles harmònics són els més difícils de tots. Primer de tot, cal una mà gran amb dits llargs, per assolir les grans distàncies de varis intervals i les diferents cordes.

Les tres classes d'harmònics artificials combinats amb els harmònics naturals, donen com a resultat els dobles harmònics.

2.10. INTERPRETACIÓ

La majoria d'estudiants joves creuen que si toquen correctament el ritme i l'afinació ja ho estan fent bé. Doncs aquest és un pensament totalment incorrecte, ja que mai serà un gran violinista si no té cura del sentit de la música, del seu significat i de la seva riquesa de **matisos**, els quals ha de transmetre a través del violí.

És cert, però, que per arribar a transmetre al públic tots els anteriors aspectes, la part tècnica de les obres interpretades ha d'ésser totalment assolida i automatitzada. Com em va dir Gonçal Comellas abans de tocar el concert en Sol Major de Mozart en públic: “Quan toquis, no pensis en la tècnica, pensa en Mozart”.

La monotonia és la mort de la música, i el seu antídote és la expressivitat a través dels matisos. Una vegada, Berlioz va dir: “El violí és capaç de transmetre ombres de l'expressió aparentment incoherents. Això posseeix, com una força composta, la lleugeresa i la gràcia, tant obscur com alegre, el pensament i la passió. La única cosa que s'ha de saber és: com fer parlar el violí”.

“Fer parlar el violí”, aquestes paraules resumeixen en una simple frase tota la varietat d'expressió.

Leopold Auer defineix les dinàmiques com la “ciència de la força”, que aplicada a la música és el sistema i teoria que explica els diferents graus d'intensitat o volum de les notes. Les dinàmiques són una part imprescindible de cares a la interpretació de la peça i la comprensió d'aquesta.

El **timbre**, qualitat i color de les notes, és un altre factor que l'estudiant ha de cultivar. No hi ha cap efecte més important del violí que els diferents colors que pot arribar a presentar una melodia.

Un exemple de diferents timbres en una mateixa obra és el següent:



Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) – Air on the G string
Sarah Chang, violí

El **tempo** és segurament el tercer factor important fins del tema de matisos. La majoria dels estudiants no respecten gaire les dinàmiques indicades a les partitures, però el tempo sí.

Resumint, els matisos, el timbre i una mica el tempo (que en certa manera inclou el ritme), són els tres mitjans amb els quals l'ànima de l'interpret i l'ànima de la música que toca, són revelades al públic.

Tota la música és feta de notes i ritmes, melodies i harmonies ordenades de tal manera que apareixen les frases musicals, és a dir, el **fraseig**, de la mateixa manera que les frases d'un llibre. En la música estan interpretades en dos, quatre, sis, vuit compassos de llargària... el punt on comença un motiu musical, és on el compositor comença a expressar un dels seus sentiments.

Quan s'estudia una composició per primera vegada, és important que l'estudiant entengui la peça com un tot, que adquireixi una clara concepció mental de la seva estructura, així com la relació entre una frase i l'altra i la interpretació dels caràcters.

El fraseig és el resultat entre un arc i digitació correcta, sumant-hi la combinació entre matisos, timbre i tempo i ritme. Si tots aquests aspectes són els adequats a l'obra, la interpretació serà correcte.

2.11. ELS NERVIS

Per moltes hores que hàgim passat davant del faristol estudiant una obra, quan es canvia l'aula d'estudi per un teatre amb un públic o per un jurat, instantàniament ens envaeix una sensació de culpabilitat basada en un "per què no he estudiat més?", que malauradament i massa sovint es mescla amb un pessigolleig i una inestabilitat física que acaba amb una tremolor i suor a les mans, una elevada pulsació cardíaca i, en definitiva, unes ganes rotundes de sortir corrents per allà mateix on hem entrat.

Doncs bé, totes aquestes males sensacions sumades s'anomenen nervis, una fòbia abundant en els músics.

No puc donar una fórmula màgica a fi d'aturar-los. Com tampoc puc presentar aquest tema d'una manera objectiva, ja que els nervis afecten a tothom en quantitats i maneres totalment desiguals. Però sí que puc aconsellar partint de la meva pròpia experiència.

Tots els músics del món han estat posats a prova pels nervis alguna o moltes vegades a la seva vida, fins i tot, alguns no han pogut superar-los i s'han deixat perdre importants oportunitats laborals dins del món de la música durant proves d'accés o exàmens.

Molts d'ells recorren a pastilles tranquil·litzants, però tan sols són vàlides per usar-les en determinades i comptades ocasions. La millor recomanació és la d'aconseguir relaxar el cos per si mateix, bàsicament, a través de la respiració.

El *Yoga*, el *Tai Chi*, cursos d'educació corporal,... o unes simples respiracions a consciència abans de trepitjar l'escenari, poden ser la solució més eficaç i natural.

El problema dels músics és que hem de passar moltes hores estudiant i amb una activitat física bàsicament nul·la, però el cervell no para d'actuar. Per això, hem de prendre consciència del nostre cos, sentir que encara que toquem amb les mans, les cames també tenen un paper protagonista, perquè el nostre cos té unes cadenes musculars que no podem ignorar.

La nostra feia es basa en una resistència física impressionant, la qual només podem aconseguir mitjançant una correcta condició física. El desequilibri corporal, creat per tensions musculars i altres aspectes, és la causa dels nostres nervis.

ENTREVISTA A ANNA BAGET

He tingut la gran oportunitat d'acabar aquest treball amb una entrevista a la violinista professional i pedagoga Anna Baget.

BIOGRAFIA

Anna Baget és una violinista catalana, formada a Barcelona, sota la direcció de Gerard Claret i Gonçal Comellas, i a la Universitat d'Indiana (EEUU), on va obtenir un Màster en Violí i Pedagogia estudiant amb Franco Gulli, Yuval Yaron i Mimi Zweig. Ha estat membre de l'*Orquestra Simfònica de Madrid*, de l'*Orquestra de Cambra Reina Sofía*, del quartet *Bellas Artes* i de l'*Ensemble Matisse*. Com a solista, ha actuat amb l'*Orquestra de Cambra Solistes de Catalunya*, l'*Orquestra Simfònica de Quito* i l'*Orquestra Simfònica de Pamplona Pablo Sarasate*.

Actualment, és professora de violí al *Conservatori Adolfo Salazar de Madrid*, a la *Escuela Superior de Música Reina Sofía* i al *Summer String Academy* de la Universitat d'Indiana. També és professora als cursos d'estiu *Càtedra de Música Emili Pujol* de Cervera i al *Curs Internacional de Música de Llanes*. Regularment és convidada com a docent a les *Orquestres d'Estudiantes de la Comunidad de Madrid*, a la *Jove Orquestra Nacional de Catalunya* i a la *Joven Orquestra Nacional de España*.

El seu interès per la pedagogia l'ha dut a desenvolupar i sistematitzar tècniques de formació del professorat de corda. Molt sovint és invitada a impartir cursos i seminaris per diferents associacions educatives del país, tant públiques com privades, entre les quals destaquen el *Ministerio de Educación y Ciencia*, la *Joven Orquestra Nacional de España*, la *Comunidad Autónoma de Madrid*, la *Universitat del País Basc*, la *Universitat d'Alcalá de Henares*, la *Universitat Castilla la Mancha*, l'*Stage de Música de Cambra*, el Curs per a mestres i professors de música *Stage 2000* de la Caixa, la *Universitat de Jaén*, la Diputació de Tarragona i les Escoles de Música de l'Ajuntament de Barcelona. La primavera de 2002 va ser convidada a impartir classes magistrals al *Conservatori Gossec* de París i a realitzar una gira de concerts amb els seus alumnes per diverses entitats culturals de la capital francesa.

ENTREVISTA

Quins són per a tu els pedagogs que han deixat més empremta en l'aprenentatge del violí?

Al llarg de la història hi ha hagut molts i ben importants pedagogs, el que cadascú d'ells ha aportat és el coneixement que ara tenim de com s'ensenya a tocar el violí. Tot el que sabem és gràcies a tots ells; tan els que ens han deixat mètodes escrits, obres escrites per a violí o cartes, com els que han treballat amb alumnes dins la seva aula, transmetent coneixements a les noves generacions.

El llistat de pedagogs seria llarg, però n'anomenaré uns quants: Arcangelo Corelli, Giovanni Battista Viotti, Giuseppe Tartini, Leopold Mozart, Rodolphe Kreutzer, Pierre Rode, Fiorillo, Nicolò Paganini, Henryk Wieniawski, Henri Vieuxtemps, Carl Flesch, Otakar Ševčík, Kayser, Ivan Galamian, Rolland i Shinichi Suzuki, .

Són aquests pedagogs els que s'estudien ara? Quin tipus de pedagogia es prioritza actualment?

És clar que sí, però després d'uns previs anys d'aprenentatge. El que ha canviat és l'ensenyament dirigit als infants, o sigui, els mètodes d'iniciació. Suzuki, Rolland i Nelson, entre d'altres, són uns dels bon mètodes que s'utilitzen en l'actualitat perquè aprofiten més les capacitats innates dels alumnes petits per aprendre, el repertori es més adient a l'edat i als seus interessos i perquè es basen en el coneixement d'altres àrees relacionades amb l'aprenentatge del instrument com són: la psicologia, la kinestèsia...

Creus que amb el pas del temps es deixen de banda llibres, tècniques o mètodes d'estudi?

Hi han alguns llibres que encara no han deixat de ser importants, com pot ser el cas del Kreutzer. Altres es van deixant per donar pas a llibres més efectius.

Segons el teu punt de vista, l'estudi de les obres de Ševčík poden resultar avorrides i una de les possibles causes per les quals un estudiant de violí es podria cansar de l'instrument?

Els exercicis de Sevcik són tan útils com per exemple els de Schradieck. Les escales siguin de qui siguin, no és el més entretingut del món però és un treball que s'ha de fer.

El professor ha de saber dosificar i donar una sèrie de pautes i objectius clars en aquest tipus de treball i complementar-ho amb un altre repertori on es pugui treballar la part artística. Segur que les causes del perquè un alumne es cansa de l'instrument les hem de buscar en un altre costat.

Generalment, el mètode Suzuki agrada més als infants pel fet de ser més melòdic. És cert? Es treballa igualment la tècnica amb aquest mètode?

Altres mètodes també són melòdics, la verdadera raó es que el llenguatge musical és clar, té una bona estructura musical que permet a l'alumne entendre millor el llenguatge, a més a més, cadascuna de les dificultats tècniques està molt ben seqüenciada, i la part rítmica és ben escollida per el control del so i de l'arc. Es un mètode molt efectiu. Com tot, és necessària la bona interpretació que el professor faci d'aquest mètode, que esbrini cada aspecte que està implícit en cada peça i que no es limiti a les notes.

Què en penses del llibre Carl Flesch's Scale System? Creus que és imprescindible per a l'aprenentatge de l'instrument?

És un bon llibre d'escales, però també n'hi ha d'altres que aporten un bon aprenentatge, Galamian, per exemple. Existeix una varietat de llibres sobre escales depenent del nivell i curs.

Quines edats comprenen els teus alumnes?

En tinc de totes les edats a partir de cinc anys.

Prefereixes treballar amb una edat determinada?

No tinc preferències d'edat.

Et ceneixes a algun mètode determinat per ensenyar a tocar el violí? Quin? Per què?

No em ceneixo a cap mètode en concret, els considero eines de treball i en faig ús quan els necessito. Especialment utilitzo, per als nivells d'iniciació, idees de Rolland, i de Suzuki.

Quins llibres d'estudis creus que són essencials per a la formació tècnica de l'estudiant?

Llibres d'estudi: Whistler, Wholfhart, Kreutzer, Dont (Op. 37 i 35), Fiorillo, Rode, Wieniawski i Paganini.

Exercicis: Schradieck i Sevcik.

Escales: Galamian i Flesch.

Per a un intèrpret jove, és important tenir coneixença de la pedagogia del seu instrument? (pedagogs, èpoques, diferents mètodes...)

Crec que no és necessari per a un intèrpret jove conèixer mètodes d'ensenyament ni quines són les tècniques per ensenyar, però sí conèixer la història de la música i del repertori de violí i tot el que fa referència al seu instrument, com les diferents escoles que han existit, intèrprets, etc. És molt important tenir una formació sòlida sobre els estils, harmonia, anàlisi, música de cambra, etc.

CONCLUSIONS

És molt el que he après amb aquest treball de recerca. En primer lloc, que la carrera de música és la més llarga, contínua i complexa que existeix, ja que demana un estudi diari des dels sis anys. I només a través de moltes hores d'estudi es pot aconseguir una biografia tan completa com les explicades anteriorment.

L'estudi dels pedagogs, sens dubte, ha enriquit els meus coneixements en el tema, ja que és un aspecte del que ningú t'informa amb detall, sinó que s'aprèn amb el pas del temps i l'experiència, o amb un treball com aquest.

Ha estat tot un repte tractar per escrit la part de la tècnica, la qual s'aprèn de manera oral i pràctica a les classes de violí, però mai arriben explicacions teòriques a les mans dels estudiants. Com també parlar de la interpretació, és a dir, del fraseig, el timbre, els matisos,... perquè tot i que la partitura tingui les indicacions pertinents, cada músic introdueix la seva part subjectiva a la interpretació de l'obra.

Amb més temps, podria ampliar aquest treball de moltes maneres diverses. Fent un estudi més detallat i ampli dels violinistes professionals, però, començant per exemple per Nicolò Paganini, examinant més a fons les obres dels pedagogs més importants, afegint Fiorillo, Kreutzer, Kayser, Rolland i Viotti entre molts d'altres, així com l'estudi dels compositors i anàlisis de les obres més importants de violí, o bé explicar què significa compaginar música i estudis de secundària i batxillerat en aquest país.

En definitiva, és un tema que podria ser ampliat de moltes maneres diferents, tant pràctiques, com més entrevistes, audicions i enregistraments.

Ha estat una tasca molt diversificada perquè ha sortit de la monotonia d'un treball teòric. Les imatges i gravacions ajuden que el treball sigui més atractiu i, personalment, crec que eren imprescindibles per tractar un tema com la música, que no es pot explicar i transmetre només per escrit.

BIBLOGRAFIA

- ANDRÉS, Ramón; *Diccionario de instrumentos musicales*, 1995.
- *Diccionario de la música*, Editorial Iberia S.A., 1981.
- AUER, Leopold; *Violin playing as I teach it*, 1980
- AUER, Leopold; *My long life in music*, 1923
- AUER, Leopold; *Violin Master Works and Their Interpretation*, 1925
- BACHMANN, Alberto; *An Encyclopædia of the Violin*, 1965
- BEAMENT, James; *The Violin Explained – Components Mechanism and Sound*, 1992
- BRIGITTE, François-Sappey; *Histoire de la musique en Europe*.
- BURTON, Humphrey; *Menuhin*, 2000
- CANDÉ, Roland de; *Histoire Universelle de la musique*, 1978.
- CAPDEVILA, Manuel; *Eduard Toldrà, músic*.
- DUBOURG, George; *The Violin*, 1854
- DUFOURCQ, Norbert; *Los hombres, los instrumentos, las obras*. Col·lecció *La música*.
- FARGA, Franz; *Violins & Violinists*, 1950
- GALAMIAN, Ivan; *Principles of Violin Playing and Teaching*, 1999
- HILL, William Henry; HILL, Arthur; HILL, Ebsworth; *Antonio Stradivari, his life and work*, 1963
- KATZ, Mark; *The Violin: A Research and Information Guide*, 2006
- MACCLE, M. & C.; *¡Música – Músicas! A través de los instrumentos*, Editorial J. M. Fuzeau, 1998.
- MENUHIN, Yehudi; *L'homme qui joue du violon*.

- MENUHIN, Yehudi; *Unfinished journey*, 1977
- MENUHIN, Yehudi; *Unfinished journey: Twenty years later*, 1997
- MENUHIN, Yehudi; *The Violin*, 1996
- PIEJUS, Anne; *Histoire de la musique XVII siècle*, 2003
- ROTH, Henry; *Violin Virtuosos: From Paganini to the 21st Century*, 1997
- SANDYS, William; ANDREW, Simon; *History of the Violin*, 2006
- SCHWARZ, Boris; *Great Masters of the Violin*, 1983
- STOWELL, Robin; *Violin Technique and Performance Practice in the Late 18th and Early 19th Centuries*, 1985
- VANNES, René; *Dictionnaire Universel des luthiers*, Editions “Les amis de la musique”, 1993.
- YUZWFOVITCH, V.; *David Oïstrakh: Conversations with Igor Oïstrakh*, 1977

PÀGINES DE REFERÈNCIA

www.menuhin.org

www.menuhincompetition.org

www.fundationmenuhin.org

www.mundoclasico.com

www.ioanmassia.com