

MANUEL
GUILLÉN
NAVARRO

TESIS DOCTORAL

AÑO 2016



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO
FACULTAD DE ESTUDIOS SOCIALES

PROGRAMA DE DOCTORADO
Traducción y comunicación multicultural

TESIS DOCTORAL

TÍTULO DE LA TESIS

**“Jesús de Monasterio:
Análisis formal, armónico, estético e interpretativo de sus
20 estudios artísticos de concierto para Violín
con acompañamiento de 2º violín”**

AUTOR: Manuel Guillén Navarro

DIRECTOR: Javier López de Goicoechea Zabala

Villanueva de la Cañada, AÑO 2016



UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO
FACULTAD DE ESTUDIOS SOCIALES

PROGRAMA DE DOCTORADO
Traducción y comunicación multicultural

TESIS DOCTORAL

TÍTULO DE LA TESIS

**“Jesús de Monasterio:
Análisis formal, armónico, estético e interpretativo de sus 20 estudios artísticos
de concierto para Violín con acompañamiento de 2º violín”**

AUTOR: Manuel Guillén Navarro
DIRECTOR: Javier López de Goicoechea Zabala

Villanueva de la Cañada, AÑO 2016

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
A. Justificación y objetivos	
B. Metodología	
C. Estado de la cuestión	
1.1. Aproximación histórica a la figura de Jesús de Monasterio.....	1
1.2. Monasterio y la sociedad de cuartetos.....	14
1.3. La amistad de Jesús de Monasterio y Pablo de Sarasate.....	18
1.4. Cronología.....	20
2.1. Obras. Listado por género.....	21
2.2. Estudio de la obra de J. de Monasterio.....	26
2.2.1. Obra didáctica. Estudios para dos violines.....	28
2.2.2. Obras para violín y piano.....	105
2.2.3. Obras para violín y orquesta.....	122
2.2.4. Obras para orquesta.....	129
2.2.5. Obra para banda.....	139
2.2.6. Obras para piano.....	140
2.2.7. Obras para otros instrumentos.....	143
2.2.8. Obras para voz y piano.....	150
2.2.9. Obras corales, no religiosas.....	159
2.2.10. Obras corales, religiosas.....	163
3.1. Escuela francesa de violín.....	177
3.2. Colección de los estudios de R. Kreutzer, P. Rode y J. Dont.....	180
3.2.1. Kreutzer, biografía, objetivos técnicos, edición.....	180
3.2.2. Rode, biografía, objetivos técnicos, dificultades.....	209
3.2.3. Dont, biografía, objetivos técnicos, enfoque en obras.....	222
3.2.4. Comparativa y objetivos comunes entre los estudios de Monasterio y los de Kreutzer, Rode y Dont.....	245
4. Conclusiones.....	247
5. Bibliografía.....	248
ANEXOS.....	251
Anexo 1.1. Edición actual impresa con digitaciones y arcadas	
Anexo 1.2. Edición original de J. de Monasterio con el análisis de los estudios	
Cuaderno I	
Cuaderno II	
Anexo 2.1. Rondo Liebanense	

INTRODUCCIÓN

Quiero agradecer a todas las personas que me han ayudado y animado durante todos estos últimos años para poder llevar adelante este precioso trabajo teniendo que sacrificar muchas horas y no pudiendo compartir ese tiempo con la familia o tampoco podérselo dedicar a otras tareas de mi actividad profesional.

Las facilidades que me dieron los directores y personal de las bibliotecas de Madrid en las que estuve “viviendo”; tengo que agradecerles toda la paciencia que han tenido conmigo, por tenerme en las salas de lectura durante horas y horas, rebuscando en los fondos, pidiendo materiales, fotocopiando o escaneando; sin ellos hubiera sido difícil tener tanta información.

También agradecer a los familiares de Monasterio que me han aportado bastante documentación.

En todo caso ha sido muy gratificante poder acabar y por lo menos quedar satisfecho con todo lo que he aprendido de este músico y de esta época de la vida y de la música en España.

Espero poder seguir trabajando en esta línea pues estoy convencido que hay mucho todavía por hacer, muchos aspectos que se pueden investigar, profundizar y promover sobre este gran músico.

En este aspecto debo continuar con la próxima edición que incluirá varias de las obras para violín y piano de Monasterio que estaban sin editar y que deberían estar a mano para cualquier persona.

En la misma línea espero poder realizar la grabación del Rondó Liebanense que quedó pendiente hace años y desgraciadamente no se pudo incluir en el cd de las obras para violín y piano al no tener la obra conmigo. Ahora por fin, habiéndola encontrado, debería de llevarse a cabo esta grabación para que pueda formar parte de un archivo sonoro que complete junto con el resto de las obras para violín y piano todas las obras que escribió para violín este insigne maestro.

Esta tesis quisiera dedicársela especialmente a mis padres por todo lo que me han enseñado y dado en esta vida sabiendo el gran sacrificio que supone una carrera de este tipo como es la música, pero que por otro lado también te aporta indescriptibles emociones y satisfacciones, difíciles de conseguir en otras especialidades.

A. Justificación y objetivos.

Con esta tesis pretendo acercar al legado violinístico de Jesús de Monasterio, en la confianza de que sea un impulso más en el resurgir de una figura a la que, desde mi más humilde criterio, probablemente el olvido le quitó el lugar que se merece.

La razón por la que escogí esta línea de trabajo alrededor de la figura de Jesús de Monasterio, es porque significaba cerrar un círculo que se abrió hace ya algunos años; quizá fue el azar quien lo puso en mi camino, pero lo cierto es que desde ese momento hasta hoy mismo no he parado de seguir investigando sobre este gran maestro y en consecuencia sobre otros compositores coetáneos, además de toda la música que surge en España en torno a la misma época, así como la evolución de la cultura musical y en particular la trascendencia que este gran artista tuvo en la vida musical española.

Habiendo tenido la suerte o tal vez el destino de, como violinista e intérprete, poder sacar a la luz obras que por razones que aún no he llegado a comprender, han permanecido dormidas en las bibliotecas durante muchos años, ha sido trascendental el poder interpretar en conciertos esas obras para tener la posibilidad de hacer un estudio mucho más profundo.

En honor a la verdad, debo decir que hasta hace no tantos años el conocimiento que tenía sobre Jesús de Monasterio era bien escaso y hay que reconocer después de hacer este profundo estudio que este artista fue un gran maestro entre otras muchas actividades que tenía además de concertista fue un gran defensor de hacer llegar al público la música clásica e hizo una gran labor divulgativa a través de la Sociedad de cuartetos y de la Sociedad de conciertos además de director del Conservatorio de Madrid, compositor y profesor de violín y música de cámara.

Conocía sobre todo su preciosa obra “Adiós a la Alhambra” y conocía la existencia de los llamados “Estudios de concierto”, pero poco más.

El gran descubrimiento para mí llegó en el año 1998 cuando me contrataron para interpretar como solista con la Orquesta de Radio Televisión Española el concierto para violín y orquesta de Jesús de Monasterio; aquellas páginas estaban impregnadas de una belleza tan magistralmente escrita que me cautivó, de un estilo que recordaba en muchos momentos al gran compositor Felix Mendelssohn.

Quería saber quién fue realmente Jesús de Monasterio, el hombre y el músico; así que empecé a buscar, primero encontré sus primeras dos biografías: J. de Monasterio, selección y estudio de José Montero Alonso (1954) y Un gran artista, estudio biográfico por SAJ (1910), luego estudié y profundice en sus importantísimos estudios de concierto, por cierto, de un gran valor pedagógico; tuve ocasión de hacerlos bastantes veces en conciertos, y poco a poco fueron apareciendo otros textos y algunas de sus obras para violín y piano, tres de ellas en manuscrito que a golpe de lupa fui descifrando. Además, pude contactar con familiares directos del maestro que, aunque ya muy ancianos, recordaban al “abuelo” perfectamente poniéndome al corriente de anécdotas de su vida tan entrañables como curiosas y enriquecedoras.

Con todo este material en mis manos me he pasado y sigo pasando horas y horas en mi estudio disfrutando con mi aprendizaje y ¿por qué no? a veces sufriendo con el trabajo de alguno de sus endiablados y a la vez maravillosos estudios de concierto, citaré por poner un ejemplo el número 20, siendo cada día más y más consciente de la grandeza de este hombre.

Pasando interminables horas recorriéndome bibliotecas y archivos como, la Municipal de Madrid, la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Nacional, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, el fondo archivo musical Municipal de Navarra en Pamplona, entre otros, además de contactar con músicos y familiares lejanos.

Tener la ocasión de tener esas partituras, poderlas analizar, estudiar, profundizar e interpretar ha sido una gran satisfacción que dio lugar a poderlas grabar.

En 2003 realice la grabación de las obras para violín y piano de Jesús de Monasterio que incluía, Adiós a la Alhambra, Sierra Morena, Melodía, Pequeña fantasía de salón, “*Adieu, romance sans paroles*”, fiebre de amor, nocturno y “*la grande fantaisie nationale sur des airs populaires espagnols*” y poco después otro cd con los 20 estudios artísticos de concierto. Ambas grabaciones fueron primeras grabaciones mundiales de la obra completa de este autor.

Muy seguidamente salió publicada una edición de esos estudios con mi revisión en dos particellas que pudiera dar una mayor comodidad a los violinistas teniendo cada uno su parte y no tocando los dos en la misma partitura como fue editada en su momento.

Con esta edición propongo además de una actualización en la manera de interpretarlo más enfocado en la técnica actualidad, con digitaciones y arcadas mas modernas y actuales.

Todo este conjunto de cd's, edición de partituras, conciertos, grabaciones en radio y televisión con partituras olvidadas o perdidas, me dan la satisfacción de mantener con vida la obra de este gran músico y violinista.

El enfoque en particular de esta tesis dirigido muy concretamente al análisis formal, armónico, estético e interpretativo de sus 20 estudios artísticos de concierto para Violín con acompañamiento de 2º violín incluyendo la partitura del autor en su primera edición con ese análisis además de la partitura que edité con mis aportaciones en los aspectos de arcos y digitados actualizados así como la grabación de esos estudios; con todo esto confió poder dar un completo sentido pedagógico a los estudios de este gran músico violinista del que todos los violinistas Españoles provenimos de alguna manera.

También por último un estudio profundo de los estudios más importantes escritos para violín como son los de Kreutzer, Rode y Dont, con información detallada de cada uno de ellos con la tonalidad y los objetivos principales además de las dificultades técnicas para cada mano por separado señaladas ordenadamente en cada estudio. Con ellos dan una idea de lo importantes que son los estudios de J. de Monasterio para preparar a un violinista en todos los aspectos técnicos y musicales que quiso dar este autor.

Posteriormente he querido hacer una comparativa de objetivos comunes entre estos tres libros de estudios y los de Monasterio.

Además de dar una base de datos con todo el catálogo de las obras que escribió Monasterio detallando en cada uno de ellas el título, género, instrumentación con las posibles revisiones o transcripciones, año de estreno y de composición, publicación, grabación, dedicatoria, duración, manuscrito, descripción de la obra y comentario técnico. Concreción de cada obra teniendo en cuenta el momento en que fue escrita tanto a nivel personal de su compositor como las influencias extra musicales que el momento, a nivel político, cultural, etc. pudieran ser relevantes para la creación en una dirección o en otra.

Al inicio hago una breve aproximación a la vida de Jesús de Monasterio, incluida una sección donde hago referencia a la importante sociedad de cuartetos, también la interesante amistad entre Sarasate y Monasterio para terminar con una cronología de la vida de Monasterio.

Próximamente editaré varias de las obras que estaban incluidas en el cd que hice con las obras para violín y piano, en la que no se pudo incluir la obra perdida, el Rondo Liebanense, obra dedicada a Pablo de Sarasate y que hasta hace muy poco tiempo no he podido tener en mis manos, pues estaba desaparecida; obra que adjunto una copia en este trabajo que será publicada muy pronto para que pueda tener acceso todo el público. También está previsto grabarla en cd junto con otras obras de otros autores.

Sobre esta edición próxima que comentaba, aparte del Rondo Liebanense, incluiré la primera impresión de otras obras para violín y piano de este autor que no estaban editadas hasta ahora como la Pequeña fantasía de Salón, el "*adieu, romance sans paroles*" o la gran fantasía nacional sobre aires populares españoles.

B. Metodología.

Hemos querido hacer primeramente una aproximación histórica de la vida en la figura de Jesús de Monasterio, partiendo desde que era muy pequeño cuando oye tocar el violín a su padre y se emociona escuchándolo, de ahí a dar clases con diferentes profesores por varios puntos de España, profesores a los que a los padres les llega las mejores referencias, siendo su progreso tan notable y después de dar ya sus primeros conciertos, les hace tomar una decisión, creer en él como futuro violinista. Poco tiempo después se vería hecho realidad, consolidándose como una gran figura violinística y un gran músico.

Los apoyos de la casa Real en su momento ayudaron en gran manera para poder sufragar los gastos de sus clases y su manutención, primero en España, y en poco tiempo fuera de nuestro país. La pronta e inesperada pérdida de su padre podría haber ocasionado a cualquier persona un cambio de rumbo en su vida, además Monasterio era muy joven, pero él tuvo la suerte de tener una persona cercana que no era familia, Basilio Montoya, que con mucho amor y cariño, quiso sacar adelante como fuera, a ese joven en el que veía mucho futuro. Hay que decir que ese hecho fue fundamental en su vida.

Después de hacer sus estudios en Bruselas y volver a España con todos los honores, se le abre un importante camino al joven Monasterio, en esta siempre difícil y sacrificada carrera; podríamos decir que en aquel momento todavía más, no solo por la situación política que atravesaba España en ese periodo a lo que habría que añadir la poca cultura musical que se tenía sobre todo en música clásica. Ya era concertista reconocido en Bélgica, Francia y por supuesto en España, recibe el regalo de un Stradivarius que le ayuda en su carrera para dar conciertos a un gran nivel por todo el mundo en esa primera etapa de su vida. Ya empezaba a componer obras para violín que incluía en los programas de concierto junto con otras obras de repertorio.

Poco tiempo después establecería su residencia en Madrid, fundando la sociedad de cuartetos que también trataremos en un apartado, le seguiría la fundación de la sociedad de conciertos, para estas sociedades trabajaría con gran dedicación, empeño y sacrificio, entre otras cosas para conseguir no solo que los músicos pudieran participar y hacer conciertos remunerados; más importante aún para él, que el público asistiera a esos conciertos, se hablara de ellos tanto por parte de esa audiencia como de la prensa local del momento, y sobre todo para que poco a poco ese público que no estaba habituado a este tipo de eventos fuera cultivándose y educándose a escuchar el repertorio que se hacía en Europa, obras como por ejemplo los cuartetos de Beethoven, que no habían llegado a España hasta ese momento; gracias a Monasterio pudieran escucharse en la sociedad de cuartetos.

Ya siendo una figura muy respetada, Monasterio ingresa en la Academia de Bellas Artes, se le concede la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica y le crean la cátedra de perfeccionamiento en violín y música de cámara.

Fueron muchos los años que dio clases en el Conservatorio de Madrid puesto que dedico más de 40 años a esta institución, siendo también director de este centro.

Son innumerables los alumnos que pasaron por sus manos, habría que nombrar especialmente a dos, en música de cámara tuvo como alumno al que sería más tarde famoso violonchelista, Pau Casals, según sus propias palabras dijo, Monasterio fue el único profesor que le enseñó música. Por otro lado son muchos los alumnos que podríamos destacar, pero particularmente debemos señalar a Enrique Fernández Arbós, quien siguió más allá el camino que había abierto Monasterio con la Música en España.

Monasterio ha sido sin lugar a duda el germen de la escuela de violín en España, todos los violinistas de alguna manera u otra provenimos de él.

Tenemos que decir la entrañable amistad que tuvo con Sarasate, al que dedicamos un capítulo. No podemos hablar de Sarasate a nivel pedagógico puesto que no fue un área que cultivo y que por supuesto no le interesaba. Él era concertista y toda su vida lo fue, fundamental el legado de sus obras para violín, obras que buscan el gran lucimiento para el solista, permanecerán toda la vida como un repertorio universal, obras de una gran belleza, virtuosismo y en general carácter popular español, que gustan en todo el mundo. En su momento esa música llegaba al público, sigue haciéndolo y seguirá cautivando en cualquier rincón del universo.

Monasterio que cultivo muchas facetas en su vida, tuvo claro que no quería quedarse fuera de España para seguir su vida como concertista y ganar mucho dinero. Tuvo ocasión de hacerlo y lo rechazó. Él prefirió volver a su país para ayudar a fomentar y desarrollar con una gran labor como músico, potenciando la cultura musical y haciendo crecer el nivel violínístico en nuestro país.

Destacar sobre todo en esta tesis la parte de sus composiciones, hemos querido profundizar en su catálogo de obras, especialmente en las escritas para violín.

Un listado de las obras por género ya que al contrario que Sarasate que escribió solo obras para violín y piano o violín y orquesta para su propio lucimiento virtuosístico. Monasterio cultivo muchos géneros, entre ellos en su última etapa el repertorio vocal, con numerosas obras para voz y para coro.

Siendo una persona muy creyente y practicante además de donativos y regalos que hizo durante su vida, siempre gustaba de participar en conciertos benéficos intentando ayudar todo lo que podía.

El estudio analítico formal, armónico, estético e interpretativo aparece a la mitad de este trabajo como punto culminante de una obra musical, los 20 estudios artísticos de concierto, son el centro y el pilar de este estudio, analizando cada uno de ellos para poder contrastarlo con los textos adjuntos en los anexos donde tenemos las partituras antiguas manuscritas analizadas y las partituras nuevas editadas con la revisión actual que incluye digitados y arcos.

Hemos querido hacer un apunte sobre la escuela francesa de violín y los más importantes violinistas puesto que es una base fundamental para situar el lugar y escuela de violín de la que proviene y a la que pertenece J. de Monasterio.

Un análisis de los estudios más importantes sobre los tres grandes cuadernos de estudios que más se utilizan hoy día, los 42 estudios de R. Kreutzer, los 24 caprichos de P. Rode y 24 estudios y caprichos op. 35 de J. Dont. Trabajando en cada uno de ellos, todos los aspectos técnicos más importantes y destacables, aspectos fundamentales que todo aquel interesado en potenciar su nivel técnico debe incidir y trabajar a fondo.

Además hacemos una profundización y comparativa entre todos los estudios de estos grandes pedagogos con unos objetivos marcados, comparándolos también con los de Monasterio.

C. Estado de la cuestión.

Quisiera empezar por destacar las dos primeras biografías que se escribieron sobre Jesús de Monasterio, la primera escrita por el Padre Julio Alarcón Meléndez (1843-1924), sacerdote-miembro destacado de la compañía de Jesús, músico-violinista, fue alumno de Monasterio, poeta y escritor además de muy amigo de la familia que escribía bajo el seudónimo de las siglas S.A.J. y autor de la primera biografía sobre Jesús de Monasterio, *Un gran artista, Jesús de Monasterio y Agüeros. Estudio biográfico* firmado con las iniciales S.A.J. Razón y fe, Madrid 1910.

La segunda titulada *J. de Monasterio, selección y estudio* de José Montero Alonso. *Antología de escritores y artistas montañeses*. Santander 1954, esta biografía es la que me aportó varias partituras manuscritas de Monasterio que aparecen en el apéndice: *Adieu* y *Grande Fantasia Nationale* para violín y piano además de tres obras corales; *Salve a cuatro voces*, *Salve a dos voces* y *Plegaria a la Santísima Cruz*.

Importante el archivo epistolar de Don Jesús de Monasterio compiló por Jesús A. Ribó, decir que J. A. Ribó es el pseudónimo de José Subirá (1882-1980). Fue publicado entre 1958 y 1978 en cuatro secciones con parte de la correspondencia entre Monasterio e importantes músicos y personajes de la cultura, entre esas cartas en la página 145 aparece la carta que escribe a Sarasate hablándole del Rondo Liebanense y dedicándoselo. En total son un conjunto de documentos entre la correspondencia de Monasterio con Gevaert y las anotaciones biográficas de su hija Antonia, permanecen conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid.

Un personaje que buscó el enriquecimiento de nuestra música con numerosas biografías de músicos españoles del XIX y XX fue del Padre Luis Villalba Muñoz (1872-1921) donde en el volumen I, *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Semblanza y notas críticas de los más principales músicos españoles, pertenecientes al final del pasado siglo donde incluye los siguientes autores: Uriarte, Aróstegui, P. Guzmán, J.M. Úbeda, Monasterio, Sarasate, Chapí, Olmeda, Caballero, Chueca, Albéniz, Salvador Giner, Juan Montes. Editado en El Escorial. Real Colegio de Alfonso XII, 1904. Madrid, Ildefonso Alier, 1914.

La visión que da Carlos Gómez Amat en su libro *Historia de la Música Española*, libro nº 5, siglo XIX de Alianza Música editado en 1984 y reimpresso en 1988. En el capítulo V donde habla de los maestros del violín en España hace una clara alusión a Monasterio como principal maestro, curiosamente mientras habla de él durante 6 páginas, solo lo hace de Sarasate en algo más de 3 páginas, es verdad que trata a Sarasate como el virtuoso del violín que deja huella con sus obras a nivel mundial y a Monasterio lo señala como el pedagogo más importante que hemos tenido.

Ya muy en la actualidad en 1989 con motivo de la nueva incorporación como electo académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid de D. Agustín León Ara, hizo un discurso de recepción a la Academia “*sobre las escuelas violínísticas*”. En ese discurso da una visión evolutiva de la escuela de violín en España a partir de J. de Monasterio. Depósito legal: M-39.421-1989.

En este discurso señala “...desde Jesús de Monasterio, la casi totalidad de los grandes violinistas españoles han perfeccionado sus estudios, bien en el Conservatorio de Bruselas, bien en el de París... Así pues, los José de Hierro, Pablo de Sarasate, Francisco Costa, Joan Massiá, Antonio Brossa, Antonio Arias, Fernández Arbós, entre otros, nos son sino continuadores de esa Escuela Franco-belga, cuyo pionero en España fue Jesús de Monasterio”. Destacar que el Sr. Ara haría referencia también en ese mismo discurso a las palabras que bastantes años atrás había dicho el gran violinista, director y compositor Enrique Fernández Arbós, antecesor suyo en la academia.

El discurso que dio de D. Enrique Fernández Arbós en 1924 también con motivo de la recepción para ser elegido electo académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuyo título era “*Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música*”, hace un análisis de la técnica...en las páginas 27 y 28 hace referencia directa a Monasterio y la escuela del violín “Cúmplenos ahora proclamar que España puede envanecerse tanto de la importancia como de la calidad de su escuela de violín... Entre éstos corresponde el puesto de honor al que fue su iniciador, D. Jesús Monasterio. Todos procedemos de él, y en la historia, no ya del violín, sino del desarrollo de nuestro movimiento musical, a él ha de tornarse la mirada para determinar el punto de partida. Antes de él no existe casi nada. Él forma el núcleo de los maestros que han de seguir más tarde transmitiendo su enseñanza... Se da pues, la feliz coincidencia de que los tres profesores numerarios que en el Conservatorio tienen en la actualidad a su cargo la enseñanza de violín, Sres. Bordas, Del Hierro y el que tiene el honor de dirigiros la palabra, todos procedemos de la misma escuela: la escuela franco-belga-italiana, que hemos seguido cultivando a la desaparición del gran Sarasate y Monasterio”.

También de Fernández Arbós destacaríamos sus Memorias. *Arbós*. Madrid ediciones cid, publicadas en 1963 donde habla en muchos momentos de su maestro.

J. Subirá en *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, señala que Monasterio fue fundamental en la creación de la escuela de violín en España.

Otro gran músico y gran violonchelista como fue Pau Casals (1876-1973) que también comenta en sus memorias publicadas en 1975, señala que fue Jesús de Monasterio el mejor profesor que tuvo cuando estudió con él como alumno de la cátedra de perfeccionamiento de Música de Cámara en el Conservatorio de Música y declamación de Madrid.

Sobre la sociedad de cuartetos de la que hablo más adelante después de la aproximación histórica a J. de Monasterio, José de Castro y Serrano (1828-1896) en 1866 escribe en su libro *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, centro general de administración, imp. De T. Fortanet hace en su último capítulo nº XV un retrato entre otros sobre Jesús de Monasterio haciendo una visualización sobre la sociedad de cuartetos fundada por Monasterio en 1863. El autor dedica este estudio a los profesores Guelbenzu, Monasterio, Pérez, Plo y Castellano e incluye grabados litográficos con retratos entre otros de Mozart, Haydn, Beethoven o Monasterio.

También José María Esperanza y Sola (1834-1905) proporcionaría importante información acerca de Monasterio desde 1872 iniciada con *La Ilustración Española y América y con los Treinta años de crítica musical*, Madrid, establecimiento tipográfico de la viuda e hijos de Tello, 1906. Con interesantes artículos que se prolongarían primero hasta que Monasterio dimite de la dirección de la sociedad de conciertos en 1876 y continuara haciendo críticas y proporcionando información de las sesiones de la sociedad de cuartetos hasta su disolución en 1894. Interesante el artículo acerca de José M^a Esperanza y Sola que aparece en el anuario musical nº 70 promovido por la Institución Milá y Fontanals (IMF), centro de investigación en Humanidades del consejo superior de investigaciones científicas (CSIC) en Cataluña, en el número de enero-diciembre de 2015 pp.117-130 donde con el título “Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: José M^a Esperanza y Sola (1834-1905)” escrito por Manuel Sancho García hace un recorrido muy claro de este autor.

Detalles de la vida de Monasterio se señalan en el Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles de Baltasar Saldoni publicado en 1881, Madrid. Dividida en tres secciones, efemérides, catálogo y variedades, editada en cuatro volúmenes, aparece en el volumen II. Reeditado también en cuatro volúmenes por el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura, Madrid 1986 por Jacinto Torres.

Sobre los 20 estudios artísticos al poco tiempo de ser aceptado como libro de referencia y ser publicados, Esperanza y Sola saca un artículo reflejando el gran trabajo realizado por este autor sobre magnífica obra, fue publicado en la revista *Crónica de la Música* de Madrid, en su número 19 con fecha del 30 de enero de 1879 en las páginas 2 y 3, con título una obra nueva.

La edición crítica de varias obras importantes de Monasterio por Ramón Sobrino en 1991 y 1992 respectivamente del Concierto en Si menor para violín y orquesta y el Adiós a la Alhambra para el ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), Madrid. El Adiós a la Alhambra estaba incluido en un libro titulado *Música Sinfónica Alhambrista*, con obras de ese estilo de otros autores.

Y posteriormente la grabación de ambas con la Orquesta Sinfónica de Madrid interpretadas por Ángel Jesús García y dirigida por David Perry.

Decir sobre las grabaciones que la primera grabación que escuché de una obra de J. de Monasterio, fue un cd de una grabación histórica de Yehudi Menuhin cuando era muy joven tocando Sierra morena para violín y piano.

Unos años después Tomás Garrido también para el ICCMU hace una edición crítica de dos obras para orquesta de cuerda de Monasterio, Andantino expresivo y andante religioso, incluidas en un álbum con otras obras de otros autores con el título *Música Española del s. XIX para orquesta de cuerda*, Madrid 1998.

Una revisión muy actual ha sido la de Emilio Mateu sobre los 20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín de Jesús de Monasterio editado por el Grupo Real Musical en 2002 en Madrid. También destacar la revisión y edición hace pocos años realizada por Pedro León con la *colección de música española para violín del siglo XIX* de obras para violín y piano de Jesús de Monasterio donde incluye las siguientes obras, Fiebre de amor, Nocturno, Melodía, Sierra Morena y Adiós a la Alhambra, para la Editorial Música Didáctica con la colaboración de la Fundación Marcelino Botín en el año 2003.

Coincidiendo con la celebración del centenario del fallecimiento de Monasterio en 2003, se publicaron y grabaron varias de sus composiciones religiosas vocales, promovidas por el Gobierno de Cantabria y la Fundación Botín. También ese mismo año *el proyecto centenario Jesús de Monasterio* con actividades y material didáctico realizado por Gustavo Moral Álvarez con el patrocinio de la Consejería de Cultura, Turismo y deporte de Santander.

Destacar cuatro fondos de partituras y documentación de Jesús de Monasterio en Madrid: En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde en su fondo se encuentra una gran cantidad de documentación, entre ellas, cartas, documentación de la sociedad de cuartetos, archivo de la sociedad de conciertos y un buen número de partituras. Y en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid donde se encuentra la otra gran parte del legado de partituras de Monasterio.

En el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde se encuentran documentación y cartas de Monasterio.

El resto de material está localizado en Biblioteca Nacional, en el Archivo de Música de la capilla del Palacio Real y por otro lado también en los archivos de la SGAE (Sociedad general de autores y editores de España).

1.1 Jesús de Monasterio: Aproximación histórica a la figura de Jesús de Monasterio y Agüeros.

Jesús de Monasterio, nace un 21 de marzo de 1836 en Potes municipio de España perteneciente a la comunidad autónoma de Cantabria, es una Villa en el corazón de un gran valle, capital de la comarca de Liébana. Hijo de D. Jacinto Monasterio y Dña. Isabel de Agüeros, quienes en aquel momento ya tenían otras dos hijas, Regina y Anita.

Cuentan los biógrafos¹ que, D. Jacinto Monasterio guardaba un violín, como recuerdo de su vida de estudiante en Valladolid después de haber ejercido varios cargos de Magistratura y haber iniciado sus estudios de violín, instrumento con el que gustaba recordar melodías de otros tiempos, o simplemente improvisaba dejando libre su imaginación, rompiendo el silencio de la gran casona dónde vivían.

En una ocasión, cuando el niño tenía unos cuatro años, D. Jacinto sintió como su hijo entraba a escondidas en la sala donde él tocaba el violín, observando con gran asombro como el pequeño hacía esfuerzos por reprimir las lágrimas; unas lágrimas producto de la emoción que la música despertaba en aquel niño y que fueron reveladoras para D. Jacinto, tanto que le compró un pequeño violín² con el que demostraría desde el primer momento sus grandes dotes artísticos bajo la dirección de su primer maestro, su padre.

Ese violín se encuentra actualmente en el fondo de la Biblioteca Musical Municipal del Ayuntamiento de Madrid donde se conservan también un gran número de cartas y partituras del artista.

Fueron tan excepcionales los progresos que aquel niño hizo con su pequeño violín que el padre comenzó a buscar profesores que pudieran proporcionarle una sólida formación. Primero fueron a Palencia y luego a Valladolid, donde conocen a José Ortega y Zapata³, un excelente violinista que se convertiría en su nuevo maestro; Siendo en Valladolid, en el Liceo Artístico, el día 14 de enero de 1843 cuando actúa por

¹ SAJ. *Un gran artista. Estudio biográfico*. Administración de Razón y fe. Plaza de Santo Domingo, 14, bajo. Madrid 1910.

José Montero Alonso (1904-2000). *J. de Monasterio, Selección y estudio de vida y obra*. Antología de Escritores y Artistas Montañeses. Santander 1954.

² En la revista ilustrada nº 91 “*Por Esos Mundos*” aparece un retrato de un Jesús de Monasterio cubierto de canas sujetando aquel pequeño violín, reflejando en su mirada la melancolía que traen los recuerdos de juventud, es un artículo de nueve páginas escrito por Alberto de Palacio. Agosto 1902.

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003107037&page=57&search=jesus+de+monasterio&lang=es> (30.06.2016, 13h).

³ José Ortega y Zapata (1824 - 1903). <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003738464> (30.03.2016, 17h). *Gaceta musical de Madrid* (Madrid. 1865). ISSN: 1697-6096 Madrid, Semanario (aparecerá los sábados por la mañana) revista especializada exclusivamente en música, que comienza a publicarse el cinco de octubre de 1865, siendo su editor responsable y director el abogado y violinista José Ortega y Zapata, abuelo del filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955), Ortega, como crítico musical y periodista, publica esta revista, de cuatro páginas y a dos columnas, con informaciones y críticas sobre las temporadas de conciertos y estudios sobre sociedades y obras musicales y artistas, referentes tanto a España como al extranjero, así como sueltos y variedades, y anuncios comerciales. Edita hasta el cinco de agosto de 1866 un total de 43 números.

primera vez en público en presencia del general Regente Baldomero Espartero, entonces Regente del Reino (1840-43), tuvo tal éxito que el Regente le regaló un magnífico violín y una pensión que pudo disfrutar por varios años.

Ortega y Zapata habla con D. Jacinto, como ya había hecho en anteriores ocasiones, de la necesidad de abrir nuevos horizontes para el pequeño violinista, poniéndole como objetivo Madrid, siendo presentado en el Carnaval del mismo año 1843 en un baile de Palacio a la Reina niña Isabel II, por aquel entonces el joven Monasterio tenía 7 años.

En Madrid tuvo como profesores a D. José Vega, y a los Maestros de Capilla, D. Juan Ortega y D. Antonio Daroca. Pronto la fama de este pequeño se extendió por toda la península, dando conciertos por las sociedades filarmónicas y artísticas, siendo nombrado socio de mérito de varios de estos liceos, entre ellos, Granada, Madrid, Sevilla y Lérida.

Muy pronto su éxito quedaría interrumpido tras la desaparición de la escena política de su mecenas, el general Espartero, exiliado en Inglaterra, momento que el padre de Monasterio aprovechó para dirigir a su hijo en la búsqueda de mejores maestros. Pero en España el momento no era el más adecuado para hablar de música, sino de sublevaciones progresistas, rebeliones, etc., por lo que D. Jacinto pensó llevar a su hijo al Conservatorio de París e hizo todas las gestiones que estaban en su mano para conseguir la ayuda económica necesaria, pero la ayuda nunca llegó, y desilusionado volvió a Potes, donde al poco tiempo, en 1845 fallecería el padre a los 49 años.

A la muerte del padre, Jesús de Monasterio fue puesto en manos de un tutor D. Basilio Montoya⁴. Entusiasta del arte, fue primordial en el futuro de Monasterio, gran amigo de su padre, con quien D. Jacinto ya había hablado antes de morir sobre las grandes cualidades artísticas de su hijo.

Convencido del gran talento del niño, D. Basilio Montoya retoma el camino que ya había iniciado el padre, por lo que en medio de los levantamientos Carlistas del 47 que propiciaron la guerra en el 48, siempre con el permiso materno, consiguió huir de España con el niño, visitando primero el Conservatorio de París y dirigiéndose posteriormente al Conservatorio de Bruselas en 1850 donde confió el niño a la protección del compositor y musicólogo Belga François Auguste Gevaert (1828-1908). Decir de Gevaert, hijo de un panadero, se matriculó a los 13 años en el Conservatorio de Gante y en 1847 con 18 años obtuvo un Premio de Roma (belga) en composición musical que le permitió viajar a Italia, España y Alemania antes de establecerse en Paris, donde consiguió sus primeros éxitos en el Teatro Lírico, esto le abrió las puertas de la Opera-Comique donde se representó en 1858 su obra más ambiciosa, *Quentin Durward*, que fue reestrenada en Bruselas en 1930. A ésta le siguieron otras obras y bastantes años después en 1867 fue nombrado director de la música en la Opera de Paris.

⁴ “Basilio Montoya fue su su segundo padre y al que aún venera casi con el mismo cariño”.

José Parada y Barreto. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*, pps.217-218, Imprenta de Santos Lanxé, B. Eslava. Madrid 1868.

Durante la guerra de 1870 Gevaert se dirigió a Bruselas donde fue nombrado director del conservatorio, dejando a un lado su faceta de compositor para dedicarse más a la enseñanza. Fue particularmente popular en Bélgica y en el Congo, en éste último fue donde escribió la música del himno nacional por encargo en 1908 del rey de los Belgas, Leopoldo II. Además de sus creaciones musicales sus preocupaciones se orientaron también hacia la escritura orquestal que luego fuera director de dicho conservatorio. Es en este momento cuando Monasterio toma contacto con grandes maestros de las diferentes disciplinas como Ch. de Beriot⁵ en violín, en armonía tuvo privadamente a J.-N. Lemmens que le supervisaba las obras y oficialmente en el conservatorio tendría en armonía a C.-M.-F. Bosselet y en contrapunto a F.-J. Fétis.

Al año de estar cursando estudios en este conservatorio fueron tan sobresalientes sus progresos que el propio Beriot se dirige en un certificado con fecha de 4 de agosto de 1851 a los protectores de las Artes en España reconociendo “las cualidades necesarias para alcanzar el más alto grado de talento” de “este interesante discípulo” con el fin de que éstas le proporcionen las ayudas necesarias para continuar estudios en Bruselas.

No había transcurrido un año de aquella carta cuando el 30 de Julio de 1852 obtiene el premio de honor, en medio de un certamen de gran nivel y con la única reserva de la edad por parte de los jueces.

Tras finalizar sus estudios y con su premio bajo el brazo, Monasterio vuelve a París donde conocerá, a través de su excelente amigo, el famoso fabricante de órganos, el Frances Arístides Cavaillé-Coll (1811-1899) nacido en Montpellier, Francia, cuya familia eran fabricantes de órganos en la que pronto empezó a destacar por su gusto por la mecánica. Desde pequeño presentó diseños de gran calidad, y su figura marcó un

⁵ Charles-Auguste de Bériot (Lovaina, 20 de febrero de 1802 - 8 de abril de 1870), fue violinista y compositor Belga. Estudió violín con Jean-Francois Tiby, discípulo de Giovanni Battista Viotti. Más tarde fue impulsado por el mismísimo Viotti y trabajó un tiempo junto a Baillot aunque no tuvo influencias sus enseñanzas en él. También fué influenciado por Paganini. Sirvió como violinista de cámara del rey Carlos X de Francia y del rey Guillermo I de los Países Bajos y realizó exitosas giras por Londres, París y los grandes centros musicales de Europa.

De Bériot convivió con la cantante de ópera María Malibrán y ambos tuvieron un hijo en 1833. La pareja se casó en 1836 al obtener Malibrán la anulación de su matrimonio anterior. Felix Mendelssohn escribió un aria con acompañamiento de violín solista que les dedicó exclusivamente a la pareja. Sin embargo, Malibrán falleció ese mismo año a raíz de heridas producidas por la caída de un caballo.

Tras la muerte de Malibrán, de Bériot reside en Bruselas pero tocando poco en público. Cuatro años después realizó una gira por Alemania, donde conoció y se casó con Marie Huber.

En 1842, Baillot falleció y su puesto como profesor de violín en el Conservatorio de París le fue ofrecido a de Bériot. Él rehusó la oferta pero poco después se convertiría en profesor de violín en el Conservatorio de Bruselas, donde sentó las bases de la escuela Franco-Belga para la interpretación del violín. A causa de su deficiente vista, se retiró en 1852. En 1858 quedó completamente ciego. Una parálisis en el brazo izquierdo acabó con su carrera en 1866. Sus más ilustres discípulos fueron Henri Vieuxtemps y Heinrich Wilhelm Ernst. De Bériot compuso gran cantidad de música para violín, entre la que se hallan diez conciertos hoy en día raramente escuchados, aunque sus composiciones de carácter pedagógico aún se emplean para el estudio del violín. Su hijo Charles-Wilfrid Beriot fue un pianista que instruyó a Granados, Ravel y Viñes. De Bériot falleció en Lovaina a la edad de 68 años.

https://es.wikipedia.org/wiki/Charles-Auguste_de_Bériot (28.06.2016).

antes y un después: sus órganos son considerados "órganos sinfónicos", puesto que pueden reproducir sonidos propios de otros instrumentos. El más grande de sus órganos está en la Iglesia de Saint-Sulpice de París. Es considerado como uno de los fabricantes de órganos más destacados del siglo XIX, porque en sus producciones combinaba tanto la ciencia como la estética. Hay órganos conservados de él por supuesto por toda Francia especialmente en París, en muchas ciudades de España muy especialmente en el país vasco, en el Reino Unido, en Caracas (Venezuela), en Argentina y en Chile entre otros países.

Monasterio también conoce en París a otro gran maestro, Charles Gounod⁶, quien al saber que era violinista le invitó a interpretar con él al piano una melodía que acababa de componer para violín encabezada con el título "Meditación para violín, escrita sobre el primer preludio del Clavecín bien temperado de J.S. Bach". Esta melodía era la que hoy conocemos como Ave María de Gounod, y que curiosamente fue una de las últimas obras que Monasterio interpretaría en su último concierto en Madrid, celebrado en el Círculo-Patronato de San Luís conmemorando el XXV aniversario de la coronación de León XIII.

Tras su estancia en París, Monasterio regresa a su tierra para reencontrarse con su madre, siempre tan querida para él junto sus hermanas. Es durante esta estancia en España cuando recibe el nombramiento de violín honorario de la Capilla Real, el 3 de febrero de 1854 y de la mano de la Infanta Doña Isabel de Borbón, un arco de violín guarnecido de piedras preciosas. Casi paralelamente al mismo tiempo es nombrado miembro honorario de la Academia Pontificia de Roma.

El nombre de Monasterio ya era conocido por Bélgica, Francia y España, pero a Inglaterra también llegaron los ecos que hablaban del joven concertista, partiendo en octubre de este mismo año 1854 para Londres, participando en una gran gira

⁶ Charles François Gounod (1818 - 1893), compositor francés, considerado hacia 1900 el músico francés más importante del siglo XIX. Nace en París, donde su madre le enseña a tocar el piano, y en la misma ciudad acude al Conservatorio. Con 21 años gana el Gran Premio de Roma de 1839, donde queda impresionado por la música de Palestrina en la Capilla Sixtina. A su vuelta, pone en práctica su programa artístico para la música sacra. Más tarde ocupará el cargo de director de Orpheón de París, entre 1852 y 1860. Su éxito llegará con la ópera Fausto en 1859.

Gounod es conocido sobre todo como el autor de la ópera Fausto y de la famosa Ave María, basada en la música del primer preludio del Clave bien temperado de Johann Sebastian Bach. En vida, sin embargo, se distinguió como uno de los más prolíficos y respetados compositores franceses. Su catálogo incluye obras en todos los géneros, tanto sacras como profanas.

Su influencia en otros compositores franceses como Bizet, Saint-Saëns y Jules Massenet es indudable. Hasta el propio Debussy llegó a declararlo "necesario" en cuanto a que su estética representó para aquella generación de franceses un poderoso contrapeso ante el avasallador empuje wagneriano.

Gounod compuso el himno de la Ciudad del Vaticano. Se destacó tanto en su obra operística como en la religiosa. De la primera producción sobresale su Fausto y de la religiosa su inmortal Ave María, en esta última faceta se encuadra el himno. En lo personal fue de gran religiosidad hasta el punto de querer convertirse en sacerdote.

En la actualidad, su obra más popular es la "*Marche funebre d'une marionette*" (Marcha fúnebre por una marioneta), que fue utilizada por el cineasta Alfred Hitchcock para la cabecera de su programa Alfred Hitchcock presenta. Escribió bastantes operas, oratorios, varias sinfonías y entre otras obras, cuatro cuartetos de cuerda. https://es.wikipedia.org/wiki/Charles_Gounod (29.06.2016).

capitaneada por Louis Jullien, destacada figura musical del momento y organizador de conciertos. Monasterio no se centró sólo en su instrumento, en la música, sino que se interesaba por todas las artes, es por lo que en sus viajes trataba de recorrer todos aquellos lugares nuevos que tanto le aportaban, contando con un extraordinario talento para aprender nuevas lenguas lo que le facilitaba su “aprendizaje”. El 22 de noviembre de 1854, el joven violinista se presenta por primera vez al público inglés obteniendo un gran éxito al interpretar su *Fantasia Característica Española* para violín, éxito que se mantuvo durante los siguientes conciertos. Visitó Inglaterra, Irlanda y Escocia. De su concierto en Cork, Irlanda, Monasterio recuerda lo desesperante que fue para él contemplar la miseria de la clase proletaria; esta otra cara del artista, la de compasivo y caritativo, se mostraría en sus posteriores viajes a Bélgica, Holanda y Alemania, donde se le vería alternando los conciertos con las “conferencias para el socorro de los pobres”.

En marzo de 1855 vuelve a Bruselas donde se le quiere y respeta ya no sólo como intérprete sino también como compositor ya que poco a poco su creación artística iba siendo conocida; pero vuelve a sentir la necesidad de regresar a su patria y es el 25 de junio de 1856 cuando reaparece en Madrid con un concierto vocal e instrumental que le hizo merecedor de grandes aplausos y elogios. Fue en este mismo año cuando Monasterio fue condecorado por la Reina Isabel II con la cruz de Carlos III y por otro lado un regalo muy especial del ministro financiero, D. Juan Gualberto González⁷, que haría del 25 de diciembre de 1856 una fecha memorable, un Stradivarius.

Después de la agitada vida que había mantenido en los últimos años como concertista le llegaba una etapa de relativo descanso, siendo nombrado el 9 de marzo de 1857 profesor de violín del Real Conservatorio, de esta fecha data su magisterio y gran influencia en España a través de sus discípulos.

Pero aún tenía una asignatura pendiente: Alemania. Deseaba someter sus cualidades artísticas al juicio del pueblo que tantas obras admirables habían visto nacer. En 1861 emprendió viaje a Bruselas y desde allí realizaba idas y venidas a diferentes

⁷ Juan Gualberto González Bravo y Delgado (Encinasola, provincia de Huelva, 11 de julio de 1777 - 27 de noviembre de 1857), humanista, músico, escritor y político español.

Hizo sus primeros estudios en Badajoz y los continuó en la Universidad de Sevilla; a principios del XIX ya era doctor en leyes y ejerció como abogado en el bufete de Ángel Ortega. Dio clases en la Universidad de Sevilla y formó parte de su Real Audiencia. Durante la Guerra de la Independencia fue nombrado oidor de la Audiencia de Guatemala. Tras cinco años en esas tierras, volvió a España y fue designado Fiscal togado del Supremo Consejo de Indias. Durante el Trienio Liberal (1820-1823) ejerció también como Fiscal del Consejo de la Guerra. En 1833, reinando aún Fernando VII, fue ministro de Gracia y Justicia; por entonces, como Notario mayor del reino, presidió y firmó el acta por la que Isabel II, con apenas tres años, fue jurada reina de España. En 1834 fue relevado y en el verano de ese mismo año fue nombrado Procurador en Cortes de la Provincia de Huelva y más tarde senador. Soltero toda su vida, pasó sus últimos años atendido y cuidado por su ahijada Engracia Osorio. Donó su fortuna a los pobres y a hacer obras públicas en su pueblo natal de Encinasola; con esta manda se construyó allí el puente del Silio. Era un notable violinista, que ofreció conciertos todas las semanas los miércoles de ocho a once de la noche en su casa, acompañado de su amigo y gran músico, el violinista y compositor Jesús de Monasterio. Tradujo a los bucólicos latinos Virgilio, Calpurnio Sículo y Nemesiano, así como el Arte poética de Horacio. Publicó unas Obras completas en 1844 en tres volúmenes, aunque el libro ya estaba escrito en 1822.https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Gualberto_González_Bravo (29.06.2016).

ciudades de Alemania y Holanda, fueron muchas las ciudades visitadas por el maestro, Colonia, Aquisgrán, Lovaina, Hannover, Leipzig, Dresde..., dando un gran número de conciertos y obteniendo en todos ellos grandes éxitos. De Berlín le quedó un grato recuerdo por la experiencia vivida con el conocido compositor G. Meyerbeer⁸, quien tuvo la amabilidad de acompañarle su “*Adiós a la Alhambra*” y tanto le impresionaron aquellos primeros compases del piano que pidió a Monasterio que le permitiese repetir ese fragmento que tan maravillosamente prepara la entrada de la cantiga. En Weimar tuvo un concierto en el palacio del Gran Duque, y fue tal el éxito que Monasterio hubo de suspender su marcha a petición de los Duques que le expresaron sus deseos de volverlo a oír realizando otros dos conciertos más e incluso solicitándosele que se estableciese en Weimar para ocupar la plaza de primer violín de cámara y director de los conciertos de la Corte, puesto antes ocupado por F. Laub⁹ y J. Joachim¹⁰. Plaza que rechazaría al igual que hiciera con la oferta propuesta anteriormente por Fetis para que

Según Baltasar Saldoni, Juan Gualberto González fue ministro interino de Hacienda desde el 15.01.1834 hasta el 07.02.1834 y director o viceprotector del Conservatorio de Madrid desde el 14.01.1842 hasta el 11.01.1846. En *el Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. Imprenta D. Antonio Pérez Dubrull, Madrid 1868.

⁸ Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Nacido en Alemania, fue compositor de óperas de estilo italiano que triunfó en Francia. Considerado una de las principales figuras de la Grand Opera gala, estudió en Berlín y se convirtió en un niño prodigio del piano, para luego perfeccionarse con el abate Vogler en Darmstadt. Se trasladó a Viena para seguir su carrera de pianista, pero aceptó el consejo de Salieri para ir a Italia y estudiar la voz humana. La audición de Tancredo de Rossini lo llevó a retomar la composición de óperas, que estrenó en las principales ciudades de Italia con gran éxito. Una de sus giras lo llevó a París, ciudad que lo cautivó y en donde decidió quedarse. Allí compuso y estrenó sus mejores óperas. Los franceses quedaron cautivados por su mezcla particular de técnica alemana, melodismo italiano y un innovador espíritu francés. En 1842 fue nombrado director general de música de Berlín. Escribió importantes operas: En 1813 El juramento de Jefe, en 1817 Romilda e Constanza, en 1836 Los Hugonotes, en 1849 El Profeta, en 1854 La estrella del Norte. En 1864 Murió durante la preparación del estreno de La Africana.

⁹ Ferdinand Laub (1832-1875), Violinista y compositor checo, fue después de mediados del siglo XIX una de las más notables personalidades artísticas del viejo continente. El mágico y cristalino sonido de su violín hechizó a los compositores: Franz Liszt, Frederic Smetana y Piotr Ilich Tchaikovski. Viena, Londres, Berlín y otras metrópolis europeas fueron escenarios del triunfo del virtuoso checo. Fue profesor de violín en el Conservatorio Stern en Berlín, poco después es nombrado virtuoso de cámara del Rey de Prusia, siendo allí donde realizaría una gran actividad como camerista, director de coro, de piano y escribiendo tratados y obras para el trabajo de la técnica de violín además de obras vocales, sin embargo, una grave dolencia truncó su vida a los 43 años.

<http://www.radio.cz/es/rubrica/personalidades/el-virtuoso-de-violin-checo-ferdinand-laub-fue-amigo-de-pitchaikovski> (01.07.2016, 18,30h.).

¹⁰ Joseph Joachim (1831-1907), nació en Suiza. Después de pasar por Bucarest donde empezó los estudios de violín fue enviado a Viena donde estudió con Joseph Böhm; años más tarde en Leipzig se encontró con quien sería su protector y que le instruyó en todas las materias de la música, Mendelssohn, pero Joachim tuvo la desgracia que con solo 16 años, cuando ya estaba abriéndose camino como gran solista de violín, su protector fallece. Más tarde marcha a Weimar donde conoce a Liszt y a Wagner, trabaja como concertino y componiendo. En 1852 marcha a Hannover donde conoce a Johannes Brahms y Clara Schumann, Robert Schumann muere cuatro años después. Años después sigue con su labor como solista, como concertino y también como profesor y se hace cargo del puesto de director de la Real Academia de Música de Berlín; es allí donde crea su propia orquesta y su famoso cuarteto de cuerda.

www.hagaslamusica.com/intérpretes/solistas/joseph-joachim/ (01.07.2016 19h.).

sucediera al maestro Beriot en Bruselas, ya que la intención e ilusión de Monasterio era volver a España para dedicarse a la enseñanza de lo aprendido por Europa.

Antes de su vuelta a casa viajaría por Bruselas, París y Bayona, destacando su actuación en Bruselas donde interpretaría su *Concierto de violín* y el *Rondó Liebanense*, además del *Adiós a la Alhambra*, tres de sus grandes composiciones. En el año 1862 se le propuso para que sucediera a de Beriot en el conservatorio de Bruselas, ofrecimiento que, al igual que en Weimar, también rechazó; Monasterio quería regresar a España.

El 30 de marzo de 1862 llega a Madrid y es recibido por el elenco artístico-intelectual con todos los honores, pero en el pensamiento de Monasterio estaba en su montaña y a ella regresó en julio de ese mismo año; para establecerse definitivamente poco después en Madrid, en marzo de 1863, año en que fundó la Sociedad de Cuartetos con los señores M. Pérez¹¹, T. Lestán¹² y R. Castellanos¹³ dando su primer concierto el

¹¹ Manuel Pérez González, oriundo de Torre del Mar (Málaga), desde muy temprana edad mostraría un interés inusitado por cualquier manifestación musical. Comienza con un violín de fabricación "casera", que sería el primer instrumento de Manuel Pérez Díaz hasta que su padre uno de los muchos viajes que su profesión exigía, adquirió un violín auténtico.

Los imparables progresos de Manuel convencieron a sus padres para que se trasladara a Granada a continuar sus estudios, sin embargo, el hecho sin duda más importante de su estancia en Granada fue la toma de contacto con el gran músico gaditano Manuel de Falla. Su amistad y guía serían trascendentes para la futura carrera de Manuel Pérez Díaz.

El violinista motrileño debió causar una grata impresión en el maestro Falla, ya que éste lo recomendó nada menos que al gran violinista y director de orquesta Enrique Fernández Arbós. La relación de Manuel de Falla con Fernández Arbós era muy estrecha. Una vez aceptado como alumno por Fernández Arbós, Pérez Díaz consiguió una Beca del Centro Artístico y Literario de Granada que le permitió desplazarse a Madrid para continuar sus estudios con tan insigne profesor. Al poco tiempo de estudiar en Madrid, Manuel Pérez Díaz entró a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Madrid, fundada y dirigida por su maestro Enrique Fernández Arbós.

Manuel Pérez Díaz desarrolló una importante actividad camerística como violinista del Trío de Madrid junto al violonchelista Francisco Gasent, miembro de la Orquesta Filarmónica de Madrid, y al pianista Juan Bernal. Con este pianista colaboraría también en numerosos recitales de violín y piano.

Poco después Pérez Díaz se trasladaría a París. Los años que transcurrieron entre su regreso de París y el comienzo de la guerra civil española fueron bastante fructíferos. En 1932, el compositor sevillano Joaquín Turína le confía el estreno de su obra *Variaciones Clásicas* op. 72 para violín y piano.

Al comienzo de la guerra civil española, Pérez Díaz se encontraba en plena gira de conciertos por Brasil, con recitales en Río de Janeiro, Sao Paulo, y otras ciudades brasileñas. A comienzos de 1938, Pérez Díaz se trasladó a Buenos Aires con la esperanza de encontrar un ambiente cultural más rico donde poder desarrollar su carrera de solista. La actividad profesional de Manuel Pérez Díaz no se limitó exclusivamente a su faceta de concertista; una vez en Buenos Aires emprendió una importante labor como pedagogo en un conservatorio del que llegó a ser director. Asimismo, trabajó como asesor musical de la conocida emisora Radio el Mundo.

Las últimas noticias que tenemos sobre la actividad profesional de Pérez Díaz en Argentina se refieren a la publicación por la editorial Ricordi Americana de Buenos Aires de dos transcripciones y tres composiciones del propio Pérez Díaz. Hacia el final de su vida, Pérez Díaz padeció una seria sordera que le impidió seguir tocando el violín profesionalmente. En agosto de 1960, decidió someterse a una operación quirúrgica para mitigar tan nefasta enfermedad para un músico. Tras la intervención, una inesperada embolia cerebral acabó de forma repentina con su vida en el mismo hospital donde se recuperaba. <http://coralarmiz.com/Motril/manuel%20perez%20diaz.htm> (29.06.2016).

1 de febrero de 1863, interpretando entre otras la Sonata para violín y piano op. 24 “Primavera” de L.v. Beethoven, acompañado al piano por el Sr. Guelbenzu¹⁴. A ese primer concierto asistió D. Benito Pérez Galdos¹⁵

J. de Castro y Serrano¹⁶ dice: “*El, que sabe mucho, sabe lo más difícil de todo, que es respetar a los maestros. Y como su arte consiste en traducir los pensamientos de*

¹² Tomás Lestán González (1826-1908), conocido con el sobrenombre de Pló por el apellido de su padastro Viola solista de la Ópera de Madrid, fundador de la Sociedad de Cuartetos con J. de Monasterio, del que era viola en sus agrupaciones. Fue el más notable viola de su época aunque dejó muy poca obra, Escribió varios métodos para viola entre ellos: Un Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor 1870, A. Romero Madrid, Siete ejercicios difíciles 1874 A. Romero Madrid y Una sonata para viola y piano 1884.

<http://www.eclassical.com/shop/17115/art41/4854641-b8404d-8436009801492.pdf> (01.07.2016 20h.).

¹³ Ramón Rodríguez Castellanos, cellista de la Orquesta del Teatro Real en los años 1860. Formó parte del cuarteto junto a J. de Monasterio, M. Pérez y T. Lestán. Luego sería sustituido por V. Mirecki. Aparece en muchas referencias como Ramón Castellano.

www.rcsmm.eu/general/files/revista/7_8_9.pdf (01.07.2016 20,30h.).

¹⁴ Juan María Guelbenzu (1819-1886). Una de las figuras más relevantes en el ámbito de la música instrumental de la época en España. Éste pianista Pamplonés recibió su primera formación de su padre José Guelbenzu, un destacado músico, organista de las iglesias de San Nicolás y San Saturnino de Pamplona, autor de varios métodos de armonía y profesor de otros músicos navarros relevantes como el ya citado Joaquín Gaztambide o al pianista Alejandro Esain. Tras perfeccionar sus estudios de piano en París con Prudent, Zimmermann y Alkan, Guelbenzu fue nombrado en 1844 profesor de piano de la Reina María Cristina y organista de la Real Capilla. Aunque destacó como pianista, actuando en conciertos y acompañando a figuras de la talla de Liszt y Thalberg, sin embargo dedicó principalmente sus esfuerzos a difundir en España la música de cámara clásica, que entonces era prácticamente desconocida. Empezó organizando reuniones semanales en su casa a las que asistían algunos de los mejores músicos de la época, y esto fructificó en la creación en 1863, junto con el violinista Jesús de Monasterio, de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, primera agrupación estable de música de cámara creada en España, enfocada y dirigida a la interpretación y difusión de las obras de Beethoven, Mozart, Haydn o Mendelssohn entre otras. Compuso también obras pianísticas en un estilo intimista de salón: romanzas sin palabras, mazurcas, nocturnos, zortzikos, habaneras...

http://www.asnabi.com/revista/tk25/nagore_ferrer2.pdf *Música y músicos navarros en los siglos XIX y XX*, María Nagore, pg. 117. (29.06.2016).

¹⁵ Benito Pérez Galdos (1843-1920). Una de sus cualidades más destacadas era su capacidad para recordar con exactitud todo lo que veía (hay quien incluso cree que podría tener algún indicio de memoria eidética). Le encantaba buscar todos los detalles de cualquier papel o folleto, e incluso podía recordar capítulos enteros del Quijote sin grandes dificultades.

En sus últimos años mantuvo un estilo de vida muy cultural: Leía grandes autores de España y de otros países (Cervantes, Shakespeare, Dickens, Tolstói...), daba enormes paseos por Madrid y adquirió un gran gusto por la música. Iba a conciertos siempre que podía y, después, hacía críticas musicales de lo que había oído. Durante largos años mantuvo su pasión por la música.

<http://elbustodepalas.blogspot.com.es/2010/10/curiosidades-que-desconoces-sobre.html> (29.06.2016).

¹⁶ José Castro y Serrano (Granada 1829-Madrid 1896). *Los cuartetos del Conservatorio*, pp.179-180. Madrid 1866. En Granada estudiaría medicina, pero al trasladarse a Madrid en 1856, se inclinó por la literatura. Su libro “Los cuartetos del Conservatorio”, subtítulo, breves consideraciones sobre la música clásica, está dedicado a Monasterio y sus compañeros, en la primera época de la Sociedad de cuartetos. La obra empieza diciendo: “Las páginas que van a leerse están escritas por un profano en la ciencia y el arte de la música”. Cronista del primer florecimiento de la música de cámara en España desde la Sociedad de cuartetos, decía: “Fuera de ese saloncillo no hay más que dos cosas: o la zarzuela o Wagner; esto es, o la música de un pasado tonadillesco, o la música de un porvenir sombrío e inexcusable”. D. José de

los que fueron, no en alterarlos ni discutirlos, (...) como es la lengua de cerebros respetables (...), por eso lo deja todo al oído y nada a la vista, por eso prescinde de su individualidad ante el peligro de oscurecer la del autor”.

El padre Luis Villalba¹⁷ nos habla de la preocupación del maestro por la interpretación de la música religiosa con rectitud y añade cómo Monasterio transmitía a sus alumnos su buen gusto.

Enrique Fernández Arbós¹⁸ se sentía orgulloso de haber sido alumno de Monasterio, pero, como gran conocedor de las escuelas centro europeas decía que “el maestro cuidó más lo que se llamaba el sentimiento, que la pura técnica de la mano izquierda y del arco” aun así añade que “*su fino instinto y su naturaleza de artista le guiaban certeramente y hacían olvidar estos pequeños lunares*”.

Nunca fue su meta la perfección técnica, sin, por ello, negar el mérito de la habilidad en sí misma, pero a pesar de haber escrito los “*Estudios artísticos de concierto*” y de ser consciente, en cierta ocasión junto con Sarasate, de que no sólo

Castro y Serrano, “*Los cuartetos del Conservatorio*”, sobre Jesús de Monasterio pp168-185. centro general de administración, Madrid 1866.

¹⁷ P.L. Villalba Muñoz “*Últimos músicos españoles del siglo XIX*”, Semblanzas y notas críticas, vol. I, Monasterio. editor Idefonso Alier. Madrid, 1914.

Luis Villalba Muñoz (Valladolid, 22 de septiembre de 1873-Madrid, 9 de enero de 1921) fue un compositor y crítico musical español de la Orden de San Agustín. Era hermano de los también compositores, Alberto, Enrique y Marcelino. En 1887 ingresa en el noviciado que ya los citados padres Agustinos tenían en Valladolid. Desde esa época el discípulo pasó a ser profesor, organista y director de orquesta del convento; con los estudios eclesiásticos alternó los de armonía y composición, sin más profesores que los textos de Eslava y Cherubini que había en la biblioteca del convento. https://ca.wikipedia.org/wiki/Luis_Villalba_Muñoz (29.06.2016).

¹⁸ Enrique Fernández Arbós (Madrid, 24 de diciembre de 1863-San Sebastián, 2 de junio de 1939). Violinista, director de orquesta y compositor español. Ha sido uno de los principales representantes de la escuela violinística española. Sus inicios se remontan a su formación en el Real Conservatorio de Madrid con el violinista Jesús de Monasterio, con el cual establecería una estrecha relación. En 1876 obtiene el Primer Premio de Violín del Conservatorio y, becado por la infanta Isabel de Borbón, se traslada en 1877 a Bruselas donde haría sus estudios de perfeccionamiento y virtuosismo de violín con Henri Vieuxtemps, y de composición con Kufferath (discípulo de Mendelssohn) y Gevaert.

En 1880 marcha a Berlín, para estudiar con Joseph Joachim, se afianza en esta última ciudad y debuta con la Orquesta Filarmónica de Berlín, de la cual fue concertino durante varios años y en 1888 regresa a Madrid para actuar como solista con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos que dirige Tomás Bretón y al año siguiente funda la Sociedad de Música de Cámara.

En el Conservatorio de Madrid y el de Hamburgo se destaca como docente, y en 1894 es nombrado profesor de violín del Royal College of Music en Londres. Dejó Londres en 1916, cuando es llamado a ocupar la cátedra de violín del Conservatorio de Madrid.

En 1903 es nombrado concertino de la Orquesta Sinfónica de Boston y en 1904 director de la orquesta del Gran Casino de San Sebastián. Ese mismo año, dirige la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la que será primer titular. Con esta formación realiza giras por España, Europa y América, adquiriendo fama internacional. En 1905 también funda la sociedad de conciertos The Concert Club en Londres.

Escribió las siguientes obras para violín: Tres piezas originales al estilo español op. 1: "Bolero", "Habanera" y "Seguidillas gitanas", para grupo de cámara (piano, violín y violonchelo), Tango op. 2 y Tres piezas, para violín y orquesta. Es muy conocido por la orquestación de la Suite "Iberia", de Isaac Albéniz. https://es.wikipedia.org/wiki/Enrique_Fernández_Arbós (29.06.2016).

Enrique Fernández Arbós “*Memorias de Arbós*” José Luis Temes, editorial alpuerto 2005.

sabía escribir dificultades sino también resolverlas, no aspiraba a convertirse en un violinista “endiablado” como Paganini.

Como compositor, Monasterio muestra en sus obras su pasión por lo clásico, mezclándolo, a veces, con un romanticismo de salón.

De su relación con Sarasate cuentan sus biógrafos que más que cordial era de hermanos; Monasterio no dejaba de alabarlo tanto en público como en privado, y en una ocasión comentó “Yo no pude oír a Paganini, pero estoy convencido de que Sarasate le supera en las dificultades”. Se profesaban tanta admiración como cariño, pero sus caminos, claramente, eran bien diferentes¹⁹.

La figura de Monasterio sigue creciendo no sólo como concertista, sino también como director y como maestro de brillantes discípulos. Atraído por la batuta, es en la primavera de 1864 cuando ve cumplidos sus deseos, haciendo su debut como director de orquesta, dirigiendo los conciertos clásicos de la *Sociedad Artístico-Musical de socorros mutuos* constituida el 1860 y unos años más tarde, las conocidas sesiones de la Sociedad de Conciertos, fundada en 1866 y dirigida hasta entonces por el maestro Fco. A. Barbieri²⁰ que dimitiría en 1868, en ese año dejaría el cargo pasándole la dirección ese año a J. Gaztambide²¹ para que ya se ocupara al frente de ella, Monasterio en los siguientes siete años, 1869 y 1876, atribuyéndosele la época de más esplendor de la Sociedad de Conciertos. A él le siguieron otros maestros como M. Vázquez y Bretón...

¹⁹ “Si Sarasate no influyó como Monasterio en el desarrollo de la vida musical española, quizá trató de corregir esa relativa deficiencia, dejando en su testamento cien mil francos al Conservatorio de Madrid para instaurar el premio que se sigue concediendo. Su Stradivarius rojo vino también a este Conservatorio, mientras otro quedaba en París”. Carlos Gómez Amat. *Historia de la Música española. Siglo XIX*. Alianza Música 1984 pp.70.

²⁰ Francisco A. Barbieri (Madrid 1823-1894). En 1837 inició sus estudios musicales oficiales en el Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, como alumno de clarinete con Ramón Broca, de piano con Pedro Albéniz y de canto con Baltasar Saldoni. En torno a 1840 empezó a estudiar composición con Carnicer. A partir de 1850 se inicia la etapa creadora de Barbieri. Su zarzuela en tres actos, “Jugar con fuego”, estrenada en octubre de 1851, fue la más representada durante las décadas de 1850 y 1860. En 1856 se inauguró el Teatro de la Zarzuela para la Sociedad de Artistas, que no sólo programa zarzuelas sino también repertorio clásico. Barbieri funda en 1866 la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Bibliófilos Españoles. Fue nombrado profesor de Armonía y de Historia del Arte Musical del Conservatorio, puesto al que renunció. Dirigió la orquesta del Teatro Real de Madrid durante la temporada de 1869. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes.

Casares Rodicio, Emilio, *diccionario de la Música española e hispanoamericana*, 1999.

Archivo en la Biblioteca Nacional de España en Madrid. (29.06.2016).

http://www2.bne.es/AP_publico/irVisualizarFondo.do?idFondo=27&volverBusqueda=irBuscarFondos.do

²¹ Joaquín Romualdo Gaztambide y Garbayo nació en Tudela (Navarra) en 1822. Se inició en un coro de niños en la Catedral de Tudela. En Pamplona, recibió clases de piano de José Guelbenzu. Ya en Madrid, entra en el Conservatorio de María Cristina (1842) y se perfecciona con Pedro Albéniz y Ramón Carnicer. Fue director del coro de la compañía italiana del Teatro de la Cruz (1845), y viajó a París como director de una compañía de ballet. De regreso en España (1848), fue director del Teatro Español, donde estrenó su primera zarzuela, “La mensajera”. En 1869 creó su compañía de zarzuela, con la que fue de gira por Cuba y México. Regresó muy enfermo a Madrid donde, al poco de llegar, murió el 18 de marzo de 1870.

http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/artistas_creadores/joaquin_gaztambide.html (30.06.2016).

Fue tal la influencia que Monasterio tuvo sobre este grupo que, comenta Carlos Gómez Amat²², según lo dicho por Emilio Castelar²³ que popularizó una frase en la que afirmaba que la única autoridad indiscutible en España era la de Jesús de Monasterio al frente de los músicos de la Sociedad de Conciertos.

Como curiosidad en el año de gobierno de Castelar en 1873, tuvo un rechazo de los académicos de Bellas Artes para que nuevos miembros ingresasen de lo forma no habitual, que no cumplieran las formalidades de rigor, no se debía sólo al hecho de su número, que hubiera forzado a doce sesiones con sus doce discursos, sino también a que los académicos de música no habían sido elegidos por sus compañeros, como era y sigue siendo costumbre, sino nombrados por decreto. Es decir, por el dedo omnipotente de Castelar, que por cierto, fue elegido académico en 1894, y precisamente en la Sección de música.

El decreto de nombramiento fue firmado el 28 de mayo de 1873. “*Atendiendo al mérito y circunstancias*” que concurrían en los interesados, se hizo académicos a Hilarión Eslava, Emilio Arrieta, Francisco Asenjo Barbieri, Jesús de Monasterio, Valentín de Zubiaurre, Juan María Guelbenzu, Mariano Vázquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernando, Antonio Romero, José Inzenga y Antonio María Segovia”.²⁴

Esta Sociedad ya había conocido el triunfo de manos de su fundador y director Barbieri, pero con la llegada de Monasterio ese triunfo no sólo se mantuvo sino consiguió superarlo; Era un director muy minucioso que gracias a su conocimiento y dominio de los instrumentos de cuerda consiguió subir el nivel de la orquesta. Según cuenta Tomás Bretón²⁵, era costumbre tocar el violín, en los teatros, con guantes de

²²Carlos Gómez Amat (1926-2016). Periodista, escritor, crítico musical, profesor universitario, académico y musicólogo español. Carlos Gómez Amat. *Historia de la Música española. Siglo XIX*. pp.50. Alianza Música 1984.

²³ Emilio Castelar y Ripoll (Cádiz 1832-San Pedro del Pinatar-Murcia 1899) político, historiador, periodista y escritor. Presidente del poder ejecutivo de la primera república entre 1873-74. https://es.wikipedia.org/wiki/Emilio_Castelar (02.07.2016).

²⁴ Carlos Gómez Amat. *Historia de la Música española. Siglo XIX*. pp.229-230. Alianza Música 1984.

²⁵ Tomás Bretón y Hernández (Salamanca, 1850 - Madrid, 1923). Violinista, director y compositor.

Su clara disposición hacia la música aparece desde muy joven e inicia sus estudios en su ciudad natal. A los 16 años se traslada a Madrid donde, para subsistir, tiene que ganarse la vida tocando en cafés y teatros al tiempo que continua su formación en el conservatorio. Trabajó con Emilio Arrieta, y obtuvo el premio de composición de 1874. Unos años más tarde consiguió una beca para estudiar en Roma, estancia que fue muy positiva para él, y al igual que ocurriría con el compositor español Ruperto Chapí, se esforzó por incorporar a la música española las grandes formas europeas así como por despertar el interés por la causa del nacionalismo musical. Le ilusionaba renovar el ambiente musical de Madrid trabajando desde la sociedad de conciertos organizando buenos programas y desde el conservatorio por europeizar y renovar la enseñanza musical. A su vuelta en Madrid fue nombrado director de orquesta del Teatro Real y de la Unión Artístico Musical y, en 1901, profesor de composición del conservatorio del que sería dos años más tarde su director. Tuvo como alumnos a Pau Casals y a Manuel de Falla. Aunque su fama se debe al género lírico, la música de cámara de Bretón es de gran calidad, con un tratamiento armónico bastante audaz para su época. Escribió tres cuartetos de cuerda, un quinteto con piano, un concierto para violín, música coral y religiosa y música sinfónica, son ejemplos de ello. Del conjunto de su obra operística destacan *Los amantes de Teruel* (1889), *Garín* (1892), *La Dolores* (1895) y sus más de 30 zarzuelas entre las que sobresale la *Verbena de la paloma* (1894), la más popular de todas.

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=966> (30.06.2016).

algodón, cuando hacía frío. Monasterio, como no podía ser de otra manera, suprimió cosas como ésta, estableciendo una disciplina nunca antes conocida.

Los conciertos de la Sociedad de conciertos se celebran en una sala de gran capacidad, el Teatro-Circo de Rivas o del Príncipe Alfonso en Recoletos. El público, en un principio, estaba formado por aristócratas, artistas, figuras eminentes del Estado y del Gobierno, entendidos y aficionados, pero día a día Monasterio conseguiría que fuera un público más popular, alejado del ambiente musical hasta entonces, fuese acercándose a aquella gran sala para contemplar la música que allí sonaba.

Por consiguiente, podemos decir, que además de una labor puramente musical, Monasterio hace una gran labor de difusión y popularización de la música, consiguiendo acercar a otros públicos lo que hasta ese momento era sólo un privilegio de una minoría de cierta clase o categoría social.

A Monasterio se le debe los estrenos de las sinfonías Primera y Cuarta de Beethoven; interpretaría las demás, a excepción de la Novena, y las Oberturas de este mismo compositor. Amplió notablemente el repertorio de la orquesta a su cargo, cuidando la obra española dedicando algún concierto en su totalidad a obras originales de autores españoles como C. Espino, R. de Ledesma, V. Zubiaurre, R. Pérez, T. Bretón, P.M. Marqués y otros; también Monasterio presentaría obras propias.

Siete años dedicaría Monasterio a la gestión y dirección de la Sociedad de conciertos dimitiendo en el año 1876 por no estar de acuerdo con algunas actitudes de recelos, juegos políticos y en definitiva, miserias que enturbiaban el arte tan amado por él y su propio carácter firme, serio y elegante que nada quería tener que ver con este tipo de situaciones.

El amor que Jesús de Monasterio tenía desde hacía años era Casilda de Rávago y Prieto, ocho años más joven que él, descendiente de una familia montañesa, de linaje importante en Santander. Debido a su actividad artística, Monasterio sólo pasaba los veranos con su amada y es por esta razón que la madre de ella, mujer de gran carácter le instó a dejar su “condición” de artista para poder casarse con Casilda, considerando que una vida como la que él llevaba no podría hacer feliz a ninguna mujer, petición a la que, afortunadamente para la música, él nunca aceptó; la familia finalmente permitió la boda, celebrándose en el año 1869, cuando Monasterio tenía 33 años de edad. Dos años después moriría su madre, Doña Isabel de Agüeros en Valladolid.

Como hemos comentado antes en 1873 ingresa en la Academia de Bellas Artes, es nombrado académico junto los músicos: Fco. A. G. Barbieri, E. Arrieta, J. M. Guelbenzu, J. Inzenga, M. Vázquez, B. Saldoni, M. H. Eslava, A. Romero y A. M. Segovia, por decreto del 28 de mayo de 1873, tomando posesión en junio de ese mismo año, más adelante asumiría la presidencia de dicha sección. En 1879 se le concede la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica. En 1887 se crea la cátedra de perfeccionamiento de violín y música de cámara, habiendo sido anteriormente profesor de perfeccionamiento y virtuosismo de violín en esta misma institución, siendo en 1894 cuando la Reina Regente le nombró director del Conservatorio, que entonces todavía se llamaba Escuela Nacional de Música (nombre procedente de la Revolución del 68),

cargo del que dimitiría en 1897 al sentirse marginado por el Ministerio en la aplicación de las reformas que el mismo había propuesto. En ese tiempo se incorporaron al Centro Felipe Pedrell, Emilio Serrano, José Tragó y Enrique Fernández Arbós. Como dato anecdótico del nombramiento de Monasterio como director del Conservatorio está la felicitación que el poeta Manuel del Palacio²⁶ le hizo al Maestro en verso:

*Sé por la prensa local
que, a tu genio haciendo honor,
te han nombrado Director
de la Escuela Nacional.
Mi amistad franca y leal
toma en tu júbilo parte,
por más que, sin adularte,
pienso, y lo declaro así, que se debe antes que a ti
dar la enhorabuena al arte.*

Todos los violinistas españoles de finales del siglo XIX y principios del XX proceden directa o indirectamente de la escuela que Jesús de Monasterio estableció sólidamente en España. Entre sus alumnos más destacados podemos mencionar a Julio Francés, Pedro Blanch, José del Hierro, Enrique Fernández Arbós, Pablo Casals y Julio Casares, entre otros.

Pablo Casals, artista, cuyo prestigio es conocido por todos dentro y fuera de España, dijo de Monasterio: “todo lo que yo sé acerca de la manera de sentir e interpretar la música tiene su base en Monasterio. Después de él nadie me ha enseñado nada”.²⁷

Es preciso mencionar las importantes donaciones que Monasterio hizo a principios del siglo XX al fondo bibliográfico y documental del centro del conservatorio de Música de Madrid.

Quizá Monasterio presagiaba su muerte, se sentía muy enfermo y por esta razón decidió dejar atrás su estruendosa habitación de la calle Preciados y pasar el que sería su último verano en Casar de Periedo.

Una mañana de agosto de ese fatídico verano sería la última vez que se escucharía “el sublime sonar” de nuestro gran maestro. En el Casino del Sardinero en la playa de Santander se acababa de interpretar la *Rapsodia montañesa* del maestro Espino²⁸, concierto al que asistieron, entre otros, la prensa de Santander, el Orfeón Cantábrico y su presidente honorario Monasterio, cuya imagen reflejaba la huella de una grave dolencia crónica; sus amigos entusiasmados siempre con su presencia,

²⁶ Manuel del Palacio y Simó (Lérida 1831-Madrid 1906), periodista y poeta satírico español. Carlos Gómez Amat. *Historia de la Música española. Siglo XIX*. Alianza Música 1984 pp.64-65.

²⁷ Joan Alavedra (1896-1981), *Pablo Casals*. Barcelona, 1963.

²⁸ Felipe Espino Iglesias (Salamanca, 1860-Madrid, 1916), compositor, pianista y profesor del Conservatorio de Madrid. datos.bne.es/autor/XX870535.html (02.07.2016 19h).

entusiasmo al que él siempre correspondía, le insistieron en que tocara su “*Adiós a la Alhambra*” y éste tomó un violín de los del sexteto que acababa de actuar, subió al escenario e interpretó lo que sería su adiós definitivo a los suyos, a su montaña, a la música,... a la vida. El gran maestro moriría días después a las 19:05 horas del día 28 de septiembre de 1903.

Con él se fue un gran artista, y un buen hombre, un pilar fundamental de nuestra historia de la música, pero nos quedó lo que a todo artista le hace superar la humana incapacidad de subsistir, lo que le hace inmortal, su obra.

Creo conveniente dedicar un capítulo aparte a la ya mencionada Sociedad de cuartetos por ser una parte imprescindible en la vida de Jesús de Monasterio y por la importancia que tuvo en la divulgación del género camerístico y en consecuencia en el cambio de la vida musical primero en Madrid para después extenderse a toda España.

1.2. Jesús de Monasterio: La Sociedad de cuartetos. Fundada por Jesús de Monasterio en 1863 hasta su disolución en 1894.

Hacia mediados de siglo la cultura musical en España es muy deficiente. Sólo la ópera italiana, con el nombre de Verdi en primera línea, consigue entusiasmar al público. Sin embargo, Jesús de Monasterio había podido comprobar, durante sus viajes por el extranjero, el interés puesto en la música de cámara en países como Bélgica, Inglaterra o Alemania y esta es la batalla que iniciaría, la de dar a conocer al público español ese género camerístico, conocido aquí por un círculo muy reducido. En algunos destacados hogares madrileños, como el de D. Juan Gualberto González, a veces tenían lugar sesiones privadas de música de cámara donde se interpretaban obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelsshon, etc. Unos años más tarde un comentarista musical escribiría: “Hablar en aquella época de música clásica en nuestra amada tierra, era, salvo cortísimas excepciones, motivo seguro de atraerse una mirada burlona, amén del calificativo de pedante”²⁹.

En Madrid no hay sociedad filarmónica que pudiese canalizar este tipo de conciertos, se crearía en 1901; por otra parte, en palabras de José Montero Alonso³⁰, “la música en los templos es pobre y vulgar, más cerca de lo profano que de lo cristiano. Únicamente en la Capilla Real puede escucharse buena música”.

Con este proyecto en la cabeza, Monasterio inicia un camino, que sabe sería nada fácil, sin por ello perder la ilusión por ponerse manos a la obra.

Comienza por hablar con profesionales de la música y aficionados a este mundo, quienes responden muy positivamente al entusiasmo del maestro, consiguiendo en el año siguiente a su llegada de Alemania tener todo listo para que la Sociedad de cuartetos, fundada junto con Guelbenzu, empiece su andadura, el 1 de febrero de 1863, con un concierto en el salón del Conservatorio; Los músicos que participaron en este evento fueron Rafael Pérez, Tomás Lestán y Ramón Castellanos junto a Juan

²⁹ Francisco López Acebal (1866-1933), “*Revista de ciencias y de artes, volumen 3, parte 3*”. 1903 Madrid, Tip. de la Viuda é Hijo de M. Tello.

³⁰ José Montero Alonso, *Antología de escritores y artistas montañeses*. Santander 1954.

Guelbenzu, pianista y, por supuesto, Monasterio, con un programa de música de cámara, con obras de Beethoven y Haydn.

El Conservatorio está situado entonces en la calle de las Rejas, cerca del Teatro Real y del monasterio de la Encarnación, el director es el escritor Ventura de la Vega. No se ha hecho propaganda del acto, ni si quiera ha sido anunciado en prensa, sólo el correr de boca en boca hace que una minoría conozca la celebración del excepcional evento. El salón en el que se celebra el concierto es pequeño y modesto, con un pequeño tablado al fondo sobre el que se ven cuatro atriles y un piano Pleyel. El concierto se abrió con el Cuarteto de cuerda nº 3 en Re Mayor, op. 18 de L. v. Beethoven, le seguiría como comentaba al inicio de la Sonata nº 5 en Fa Mayor op. 24, llamada “Primavera” del mismo compositor, interpretada por Monasterio al violín y Juan Guelbenzu al piano, y para finalizar con otro Cuarteto de cuerda, en esta ocasión de J. Haydn op 77 nº 1 en Sol Mayor. El concierto cautivó al público tanto por la belleza de las obras como por la gran calidad interpretativa. Entre los asistentes se encontraba Basilio Montoya, el que fuera su tutor y personas muy relevantes del mundo artístico del momento como H. Eslava, F.-J. Fétis y F. A. Barbieri, entre otros; También el ya nombrado, Jose María Esperanza y Solá³¹, amigo de Monasterio, quien dejaría constancia de casi todos los que allí estuvieron: “Hallábase allí reunida la mayor parte de los que por entonces cultivaban con verdad o tenían amor a aquel divino arte. Véanse, con efecto, allí al respetable Eslava, rodeado de sus discípulos más predilectos; y cercanos al grupo que formaban, y para no perder nada del texto ni de los comentarios que hiciera el gran didáctico, al entendido y virtuoso maestro de capilla de las Descalzas Reales, don Nicomedes Fraile; al compositor y pianista Sánchez Altú; al predilecto discípulo de Fetis Asís Gil; a Incenga, inteligente coleccionador de nuestros cantos populares; a Aguado, solícito rebuscador de libros y curiosidades musicales, y al bondadoso don Basilio Montoya, tutor de Monasterio que venía a contemplar enorgullecido los triunfos de su pupilo, viendo en ellos la más preciada recompensa de cuantos afanes y desvelos se había tomado, con la solicitud de un padre cariñoso, por la educación artística de aquél. Contábase también allí, en el fondo del saloncillo y como formando una especie de jurado, al popular compositor Barbieri, que ya por entonces comenzaba a formar su impar y rica biblioteca de libros antiguos de música y danza; Castro Serrano, que poco tiempo después había de estampar las impresiones que allí recibiera en su precioso opúsculo *Los Cuartetos del Conservatorio*; Arnao, el poeta cristiano; mi inolvidable amigo, Alonso y Santurjo, cuyo talento y erudición corrían parejas a la bondad de su alma; Morphi, que andaba ya atareado con sus estudios sobre los tratadistas españoles de vihuela, y Luis Navarro, tan amante de la música como discreto apreciador de ella. Y no lejos de éstos, Sofía Vela, Marcial de Adalid, Adolfo Quesada y Ferranz, maestros en el divino arte más que aficionados a él; y en el número de estos últimos, el general Ibarra, Aureliano Beruete, Benito Pasarón, entusiastas decididos desde entonces de las

³¹Jose María Esperanza y Sola (1834-1905), discípulo de H. Eslava. Fue quizá, como crítico musical, el más constante y del de actividad más prolongada. Después de su muerte, sus ilustres y leales amigos publicaron en tres volúmenes sus trabajos bajo el título de *Treinta años de crítica musical*, Madrid 1906. Carlos Gómez Amat. *Historia de la Música española. Siglo XIX*. pp.236, Alianza Música 1984.

fecundas tareas de la Sociedad que aquel día daba el primer paso en la gloriosa senda que recorrió por más de treinta y un años; y tantos otros más cuyos nombres se han escapado a mi memoria, y entre los que se hallaba el explorador de Nínive, Layard, representante de Inglaterra; los príncipes Volkonsni, embajadores de Rusia, y su secretario Koloschin, ya entonces más español que eslavo, de grata memoria en la sociedad madrileña, e Ittersun, ministro de Holanda, amén de no pocos diplomáticos de segunda fila”.

Como ya se ha mencionado, en la fundación de la Sociedad de cuartetos hubo otra figura relevante, el pianista Juan Guelbenzu; el gran colaborador de Monasterio, también extraordinario artista, y entusiasta del género camerístico, que al igual que el violinista montañés, siente el fervor y la importancia por la batalla iniciada. El maestro Barbieri escribió acerca de Guelbenzu: “Tiene el señor Guelbenzu un exquisito gusto y un profundo conocimiento de la música alemana: así interpreta de una manera tan admirable, ya los agitados movimientos del dramático Beethoven, ya los románticos ecos del apasionado Mozart, y esto siempre con una pureza de ejecución, una figura de colorido y una tranquilidad que desdice soberanamente de los gestos y contorsiones de esa multitud de pianistas de caballería que tienen aburrido al mundo”.

Tras ese primer concierto vinieron otros muchos por los que pasaron grandes músicos durante los treinta y un años que se mantuvo la sociedad de cuartetos. Gracias a la buena acogida de ese concierto y del gran esfuerzo puesto para que el interés y el éxito de los posteriores fuese cada vez mayor, la música de cámara ocuparía un puesto de gran relevancia en la vida artística de Madrid y de España, un papel que, por suerte, se ha mantenido hasta nuestros días, gracias a la obra hecha por los componentes de la Sociedad de cuartetos con Jesús de Monasterio a la cabeza.

Los primeros componentes de esta sociedad fueron como hemos comentado antes junto con J. de Monasterio, J.M. Guelbenzu, R. Pérez, T. Lestán y R. Castellanos. Algunos de estos, con el paso de los años serían sustituidos por razón de edad. El cuarteto posteriormente lo formarían, Monasterio, Pérez, Lestán y Mirecki y los pianistas que a ellos se sumaban cuando el repertorio así lo requería eran Juan Guelbenzu, José Tragó, Dámaso Zabalza, Genaro Vallejos o María Luisa Chevalier. Un duro trabajo y una absoluta compenetración de sus componentes hacen que sus conciertos sean interpretaciones realmente magistrales abordando obras como el Quinteto de cuerda en Sol menor K.516 de W. A. Mozart, o el Cuarteto de cuerda en Re menor K.421 del mismo autor, el Quinteto de cuerda en Si bemol Mayor op.87 de F. Mendelssohn, el Cuarteto de cuerda en Re menor op. 76 nº 2 de J. Haydn, la sonata nº 5 para violín y piano en Fa Mayor op.24 de L. v. Beethoven, etc. Consiguiendo con el paso del tiempo un triunfo cada vez mayor.

También se interpretó mucha música para piano solo así como sonatas para violín y piano, en las que colaboraban con Monasterio con los pianistas antes citados. Desde un primer momento también se tuvo en cuenta a los compositores españoles incluyendo en los programas de concierto obras de Marcial del Adalid, el cubano Nicolás Ruiz Espadero, Rafael Pérez (intérprete del grupo) y Martín Sánchez Allú.

Un crítico de la época escribió: “Con Monasterio a la cabeza, con esa figura extraordinaria, todo talento, todo amor al arte; con Pérez, Lestán y Mirecki, después de una continuada serie de años de estudio y de ensayos, han convenido en formar una sola individualidad, cual si fuese una sola alma que los uniera. Jamás se encuentra en ellos la menor discrepancia de entonación, de ritmo ni de color. Juntos lloran, juntos sienten el arrebatado del entusiasmo o de la aflicción, viviendo sometidos el uno al otro, con abstracción de individualidades, es decir, buscando la gloria colectiva, no la del individuo”.³²

Poco a poco el grupo fue ampliando su repertorio apareciendo junto a páginas de L. v. Beethoven, F. Schubert, F. Chopin o J.C. Arriaga, los entonces nuevos compositores como J. Brahms, C. Saint-Saëns, P. Tchaikowski, N. W. Gade, A. Dvorak, A. Rubinstein...

Como dato curioso, comentar que algunas de las obras de J. Brahms fueron interpretadas al poco tiempo de haber sido escritas, lo que demuestra el interés que también despertaban las obras contemporáneas. Por supuesto, la Música Española seguía estando presente en el repertorio de la Sociedad de cuartetos con obras de P. M. Marqués, R. Chapí y T. Bretón (con una producción más prolífica por parte de estos dos últimos).

Los conciertos de la Sociedad de cuartetos pasaron, debido a su éxito, de su primera sede en el salón del Conservatorio, a una sala más amplia, el Salón Romero, que después fue Teatro Cómico, propiedad del clarinetista, editor y comerciante de instrumentos Antonio Romero y Andía, hombre muy influyente en la vida musical de la época.

Como es lógico, no todo fueron halagos para la Sociedad de cuartetos; En la temporada de 1880, a pesar de que los programas de los conciertos eran, cuando menos, muy completos y de gran calidad, hubo quién consideró que el cuarteto debía de ampliar su repertorio, estar más al día; Fue el caso de Gómez Landero, quién desde las páginas de la “Crónica de la música”, hablaba de rutina, y quizá con no poca razón ya que la adoración y casi obsesión de Monasterio por Beethoven se hacía palpable en la elaboración de los programas; dicho esto creo necesario volver a mencionar lo ejemplares que llegarían a ser los conciertos sobre todo en los últimos años de la sociedad de cuartetos. Curiosamente, al poco tiempo, de estas críticas la “Crítica de la música” comunicaba a sus lectores que Gómez Landero había dejado la redacción. Parece ser, cuentan los que conocieron a Monasterio que aunque fue una gran persona, de vez en cuando sacaba su genio “influyente”.

En el invierno del año 1889, según cuenta Fernández Arbós en sus memorias: Tragó, propuso a Arbós la fundación de un nuevo cuarteto con gente joven, que se dedicase al repertorio contemporáneo, en un primer momento como un complemento al repertorio del cuarteto de Monasterio, pero la idea fue absolutamente rechazada por el maestro, de manera que Arbós y Tragó, junto con el violonchelista Agustín Rubio, gran amigo de Arbós, el viola R. Gálvez y el violinista P. Urrutia, que poco después sería sustituido por Agudo, fundaron un grupo independiente de la sociedad de cuartetos,

³² Razón y fe. *Revista Hispano-Americana de Cultura*. Volúmenes 14-16, pp 443. 1906.

cuya andadura sería muy breve, una epidemia de gripe obligaría a disolver el joven cuarteto, volviendo a actuar sólo una temporada más, retomando Arbós su ya iniciada carrera europea.

El 5 de enero de 1894 la Sociedad de cuartetos finalizaba su camino con un último concierto en el que se escuchó el Trío op. 97 para piano, violín y cello “Archiduque” en Si bemol Mayor de L. v. Beethoven interpretado por Monasterio, Mirecki y Tragó. Un sello magistral como cabía de esperar; Un punto y final para la Sociedad de cuartetos pero un punto y seguido para la música clásica en España.

Como comenta el Padre Luis Villalba Muñoz en el libro que dedica a J. de Monasterio dice que que “fue un personaje inteligente, sagaz, fresco y siempre ingenuamente dócil como un niño”. Algunos de sus músicos favoritos fueron Mozart, Beethoven o Mendelssohn. Y entre sus alumnos mas destacados cabe mencionar a D. Enrique Fernández Arbós y a Pau Casáls.

Algunos de sus contemporáneos fueron D. Emilio Arrieta, D. Julián Gayarre, Dña. Adelina Patti, D. Hilarión Eslava, Tomás Bretón entre otros. Y un gran amigo y admirador mutuo sería D. Pablo Sarasate, del que me gustaría decir unas líneas sobre la amistad y respeto que se tenían.

1.3. Jesús de Monasterio y Pablo de Sarasate

Jesús de Monasterio (1836-1903) fue uno de los más conocidos violinistas de su época, nacido pocos años antes que Pablo de Sarasate (1844-1908), aunque había solo ocho años de diferencia entre uno y otro, la proyección como concertista se produjo como es lógico antes en Monasterio.

Sarasate empezaba el violín con 5 años (1849) y se marcharía a París en el año 1856, a los doce años, gracias al apoyo de la Reina Isabel II que le concederá una beca para estudiar en la gran capital de la Música; estudia allí con Delphin Alard obteniendo el 1er premio del Conservatorio en 1857. Ya como reconocido concertista viajó por todo el mundo durante 40 años por América, Europa y Oriente; como compositor escribió alrededor de 60 obras para violín y piano y violín y orquesta.

Sarasate no se dedicó nunca a la enseñanza.

Monasterio que estudió el violín desde los 7 años, se marcharía a estudiar a Bruselas desde 1847 a 1851.

Monasterio a diferencia de su colega Sarasate, se preocupa por el futuro de la Música en España; se puede decir que Monasterio es la línea pedagógica de la cual han salido durante muchas generaciones grandes violinistas y músicos.

Además de ser una persona preocupada por la enseñanza del violín también se ocupó, y mucho, de la divulgación de la cultura musical tanto desde el conservatorio, como con la burocracia, con el fin de reeducar a los músicos y llevar este arte al pueblo en general. Desde el conservatorio porque se quedó en nuestro país pudiendo haber hecho más futuro como violinista, músico, profesor y director en Bruselas donde seguro también hubiera tenido una mejor posición económica y social.

Además de esto por la aportación de nuevas técnicas violinísticas heredadas de su etapa de estudiante en Bélgica y plasmada en los "20 Estudios artísticos de concierto para violín con segundo violín acompañante".

Con la burocracia tuvo que discutir en momentos difíciles de estado, en una etapa en la que era también director del conservatorio, consiguiendo dar un empuje a la música y desechando los intereses amiguistas y las recomendaciones, que tanto daño hacían al crecimiento de un ambiente musical de nivel en el centro, lucha que ya habían iniciado sus inmediatos predecesores.

Educó a los músicos y al pueblo creando la sociedad de cuartetos e importando las obras que en aquella época resonaban en Europa, muy poco conocidas en nuestro país por el poco apoyo a la música clásica en favor del teatro y la zarzuela.

Es cierto que no se puede comparar la raíz que ha dejado la música del gran concertista que fue Sarasate conocido en todo el mundo y que perdura en el tiempo.

De las 60 obras escritas se puede decir, con conocimiento de causa, que sólo son interpretadas unas 10 o 12.

Monasterio aunque escribió solo algunas obras que llevaban implícito el lucimiento técnico del violinista, escribió otras obras en las que sólo buscaba la expresión musical por encima de todo, obras quizá, no muy trascendentes, en cuanto a valor compositivo se refiere, pero con unas melodías bellísimas que reflejaban la herencia literaria de la época romántica a través de esas piezas breves, o microformas las llamadas piezas de salón con un carácter más íntimo en contraposición al otro tipo de obras en que lo popular, lo andaluz eran recursos habituales.

Coinciden y tocan juntos Sarasate y Monasterio algunos estudios para dos violines de éste último.

Como decíamos antes, la relación de Monasterio con Sarasate según cuentan sus biógrafos que más que cordial era de hermanos; Monasterio no dejaba de alabarlo tanto en público como en privado, y en una ocasión comentó “Yo no pude oír a Paganini pero estoy convencido de que Sarasate le supera en las dificultades”. Se profesaban tanta admiración como cariño, pero sus caminos, claramente, eran bien diferentes y según dijo Carlos Amat “Si Sarasate no influyó como Monasterio en el desarrollo de la vida musical española, quizá trató de corregir esa relativa deficiencia, dejando en su testamento cien mil francos al Conservatorio de Madrid para instaurar el premio que se sigue concediendo. Su Stradivarius rojo vino también a este Conservatorio, mientras otro quedaba en París”.

Monasterio a diferencia de su colega Sarasate, se preocupaba por el futuro de la Música en España; se puede decir que Monasterio es la línea pedagógica de la cual han salido durante muchas generaciones grandes violinistas y músicos.

Además de ser una persona preocupada por la enseñanza del violín también se ocupó, y mucho, de la divulgación de la cultura musical tanto desde el conservatorio, como con la burocracia, con el fin de reeducar a los músicos y llevar este arte al pueblo en general. Ya que prefirió quedarse en nuestro país pudiendo haber hecho más futuro como violinista, músico, profesor y director en Bruselas donde seguro también hubiera tenido una mejor posición económica y social.

La gran aportación que dejó con nuevas técnicas violinísticas heredadas de su etapa de estudiante en Bélgica y plasmada en los "20 Estudios artísticos de concierto para violín con segundo violín acompañante".

1.4. Jesús de Monasterio y Agüeros, 1836-1903: Cronología con fechas destacables y obras importantes.

1836. Nace en Potes (Cantabria), el 21 de marzo.

1843. Se traslada a estudiar a Madrid, a los 7 años de edad.

1849. Compone su primera composición “La Violeta” para piano.

1849-52. Estudia en el Conservatorio de Bruselas, con Bériot y Gevaert entre otros.

1852. Premio de Honor del Conservatorio de Bruselas.

Escribe su primera obra para violín y piano “Nocturno”, revisada en 1874.

1853. Compone la Fantasía original española para violín y orquesta.

1854. Recibe los honores de Músico de la Capilla Real. Visita Inglaterra y Escocia.

1855. Compone para violín y piano su “Adiós a la Alhambra” y la “*Gran fantasie nationale sur des airs populaires espagnoles*” (revisada en 1856 para violín y orquesta).

Escribe su primera obra coral, no religiosa “*Le Retour des Matelots*” para coro a cuatro voces masculinas.

1855. Escribe sus primeras obras vocales, “La violette et le camélia” y “Seule” para voz y piano.

1856. Isabel II le conceden la Gran Cruz de la Real Orden de Carlos III°.

1857. Es nombrado profesor del Conservatorio de Madrid.

Compone para dúo de sopranos y piano “Las dos hermanas”.

Escribe el “Rondo Liebanense” para violín y piano o violín y orquesta.

1859. Empieza a escribir su concierto en Si menor para violín y orquesta.

1860. Compone “El cautivo”, romanza para tenor o tiple y piano.

Escribe también su “Pequeña fantasía de salón” para violín y piano.

1861. Compone “*L' Échange*” canción para tiple o tenor y piano.

Gira de conciertos en Bélgica, Holanda y Alemania, en donde es acompañado por Meyerbeer y Lassen.

1862. Escribe su primera obra coral religiosa “Salve” para voces y órgano o piano.

1863. Funda la Sociedad de Cuartetos.

1864. Director de orquesta en los conciertos clásicos de la “Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos”.

1864-65. Escribe sus primeras obras orquestales “Marcha fúnebre y triunfal” y su “Scherzo fantástico” ambas para orquesta.

1865. Comienza a escribir sus “Veinte Estudios Artísticos de Concierto” para Violín con acompañamiento de segundo violín. Los acabaría en enero de 1878.

1867. Compone “Fiebre de amor” para violín y piano.

Le chrétien mourant para Barítono ó contralto y piano.

1869. Se casaría con Casilda de Rávago y Prieto.

1869-76. Director de la Sociedad de Conciertos.

1870. Última obra para coro, no religiosa. “Amor de madre”.
1873. Ingresa en la sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
1874. Escribe “Melodía” para violín o violoncello y piano.
1875. Compone “Sierra Morena” para violín y piano. Revisada en 1883.
1878. Acaba y edita sus “Veinte Estudios Artísticos de Concierto” para Violín con acompañamiento de segundo violín.
1879. Concesión de la Gran Cruz de la Real Orden de Isabel la Católica.
1880. Concierto en Si menor para violín y orquesta, reelaboración, ampliación y nueva instrumentación del mismo concierto escrito en 1859.
1882. Escribe “Vé ante mis ojos” para coro.
1887. Catedra de perfeccionamiento de violín y música de Cámara en el Real Conservatorio de Música de Madrid.
1888. Compone “Qui manducat carne carmen” para coro mixto “*a cappella*”.
- 1894-97. Director del Real Conservatorio de Música de Madrid.
1903. Fallece en el Casar de Periedo (Cantabria), el 28 de septiembre.

2.1. Obras: Listado por género.

- **Violín. Didáctica:** *para dos violines.*

- Veinte Estudios Artísticos de Concierto” para Violín con acompañamiento de segundo violín. *20 Eudes artistiques de Concert pour Violon avec accompagnement d’un Secon Violon écrites chacune sur une ou plusieurs difficultés spéciales et formant une recapitulation des principaux effets d l’Instrument.*

Lo comienza a componer aproximadamente en el año 1865 y lo acaba el 29 de enero de 1878.

- **Violín y Piano:**

- *Nocturno* (Bruselas 1852, revisado en 1874), dedicado a su madre.

- *Adiós a la Alhambra op. 12* (junio de 1855), estreno el 25.06.1856.

- *“Adieu. Romance sans paroles” (romanza sin palabras)* (Ostende, agosto de 1855).

- *Grande Fantasie Nationale* (París, 21 de noviembre de 1855), Gran fantasía nacional sobre aires populares españoles en su 1ª versión para violín y piano (añadir en obras para violín y piano), el título en francés sería Grande Fantasie nationale sur des airs populaires espagnols pour violon avec accompagnement d’orchestre ou de piano (una 2ª versión en 1856 dedicada a Isabel II).

- *Concierto para violín y orquesta en si menor (versión para violín y piano 1856, revisión para violín y orquesta 1880)*. Estreno el 25.06.1856 en Madrid y en la versión con orquesta el 04.01.1862 en Bruselas.

- *Rondo Liebanense* (1857) estrenada el 21 de mayo, estrenada con el pianista Antonio de Echenique y fue interpretado durante su 2ª gira por centroeuropea y en Bruselas lo ejecutó el 4 de enero de 1862 en el concierto de la asociación de artistas, el reestreno tuvo lugar en Oviedo en la sociedad de conciertos el 18 de septiembre de 1890.

- *Pequeña Fantasía de salón op. 24* (1860) dedicado a su alumno Pedro Urrutia.

- *Fiebre de amor; Melodía* (septiembre de 1867)

- *Melodía para violín o violoncello y piano* (noviembre de 1874) dedicado a Mirecki y estrenada por el dedicatario el 1 de marzo de 1875 en el conservatorio por el autor, con versión orquestal por la sociedad de conciertos en 1876.

- *Sierra Morena* (julio de 1877, revisada en marzo de 1883), la estrenó la obra en el Teatro Principal de Málaga el 21 de febrero de 1883.

- *Lectura del concurso de violín* (1899), examen de primera vista, reducción del concierto de violín.

• **Violín y Orquesta:**

- *Fantasía original española* (París, agosto de 1853), el título aquí dice Fantasía característica española y sería corregida en agosto de 1881.

- *Grande Fantasie Nationale* (París, 21 de noviembre de 1855), Gran fantasía nacional sobre aires populares españoles en su 1ª versión para violín y piano (añadir en obras para violín y piano), el título en francés sería *Grande Fantasie nationale sur des airs populaires espagnols pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano* (una 2ª versión en 1856 estaba dedicada a Isabel II).

- *Rondo Liebanense* (1857) estrenada el 21 de mayo, estrenada con el pianista Antonio de Echenique y fue interpretado durante su 2ª gira por centroeuropea y en Bruselas lo ejecutó el 4 de enero de 1862 en el concierto de la asociación de artistas, el reestreno tuvo lugar en Oviedo en la sociedad de conciertos el 18 de septiembre de 1890.

- *Adiós a la Alhambra op.12* (junio de 1855) y en 1885 la versión para violín y orquesta.

- *Concierto para violín y orquesta en si menor* (1856 versión violín y piano. La de orquesta en 1859, rev. 1880).

• **Orquesta:**

- *Marcha fúnebre y triunfal para orquesta*, ca. 1864.
- *Scherzo Fantástico*, Madrid, noviembre de 1865.
- *Andante religioso para orquesta de cuerda*, ca. 1872, estrenado por la sociedad de conciertos durante su etapa como director el 17-III-1872.
- *Estudio de concierto en Si bemol*, septiembre de 1874, para arpa, oboe, clarinete, trompa y estrenado en la sociedad de conciertos el 28-II-1875.
- *Melodía para orquesta en sol menor*, ca. 1876, estrenada en la sociedad de conciertos el 9-IV-1876.
- *Adiós a la Alhambra para orquesta* (versión original para violín y piano u orquesta)
- *Andantino expresivo para orquesta de cuerda*, interpretado en la sociedad de conciertos en 1881, dirigido por Vázquez.
- *Andante melódico para orquesta clásica*.

• **Banda:**

- "*Marcha solemne*", para Banda militar. Compuesto en 1870.

• **Piano:**

- *La Violeta* (1849), polka-mazurka. Primera obra escrita para piano.
- *Tristeza. Romanza sin palabras*, marzo 1861 y revisada 1893.
- *Scherzo Fantástico*, junio 1875.
- *Adiós a la Alhambra*, junio 1897.

• **Obras para otros instrumentos** (obras de primera vista de examen):

- *Allegretto* (1861), oboe
- *Andantino* (1861), clarinete
- *Moderato* (1861), clarinete
- "*Melodía*", para cello y piano (noviembre de 1874) dedicado a Mirecki y estrenada por el dedicatario el 1 de marzo de 1875 en el conservatorio por el autor, con versión orquestal por la sociedad de conciertos en 1876.

• **Obras vocales. Voz y piano:**

Antonio Romero publicó un Álbum de canto editado a principios de 1872, incluía: *Acuérdate de mí*, *El cautivo*, *L'Échange*, *Salve a dos voces*, *Le Chrétien mourant* y *Desconsuelo de una madre*.

- “*La violette et le camélia*” para voz y piano (París, octubre de 1855).
- “*Seule*”, romanza para voz y piano. Compuesta alrededor de 1855 y estrenada en París.
- “*Las dos hermanas*”. Dúo para canto op. 16 (Potes, octubre de 1857).
- “*Acuérdate de Mi*” para Tiple o Tenor y Piano (mayo de 1857). Incluida en el Álbum para canto, nº 1.
- “*El Cautivo*” romanza melodía para Tenor o tiple y piano (agosto 1860), Incluida en el Álbum para canto, nº 2.
- “*L'Échange*” (el trueque), canción para Tiple o Tenor y piano (octubre 1861), Incluida en el Álbum para canto, nº 3.
- *Salve a dos voces para triple y contralto* (Madrid, mayo 1863), Incluida en el Álbum para canto, nº 4.
- “*Le Chrétien mourant*” (*El cristiano moribundo*), meditación poética para Barítono ó contralto y piano (marzo, 1867), Incluida en el Álbum para canto, nº 5.
- “*Desconsuelo de una madre*”, cantilena para Tiple o tenor y piano (diciembre 1867), Incluida en el Álbum para canto, nº 6.
- “*Sí, recuerdo*” para soprano y piano (29 de septiembre de 1868), dedicada a Casilda de Rávago y Prieto con la que se casaría el 27 de febrero de 1869 pese a la oposición de la familia de ésta y tendrían 5 hijos.
- “*Sí, capricho para canto*” para soprano y piano (1868).

• **Obras corales. No religiosas:**

- “*Le Retour des Matelots*” (Bruselas, mayo 1855) para coro de cuatro voces masculinas con texto de Xavier Olin.
- “*El regreso de la patria*”. Escena marítima para voces solas, ca. 1860.
- “*Amor de madre*” (Santander, 29 de septiembre de 1870), para coro de voces masculinas, para dos tenores y dos bajos.

• **Obras corales. Religiosas:**

- “*Salve a cuatro voces*” *op. 30* (Potes, agosto 1862) *para voces, órgano o piano.*
- “*Salve a cuatro voces*” *op. 30* (1862) *para voces con acompañamiento de orquesta.*
- “*Plegaria a la Santísima cruz*” (agosto 1872) *para voces.*
- “*Vé ante mis ojos*” (Madrid, 13 de octubre de 1882), *para coro con texto de Santa Teresa de Jesús.*
- “*Requiescat in pace*” (1882) *para coro masculino “a cappella”, dos tenores y dos bajos.*
- “*Album de S.A.R. la Srma. Infante Dña. Isabel de Borbón*” (Madrid, julio de 1883) *para coro.*
- “*O vos omnes*” (Casar de Periedo, octubre 1883) *para Tiple, contralto, Tenor y bajo.*
- “*Cántico a la Santísima virgen*” (julio de 1884) *para coro a dos voces con acompañamiento de órgano o piano.*
- “*Plegaría*” *a cuatro voces solas* (Madrid, enero 1886) *para coro mixto “a cappella”.*
- “*Sequentía del Oficio del Patriarca Santo Domingo*” (Casar del Periedo, agosto 1886) *para Tenor, bajo y órgano.*
- “*Antífona del Patriarca Santo Domingo*” (Casar del Periedo, agosto 1886) *para Tenor y órgano.*
- “*Qui manducat mean carnem*” (Casar de Periedo, julio 1888) *para coro mixto “a cappella”.*
- “*O Sacrum Convivium*” (Casar de Periedo, julio de 1897) *para Tenor con acompañamiento de órgano.*
- “*Invitatorio Christium Regem saeculorum*” (Potes, septiembre 1900- Casar de Periedo, julio de 1903) *para dos Tenores y bajo.*
- “*Ave verum corpus*”. *Motete a tres voces. Triples y órgano.*
- “*El triunfo de España*”, cantata (estrenada en el Teatro Real el 11 de diciembre de 1860), convertiría más tarde esa obra en Las catacumbas un oratorio sacro.

2.2 ESTUDIO DE LA OBRA DE JESÚS DE MONASTERIO.

Las obras las hemos dividido en ocho grupos, diferenciando primero los directamente relacionados con el violín: para dos violines, violín y piano, o violín y orquesta, seguidamente las obras para orquesta y para banda; obras para piano y para otros instrumentos y por último las obras relacionadas con la voz: vocales, corales no religiosas y corales religiosas.

OBRAS PARA DOS VIOLINES

OBRAS PARA VIOLÍN Y PIANO

OBRAS PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

OBRAS PARA ORQUESTA

OBRAS PARA BANDA

OBRAS PARA PIANO

OBRAS PARA OTROS INSTRUMENTOS

OBRAS VOCALES

OBRAS CORALES NO RELIGIOSAS

OBRAS CORALES RELIGIOSAS

Cada obra está dividida en 12 subsecciones en el orden siguiente: Título, genero, instrumentación, fecha y lugar de composición, publicación, estreno, grabación, dedicatoria, duración, manuscrito, descripción formal y comentarios técnicos.

Título: Nombre del autógrafo ó publicación de la obra. Aparecerá entre paréntesis la traducción al castellano en caso de aparecer el título original en otro idioma.

Instrumentación: Instrumentos o voces que componen la obra.

Género: Ya que la mayoría de las obras pertenecen al mismo género de obras para violín y piano, esta sección tiene que ver con la estética que diferencia una obra de otra. Se da la circunstancia de que hay alguna obra que Monasterio escribió para varias formaciones ya fuera violín y piano, violín y orquesta u orquesta sola, así como transcripciones de material de una obra que usó para realizar otra.

Fecha y lugar de composición (Compuesto): En algunos casos se señala una fecha aproximada y se precisará el lugar de composición cuando éste se conozca.

En otros casos se dan varias fechas seguidas lo que significa que las segundas fueron revisiones realizadas por el autor o que estaba inacabada en la primera fecha.

Publicación: Incluye el nombre de la editorial y la fecha de la publicación de la primera edición y seguidamente se señalará si existiese alguna o varias ediciones posteriores o actuales.

Estreno: Día y lugar de la primera interpretación. Todas las obras de violín fueron interpretadas por primera vez por Monasterio.

Grabación: Además de grabaciones en formato CD y vinilo, existen grabaciones para Radio de las cuales no se informa.

Dedicatoria: Está especificada cuando la dedicatoria aparece ya sea en la versión publicada, en el manuscrito, o en ambas.

Duración: Indica el tiempo que dura la obra según las grabaciones existentes; se especifican, entre paréntesis, los intérpretes en caso de que haya varias grabaciones.

Manuscrito: Las obras originales de violín han desaparecido, excepto en el caso del Concierto de Violín que existen varios manuscritos. En muchos casos encontramos las obras editadas firmadas por el autor y en algún caso dedicada a alguien. Un aspecto muy importante y muy diferente de la actualidad es que entonces como es lógico se componía a mano, se hacían las copias con planchas metálicas. Sobre los manuscritos conservados, en aquella época era muy normal que una vez que estos manuscritos se publicaran o se guardaran, en muchas ocasiones se destruían, es por esta razón nos encontramos con muchos casos que no se encuentran los originales; es curioso que actualmente ocurra lo contrario. Hoy es relativamente fácil editar una obra, teniendo en cuenta los medios técnicos de que disponemos hoy en día, pero los compositores conservan la partitura original aunque la obra ya esté ya editada.

Otro tema importante es la impresión musical en aquella época, ya que se hacían en planchas metálicas que podían modificarse una vez hechas para una revisión o cambios en determinados aspectos de la obra o del editor. Luego con el paso de los años esas planchas se fundieron y desaparecieron, la gran mayoría no se conservan. Un detalle muy importante de muchas de las obras que editó Monasterio con A. Romero, es que Monasterio se hizo de un sello seco (impreso sin tinta), al apretar quedaba el relieve de un signo o de unas letras, en éste caso eran la J y la M de Jesús de Monasterio que aparecen en muchas de las obras editadas que se conservan, esto lo hacía para tener un control del número de ejemplares que había acordado con el editor, de esa manera Monasterio podría controlar y no podría haber ningún ejemplar sin ese sello, si hubiera partituras si sello el editor estaría engañando al compositor editando más copias de las estipuladas. También se hacía de otra manera en ésta época en vez del sello seco, los compositores firmaban esos ejemplares destinados a la venta.

Descripción: un estudio de las secciones de la obra, longitud, la estructura, tonalidad, tempo, etc.

Comentario técnico (Técnica): comentario sobre los recursos técnicos, centrados más en el violín, utilizados en la obra. Los términos y expresiones usados en esta sección han sido recogidos y contrastados con la interpretación de dichas obras. Al final del monográfico aparece un índice con los términos usados para la mano derecha del arco y la izquierda.

Monasterio escribe su primera composición en 1849, la Mazurka para piano, coincidiendo con su lanzamiento en su carrera internacional como concertista iniciada a partir de 1852 cuando consigue el Premio Extraordinario de Violín en el Conservatorio de Bruselas, Bélgica.

Tiene la necesidad de crear un repertorio para violín propio para poder exhibir sus habilidades técnicas como intérprete, crea un tipo de composiciones muy en la línea de las escritas por los violinistas-compositores coetáneos.

En su primera gira de conciertos en Europa (1854-56), hace su presentación en Madrid donde da a conocer sus dos fantasías para violín y orquesta y el Adiós a la Alhambra. Entre 1861 y 1862 coincidiendo con su segunda gira por Centroeuropa, estrena el Rondó Liebanense y su concierto para violín, obras compuestas en 1857 y 1859 respectivamente.

Como influencia de la tradición orfeonista belga a través de Gevert y durante su estancia en ese país, comienza en esa época sus primeros contactos con el repertorio coral, dos obras importantes son “*Le retour des matelots*” (1855) y el triunfo de la Patria (1860).

Desde la vuelta de su segunda gira por Europa y alrededor de 1870 destaca la composición de obras para voz y piano, desde 1855 con “la violette et camélia”, romanza para canto y piano, culmina la publicación de seis piezas “álbum de canto” por Antonio Romero en 1872.

2.2.1 OBRA DIDÁCTICA: OBRAS PARA DOS VIOLINES.

Título: **“Veinte Estudios Artísticos de Concierto” para Violín con acompañamiento de segundo violín.** (*“20 Eudes artistiques de Concert pour Violon avec accompagnement d’un Second Violon, écrites chacune sur une, ou plusieurs difficultés spéciales, et formant une récapitulation des principaux effets de l’Instrument”*).

Género: Recopilatorio de toda la técnica violinística, con un tratamiento musical que trasciende la pura mecánica del instrumento, convirtiéndose en pequeñas joyas artísticas dignas de ser exhibidas en las mejores salas de concierto. Algunos estudios han sido arreglados para orquesta de cuerda como por ejemplo el nº 10. Utiliza motivos de “Sierra Morena” en el estudio nº 15 de estos veinte estudios en este caso enfocado sobre la cuarta cuerda, subtítulo “en el género andaluz”. También utiliza el estudio nº 1 “estudio melódico y de saltillo” de estos estudios Artísticos para dos violines del mismo autor para escribir el “Estudio de Concierto en Si bemol” para grupo orquestal: Arpa, oboe, clarinete, trompa y cuerda compuesto en 1874.

Instrumentación: Dos violines.

Compuesto: Iniciada aproximadamente sobre el año 1865³³ y acabada el 29 de enero de 1878.

³³ Hay referencia en el programa de uno de los ejercicios celebrados en el conservatorio el 24 de febrero de 1867, los alumnos de violín Marqués y río interpretan una marcha para dos violines de Monasterio, esa marcha se refiere al estudio nº 19.

- Publicación:** 1878 por Schott en Bruselas. 2ª edición en 1881 Schott (100 ejemplares). Después los publicaría Dotesio (compró a Romero en 1898 toda la edición) y la Unión Musical Española (esta casa substituye a Dotesio en 1914). Antonio Arias incluyó varios estudios, los números 12 y 17 en la Antología de Estudios de Violín, realizada a partir de 1962 y editada por el Real Musical en 1980. Actualmente se han realizado dos revisiones: La primera por D. Emilio Matéu con la editorial Real Musical, además hizo una transcripción de esos mismos estudios también para la viola. La segunda revisión ha sido realizada por Manuel Guillén, con la editorial Mundimúsica. Ésta última tiene dos aspectos que creo merecen mención; primeramente la revisión de digitaciones y arcos en una versión más actualizada y segundo la impresión de particellas, además de la partitura general³⁴, lo que facilita la interpretación individual de cada violín, evitando los pases de hoja y la interrupción, ya que hay un buen número de estudios que, o bien ninguno de los dos violines tiene descanso para pasar la página, o el estudio en sí es tan extenso que obliga a hacer demasiados pases de página, lo que resulta muy incómodo a la hora de la interpretación o del estudio.
- Estreno:** Según dice Arbós en sus memorias fueron ellos dos, Monasterio y Arbós quienes hicieron el estreno de los Veinte Estudios. Se sabe que Monasterio llegó a interpretar estos estudios con Sarasate, quien tocaría el 1er. Violín.
- Grabación:** Primera grabación existente, Manuel Guillén, violín primero y Pablo Suárez, violín segundo, para el sello SedeM, grabado en 2003.
- Dedicatoria:** A la Infanta María Isabel de Borbón. (“A su Alteza Real, María Isabel de Borbón, Princesa de Asturias”).
- Duración:** 73’20’’
- Manuscrito:** Con correcciones, Madrid 22.03.1879. 119 paginas (faltan las doce primeras coincidiendo con los dos primeros estudios y el manuscrito del estudio nº 10 con correcciones fechadas en 1891). En la Biblioteca Musical Municipal de Ayuntamiento de Madrid y en la Biblioteca del RCSMM.

³⁴ La edición original de J. de Monasterio y la realizada por Emilio Matéu contienen en cada estudio las dos partes de los violines, es decir, los dos violines figuran a la vez en cada estudio o lo que es lo mismo un sistema con dos pentagramas, uno para cada violín. No hicieron particellas para cada uno de ellos.

Descripción: Es la aportación más importante e ambiciosa del repertorio didáctico para el violín en España.
Se convierten en texto oficial para los cursos superiores de los Conservatorios de Música de Madrid y Bruselas.
Premiada en la Exposición Universal de París en 1878 con medalla de plata.
Podemos decir que con estos estudios Monasterio aporta el trabajo didáctico más importantes para el violín que se hiciera en España en el s. XIX.
Tiene como antecedentes los 30 Caprices op. 15 de Felipe Libón dedicados a su maestro Viotti, los 28 Ejercicios para el Violín de Juan Díez.

Comentario técnico: En general predominan en los estudios el esquema formal ABA, en muchos de ellos con carácter operístico, con un principio lento, cantabile seguido de una sección rápida.
Hay caracteres tipo marcha o movimiento perpetuo.
El segundo violín no se limita a acompañar como ocurre con otros estudios de otros autores, sin que en algunos estudios se alternen entre los violines los pasajes técnicos y expresivos.
Sin duda son estudios de una gran expresividad al igual que de una gran dificultad.
Decía Monasterio que todo alumno que fuera capaz de afrontar todos estos estudios, entonces se podría decir que era un alumno formado técnicamente.
Evidentemente, no por desarrollar estos estudios el estudiante ya estaría formado, pero si es verdad que los estudios aportan una gran riqueza técnica complementaria que no existía hasta ese momento en España y que en su momento ayudó al violinista para su formación por la gran diversidad de aspectos técnicos de las dos manos.
Cuestiones comunes en la manera de estudiar, siempre serían entre otras, primero estudiar despacio con metrónomo y poco a poco ir dándole velocidad, controlando los aspectos del ritmo, siempre de la afinación y todos los requisitos técnicos que conlleve cada estudio.

En la edición original comienza el libro con un Prólogo de Gevaert firmado el 10 de junio de 1878, y el informe que redactó la comisión de profesores del Conservatorio así como el dictamen del Director para su admisión como texto oficial en el centro, fueron firmados el 19 y 21 de febrero respectivamente del año 1878.

Prefacio de F.A. Gevaert. Bruselas, 10 de junio de 1878:
“La obra del señor de Monasterio que hoy ve la luz pública es de aquéllas que a sí mismas se recomiendan, tanto por su mérito intrínseco como por la idea que les inspiró.

Si me he ofrecido con gusto a presentar este importante trabajo de un profesor español a mis colegas y a cuantas personas se interesan en la cultura del más hermoso y más rico de los instrumentos modernos, tengo para ello una razón poderosa.

El Señor de Monasterio no es un extraño para el Conservatorio de Bruselas. Discípulo de Monsieur de Bériot, a cuya cátedra asistió desde el año 1850 hasta el año 1852, ha fundado allende los Pirineos una escuela de jóvenes violinistas con la escuela belga.

Estos estudios, fruto de una experiencia adquirida durante más de 20 años de profesorado, llenan completamente el objetivo impuesto a este género de composiciones. Están concebidas de manera que faciliten la transición entre el ejercicio puramente mecánico (ajeno a toda exigencia estética y que sólo tiende a desarrollar la habilidad técnica) y la interpretación libre de una obra musical. En este género de obras, que constituyen la segunda fase de la educación artística del concertista, el discípulo está llamado a aplicar con inteligencia y gusto la destreza manual que ya debe poseer.

Realizando un plan análogo al que Moscheles se propuso en sus célebres estudios de piano, el Señor de Monasterio ha consagrado cada uno de los 20 suyos a una parte especial de la técnica del Violín, a un efecto característico. La dificultad que se trata de vencer está presentada en todas cuantas formas pueden derivarse de las combinaciones melódicas, armónicas y rítmicas, hasta el punto de agotarlas. Citaré como particularmente interesantes bajo este punto de vista el 14º estudio de octavas, el 16º dedicado a los trinos, el 17º a los sonidos armónicos, y el 18º al piziccato. La composición de algunos de ellos ha exigido un ímprobo trabajo para conseguir cumplidamente el objetivo que el autor se propuso: tal es el 2º estudio, en el cual nunca dos notas consecutivas deben ejecutarse en una misma cuerda.

Creo que ningún elemento esencial de la técnica del violín queda omitido en estos 20 estudios, cuyo conjunto forman una escuela completa de este bello instrumento.

Aún cuando tan uniforme cuadro no parezca, en modo alguno, favorable a la inspiración, no se percibe la menor violencia en la manera de concluir la idea musical. Estas pequeñas piezas no tienen ninguna aridez: lejos de eso, son muy agradables y algunas de ellas, por ejemplo el estudio sobre la 4ª cuerda y el de doble cuerda, son de tal índole que se escucharían con interés hasta en conciertos públicos.

La armonía resulta todo lo llena que pueda exigirse de elementos tan limitados en cuanto a la polifonía como lo son dos violines.

En resumen, la obra del Señor de Monasterio merece ocupar un puesto muy honroso en la literatura contemporánea del violín y, como actual Director del Conservatorio donde el autor terminó sus estudios, tengo especial satisfacción en hacer constar el mérito de esta publicación, llamando sobre ella la atención de los artistas concienzudos”.

Informe de los profesores y del director:

“Dado acerca de esta obra y dirigido al Excmo. Señor Director de la Escuela Nacional (Conservatorio) de Música y Declamación de Madrid, por una comisión de profesores de la misma.

Excmo. Señor:

La comisión nombrada por V.E. para dar dictamen respecto de la nueva obra del profesor de esta escuela D. Jesús de Monasterio, titulada 20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín, al tener la satisfacción de cumplir su encargo comienza manifestando a V.E. su agradecimiento por haberla honrado con una misión exenta de todo punto desagradable y dotada, según privilegio de los trabajos de verdadero mérito artístico, de ameno e interesantísimo examen.

Bajo dos aspectos, como determina su bien adoptado título, precisa ser considerada esta importantísima obra: primero, como especial para ultimar la enseñanza artística del violinista en las dificultades superiores y múltiples efectos de que es susceptible el mecanismo de este instrumento; y segundo, como obra bella de composición. En cuanto al primer propósito, esta Comisión no vacila en declarar que todas las esperanzas que el renombre del autor podía hacer concebir de discípulos ya notables artistas, hállanse, a su juicio, plenamente satisfechas.

La obra está escrita para dos violines: el primero, dedicado en los 20 estudios al vencimiento de especiales dificultades de mecanismo y de estilo; y el segundo, a desempeñar frases melódicas e interesantes diseños, para alcanzar así un todo siempre bello y concertante. Magistralmente realizado este excelente plan, que revela haber tenido muy presente el Señor de Monasterio la buena máxima, tan adecuada para este género de obras, de “enseñar deleitando”, es de elogiar la notable destreza con que cada estudio ha sabido reunir cuantas variedades abraza cada género de dificultad, lo cual acusa un trabajo muy meditado; no menor elogio merece el bellissimo efecto de conjunto que, a fuerza de vencer grandes obstáculos, ha obtenido destruyendo así la aridez que de solo atender a las dificultades de mecanismo, habría resultado.

Respecto del segundo extremo, o sea, como obra bella de composición, prolijo sería circunstanciar todas las cualidades que la enaltecen, no obstante el estrecho círculo que determinan dos violines; pero mencionaremos sobre todo la importancia de las ideas melódicas y la riqueza armónica, que nuestra época reclama y que su concienzudo autor demuestra no haber descuidado.

Muchos de estos estudios constituirían amenas piezas de concierto con la sola substitución de un acompañamiento de piano y algunos hasta podrían convertirse en interesantes composiciones para orquesta, según su autor lo hizo ya con el nº 1 de esta colección que por su belleza mereció siempre aplausos del público en las repetidas veces que ha figurado en los programas

de la Sociedad de Conciertos con el título de “Estudio de Concierto”.

En resumen, pues dirigido a V.E. el presente dictamen sería impropio hacerle más extenso, esta Comisión opina en su leal saber y entender: que la notabilísima obra que ha examinado es de gran conveniencia para los que artísticamente se dedican al estudio del Violín y por lo tanto será justísima su adopción como obra de texto en esta Escuela; que debe poseerla todo violinista estudioso; que es digna de figurar en cualquier biblioteca musical; y finalmente que, por el plausible motivo de estar dedicado tan superior trabajo al mejoramiento de la enseñanza que su autor dirige en este centro oficial, de lo cual resutará nuevo lauro para el cuerpo profesional de la Escuela Nacional de Música y Declamación, el Señor de Monasterio merece, ante todo, el más cumplido pláceme de sus compañeros”.

Madrid, 19 de febrero de 1878

Rafael Hernando, Presidente

Víctor de Mirecki

Rafaél Pérez, secretario

Contestación del director:

“Señor Don Jesús de Monasterio,

En vista del brillante informe cuya copia se adjunta, me apresuro a felicitar a Vd. Por la importante obra a que aquél se refiere y, al propio tiempo, tengo la honra y la satisfacción de poner en conocimiento de Vd. Que, desde luego, queda adoptada como obra de texto en esta Escuela.

Dios guarde a Vd. muchos años”.

Madrid 21 de febrero de 1878

El Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación.

Emilio Arrieta

Los estudios están divididos en dos cuadernos:

- El primer cuaderno del nº 1 al nº 10.
- El segundo cuaderno del nº 11 al nº 20.

Primer Cuaderno:

Nº 1, Estudio melódico y del saltillo.

Nº 2, Estudio de cambio continuo de cuerdas.

Nº 3, Estudio de escalas cromáticas y diatónicas.

Nº 4, Estudio de arpeggios saltados en tres cuerdas.

Nº 5, Estudio de arpeggios saltados en las cuatro cuerdas.

Nº 6, Estudio del staccato a la cuerda y volante.

Nº 7, Estudio del trémolo de dos notas.

Nº 8, Estudio de trémolo de tres notas.

Nº 9, Estudio de ricochet destacado.

Nº 10, Estudio de dobles cuerdas.

Segundo Cuaderno:

Nº 11, Estudio de movimiento continuo.

Nº 12, Estudio de trémolo de mano izquierda.

Nº 13, Estudio de doble cuerda interrumpida.

Nº 14, Estudio de octavas.

Nº 15, Estudio sobre la cuarta cuerda.

Nº 16, Estudio de trinos y de notas de adorno.

Nº 17, Estudio de sonidos armónicos.

Nº 18, Estudio de pizzicato con la mano derecha y con la mano izquierda.

Nº 19, Estudio de acordes.

Nº 20, Estudio de unísonos, décimas, séptimas, disminuidas y trémolo.

Acerca de los veinte estudios artísticos de concierto para violín con acompañamiento de un segundo violín (1878)

Estudios que individualmente por si mismos podrían ser cada uno de ellos una obra con toda su propiedad. Es una obra interesantísima del Romanticismo español, tan parco en sus manifestaciones musicales si las comparamos con el resto de los países europeos. De una gran dificultad técnica, aúnan lo virtuosístico con una expresión musical claramente ligada a la tradición romántica.

Resulta muy especial esta obra fundamentalmente por estar escrita para dos violines. En general, en su época, los estudios para violín se escribían para violín solista, si bien hay otros ejemplos entre los que podemos citar los Estudios-Capricho Op.18, para dos Violines del compositor polaco Henryk Wieniawski (1835-1880) o también el op. 10 para dos violines de J. Delphin Alard (1815-1888), entre otros.

Creemos conveniente recordar algunas características de la armonía romántica en general, ya que muchos de sus elementos y procedimientos (los elementos serían los acordes, las notas de adorno: notas de paso, floreos, elisiones, anticipaciones o de intensificación, es decir apoyaturas o retardos fundamentalmente, etc.... y los procedimientos combinaciones de acordes con una finalidad concreta) aparecen todos ellos en la obra de Jesús de Monasterio.

En el Romanticismo encontramos una paulatina cromatización de la tonalidad que, en algunos autores de su etapa final, llega a provocar la conocida como armonía errante que propició el surgimiento de nuevas escuelas compositivas (Impresionismo y Atonalismo, inicialmente) porque los compositores sentían la imposibilidad de expresar su yo interior con un sistema compositivo que consideraban agotado. Ciertamente muchas obras del último Romanticismo emplean procedimientos en los que las funciones tonales desaparecen o quedan relegadas a un segundo plano. Podemos citar muchos pasajes de Liszt o Wagner en los que la tonalidad queda suspendida y el uso del total cromático (todos los semitonos casi seguidos en muy poco espacio de tiempo) de modo reiterado provocan una especie de ubicuidad tonal (no se sabe en qué tono se está....podría resolverse de cualquier modo) que podría resolver de modos imprevisibles y que en muchos casos obligan al compositor a inventarse cadencias o a generalizar el

uso de cadencias no tan conclusivas como la cadencia perfecta, volviendo en muchos casos a las cadencias plagales.

Debemos citar algunos elementos y procedimientos armónicos (elementos son los acordes y procedimientos sucesiones de acordes que tienen una determinada propiedad) que provocan paulatinamente esta ultra cromatización de la tonalidad.

Por una parte siguen utilizándose las dominantes secundarias o dominantes de grado (la utilización del V o VII grado de un sonido de la escala de base para resaltar ese sonido como si fuera tónica sin que después se produzca modulación alguna: Ejemplo en Do Mayor el uso de un Re Mayor con séptima dominante como V del V) que producen cromatismos. Para algunos compositores estos procedimientos resultan demasiado cerrados y los sustituyen por otros que propician una mayor continuidad.

Los cromatismos en otras ocasiones vienen provocados por el uso de progresiones modulantes, por la utilización de sonidos de ornamentación e intensificación expresiva (notas de paso, floreos, apoyaturas...), pero también por el uso de acordes alterados (en general acordes Mayores con la quinta aumentada o disminuida, o también acordes sobre sensibles con la 3ª alterada, casi siempre descendentemente) y series de séptimas dominantes o séptimas disminuidas, incluso series en las que se alternan séptimas y novenas.

Entre los acordes alterados tienen una especial importancia los acordes de sexta aumentada que suelen funcionar como dominantes de otra dominante, principal o secundaria.

Es interesante en muchos casos la utilización de apoyaturas en partes o fracciones débiles que favorecen la acentuación de partes del compás habitualmente no acentuadas. La rítmica de la música cada vez estará menos sujeta al compás en que se escribe.

Como procedimientos cromatizantes son de gran interés las resoluciones cromáticas o excepcionales de los acordes de séptima sobre la V o el VII. Otro de los procedimientos cromatizantes de la tonalidad romántica consiste en el uso de grados alterados ascendentemente con 7ª disminuida (Ej. en Do M. un Re #-Fa #-La-Do) que provocan un color cromático interesante, resuelven en un acorde básico, I, IV ó V, producen un coloreamiento de la tonalidad, pero no modulan y ni siquiera funcionan como dominantes secundarias.

Además de los elementos y procedimientos cromatizantes mencionados, se dan otros que provocan un especial color y cromatismos que provienen del intercambio modal (acordes propios del modo menor en Mayor o viceversa) o del uso de reminiscencias de los modos antiguos dentro de la tonalidad. Estos procedimientos modales se utilizan desde el Barroco, pero en el Romanticismo adquieren un peculiar color al entremezclarse con el resto de los procedimientos cromáticos. Es especialmente interesante el uso del II napolitano (Re b M. en Do M. por ejemplo) y de las subdominantes prestadas, con especial mención a la subdominante del II napolitano. (por ejemplo, Sol b M. en Do M., muy usado por Liszt).

En el tratamiento de la tonalidad se produce una tendencia interesante en cuanto a la forma de sucederse los diferentes centros tonales; aunque se siguen dando modulaciones o flexiones a los relativos habituales (relativos Mayor o menor, tono del V, del IV, etc.), se inicia una tendencia a modular por terceras, sean o no tonos relativos. A esto se le ha dado en llamar relaciones mediánticas debido al nombre de mediate que recibe el III de cada tonalidad. Sin embargo, esas relaciones por terceras o su inversión, sextas, son muy abiertas y pueden producirse con gran libertad, aportando un cambio de color interesante. (Por ejemplo, partiendo de Do M, serían relaciones mediánticas el

paso a Mi m., Mi M., Mi b M., Mi b m., La m., La M., La b M. y La b m....). Algunos autores consideran que en ciertos casos se produce en algunas obras un cambio en el ciclo de quintas que dominaba las modulaciones clásicas, produciéndose en su lugar un ciclo de terceras. Este tipo de relación puede afectar no sólo a las tonalidades sino también a las relaciones acordales.

El uso de notas pedales puede crear momentos de fuerte intensificación, al igual que la utilización de sonidos añadidos a los acordes empleados.

Desde el punto de vista de la tímbrica, su utilización aparece ligada a la propia expresión musical y suele tener una razón de ser. En algunos casos la búsqueda de efectos, en otros el mejor registro instrumental para emplear la idea motívica o temática, por razones cadenciales, etc.

Junto con el uso de unos procedimientos armónicos que crean una sensación de gran continuidad, que en algunos casos han propiciado la llamada melodía infinita, la forma busca también una continuidad a menudo provocada por elisiones formales (se funden en un mismo pulso el final de una idea y el inicio de la siguiente) o enlaces que impiden la excesiva fragmentación de las ideas musicales.

Todo lo anterior pretende ser un resumen de características de la música romántica que encontraremos en los estudios motivo de este trabajo.

En estos 20 estudios de Jesús de Monasterio encontramos dos tipos de textura (la textura es la relación que tienen entre sí, en cada momento, las distintas partes o voces musicales) predominantes:

- La melodía acompañada en la que en unos casos el protagonismo lo lleva el violín primero y el segundo acompaña, en otros justo lo contrario, y en algunos se van alternando los protagonismos entre ambos violines. Llamar acompañamiento a lo que hace el violín que no canta es no ser objetivo ya que se trata de obras de un gran virtuosismo, los acompañamientos, las melodías y las dificultades a tratar, son verdaderos retos para el intérprete.

- La quasi (término derivado del italiano y admitido por la Real Academia de la Lengua, pronunciado cuasi y que significa casi o prácticamente) polifonía, aunque en algunos casos, que se citarán más adelante, verdadera polifonía entre los dos instrumentos. Se irá detallando en cada momento, pero es muy interesante observar cómo Monasterio utiliza técnicas de los grandes compositores, como J.S. Bach o Beethoven, en las que como ellos consiguen obtener resultados polifónicos en la escritura aparentemente a una sola voz.

A lo dicho anteriormente hay que añadir que a la dificultad individual de cada parte se suma la dificultad de concertación entre los dos violines que en muchos casos es enorme.

En estos estudios, Jesús de Monasterio demuestra, además de un profundo conocimiento de la técnica violinística, una sólida formación como compositor muy influido especialmente por la escuela francesa. Conoce las técnicas de elaboración motívica y las emplea con gran soltura e interés, muestra un conocimiento de la armonía de su época y sorprende muchas veces por la utilización de recursos armónicos y estilísticos a la altura de los compositores más importantes del momento. Hay que decir, no obstante, que no escribe una música complicada desde el punto de vista de la tonalidad pero sí utiliza en muchos casos armonías sorprendentes y muy eficaces.

La estética general de los 20 estudios se puede circunscribir a la llamada música de salón que queda engrandecida por su extremo virtuosismo.

Las formas empleadas son sencillas pero no siempre previsibles. En ellas predominan las estructuras binarias y ternarias pero también las estructuras seccionales

en el estilo de los grandes autores románticos y, en algunos casos, encontramos verdaderas secciones de elaboración o desarrollo.

En relación con las características generales del estilo, desde el punto de vista armónico el compositor utiliza una tonalidad clara, no exenta de muchos cromatismos no sólo de carácter ornamental sino de verdadera intensificación expresiva. Cabe destacar la utilización de progresiones modulantes, de grados alterados con séptimas disminuidas como procedimiento de color, el II napolitano, las relaciones mediánticas y, en algunos casos nos sorprende con pasajes modales que, sin embargo no hacen más que contrastar con el profundo sentido tonal de la obra sin tergiversarlo. Asimismo emplea en momentos de tensión resoluciones excepcionales de dominantes en otras dominantes, series de séptimas disminuidas y de séptimas de dominante.

Emplea de manera muy frecuente elisiones formales que dotan a las obras de una gran continuidad propia del estilo. Muy interesante resulta el uso de codas conclusivas, pasajes de transición y procesos cadenciales muy cuidados.

Pasemos ahora al análisis pormenorizado de cada uno de los estudios. Reflejaremos aquí un extracto de lo señalado en la partitura donde aparece todo lo esencial, es decir, las conclusiones principales de cada obra, tanto desde el punto de vista formal, armónico, estilístico e interpretativo.

Todos los estudios tienen los siguientes apartados: Tempo, tonalidad, compás, número (nº) de compases, duración aproximada y análisis.

-Tempo: Es una palabra italiana que en plural es *tempi*, hace referencia a la velocidad con la que debe interpretarse la obra o la pieza. Los tempos pueden ser muy variados desde lo más lento a lo más rápido: *Largo, Grave, Lento, Larghetto, Adagio, Tranquillo, Afetuoso, Andante, Andante moderato, Andantino, Moderato, Allegretto, Allegro, Vivace, Vivo, Presto, Prestissimo*.

-Tonalidad: Para explicarlo de una manera sencilla, la tonalidad en una obra musical se forma a partir de la escala y de los acordes que se utilicen, para poder averiguar la tonalidad nos debemos fijar en la armadura, grupos de alteraciones que acompañan a la clave.

24 Tonalidades:

Tonalidad Mayor: Do Mayor y relativo, *tonalidad menor*: La menor

Fa Mayor y Re menor (1 bemoles (b) en la *armadura*: Si b)

Si bemoles Mayor y Sol menor (2 bemoles: Si y Mi b)

Mi bemoles Mayor y Sol menor (3 bemoles: Si, Mi y La b)

La bemoles Mayor y Fa menor (4 bemoles: Si, Mi, La y Re b)

Re bemoles Mayor y Fa menor (5 bemoles: Si, Mi, La, Re y Sol b)

Sol bemoles Mayor y Mi bemoles menor (6 bemoles: Si, Mi, La, Re, Sol, Do b)

Do bemoles Mayor y La bemoles menor (7 bemoles: Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa b)

Do sostenido Mayor y La Sostenido menor (7 sostenidos: Fa, Do, Sol, Re, La Mi, Si #)

Fa sostenido Mayor y Re sostenido menor (6 sostenidos: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi #)

Si Mayor y Sol sostenido menor (5 sostenidos: Fa, Do, Sol, Re y La #)

Mi Mayor y Do sostenido menor (4 sostenidos: Fa, Do, Sol y Re #)

La Mayor y Fa sostenido menor (3 sostenidos: Fa, Do y Sol #)

Re Mayor y Si menor (2 sostenidos: Fa y Do #)

Sol Mayor y Mi menor (1 sostenido: Fa #)

-Grados:

I (primer grado): tónica

II (segundo grado): supertónica

III (tercer grado): mediante
IV (cuarto grado): subdominante
V (quinto grado): dominante
VI (sexto grado): superdominante
VII (séptimo grado): sensible en la escala diatónica mayor y subtónica en la escala diatónica menor.

-Compás: es la unidad métrica musical compuesta a su vez por varias unidades de tiempo. Según el número de tiempos surgen los compases binarios, ternarios o cuaternarios, respectivamente por ejemplo 2/4, 3/4 o 4/4. Otros posibles: 2/2, 4/8, 6/8 12/8...

-Análisis: formal, armónico, estético e interpretativo.

·Análisis formal, es el estudio de una obra musical en sus aspectos más generales, describiendo las distintas partes de que consta y las relaciones entre ellas.

·Análisis armónico, donde se indican las funciones armónicas, modulaciones yendo acorde por acorde.

·Análisis estético, se debe recopilar información sobre el autor, periodo, sociedad, entorno social y cultural, estilo, como es la obra, título, estructura, canones...

·Análisis interpretativo, sobre las formas, estilo técnico y musical, digitaciones, arcos, matices...

ESTUDIO N° 1

ESTUDIO MELÓDICO Y DE SALTILLO

Tempos:

·Allegretto cantabile, negra con puntillo³⁵ a 84 (del compás 1 al compás (c.)74)

·Piu mosso, negra con puntillo a 96 (del c.75 al c. 146)

Tonalidad: Si bemol Mayor (dos bemoles)

Compás: 6/8

N° de compases: 146

Duración aproximada: 04'30"

Este estudio a pesar de estar escrito a 6/8, hay que pensarlo en compás a dos.

Tiene dos partes, la parte melódica y el saltillo, la primera parte tiene el protagonismo expresivo el primer violín, aunque toda la segunda parte del estudio esa melodía y expresividad la tiene el segundo violín (2° vln. o II° vln.). En el aspecto del golpe de arco, saltillo, todo el protagonismo es para el primer violín (1° vln. o I° vln.).

Algunos estudios de este libro, las dos voces reparten el trabajo del objetivo que busca el estudio.

El segundo violín comienza desde el inicio, hace dos compases solo y luego ya acompañando al violín primero. El segundo violín hace este acompañamiento con pizzicatos³⁶ (pizz.) mientras la melodía expresiva la hace el primer violín desde el

³⁵ Figuras rítmicas: redonda (4 pulsos), blanca (2 pulsos), negra (1 pulso), corchea (1/2 pulso), semicorchea (1/4 pulso), fusa (1/8 de pulso), semifusa (1/16 de pulso), puntillo (un punto a la derecha de la nota añade la mitad del valor de la nota). Los silencios igualmente pueden ser de redonda, blanca...

³⁶ Un pizzicato se hace de la siguiente manera, se pellizca con la yema del índice de la mano derecha en las cuerdas; importante colocar el dedo en la cuerda antes de tocarlo, con un movimiento circular con dirección de unos 100 grados frente nuestra cara, también puede ser realizado por los dedos de la misma mano izquierda mientras se colocan otros dedos, ahí el movimiento tiene que ser muy vertical hacia abajo y con fuerza en dirección a la cabeza del violín.

compás tres.

El estudio tiene un condicionante muy expresivo a lo largo de todo el estudio pasándose ese fin del violín 1º al violín 2º, utilizan muchos contrastes de matices³⁷ desde piano a fortissimo, con sf, sfp, reguladores abriendo y cerrando, crescendo y disminuyendo...

Los valores ritmicos que utiliza el segundo violín son corcheas y silencios con diferentes ritmicos alternándolos de diferente manera según los compases, muchas de las corcheas son en dobles cuerdas³⁸, éstas son por lo general en sextas, quintas, cuartas y terceras.

En mi edición he puesto un signo (□)³⁹ escrito encima o debajo según corresponda de una determinada nota. Hay un buen número de quintas en este estudio, en el vln IIº aparecen con bastante frecuencia.

Los dos primeros compases está solo el vln IIº en mf como decía antes acompañando en pizzicatos de corcheas (corchea, silencio, dos corcheas en dobles cuerdas, silencio y corchea), este diseño se repite durante nueve compases para resolver en el compás 10 ya con diferentes valores, con una doble cuerda, un silencio y cuatro corcheas, todas en dobles cuerdas y todo con un disminuyendo, y al siguiente compás de nuevo empieza como al principio.

Volviendo al inicio, al llegar al tercer compás donde empieza el violín Iº, los dos violines hacen un súbito piano. El vln. Iº hace frases muy melódicas, frases muy expresivas con valores en el compás de negras y corcheas, y negras con puntillo, ligadas por compás o medio compás.

Se debe utilizar un vibrato constante tanto en el acompañamiento de los pizz. del segundo violín como en la melodía expresiva del primero, si cabe éste debe tener un vibrato constante y un poco más abierto.

Las arcadas deben de ser largas utilizando bastante arco.

El Fraseo es de 8 compases contando desde el inicio del 1er vln. en el compás 3º hasta el c. 10 ambos inclusive, divididas en dos subfrases de cuatro compases.

Los matices por regla general van a la par, salvo algunas excepciones.

Por ejemplo, en los compases 7 y 8 el autor escribe en el primer violín dos esforzandos (sf.) en las primeras negras de cada compás para enfatizar esa nota, luego siguen los matices en ambas voces, esos esforzandos deben hacerse con velocidad de arco.

Pequeños reguladores abriendo y cerrando en los compases 5-6 y 9-10 siguiendo en piano en el c. 11 continuando en el c. 13 con crescendo por dos compases para llegar al fuerte del compás 15 que se mantiene durante 4 compases.

En el c. 19 las dos voces vuelven a piano con un regulador abriendo y cerrando

³⁷ Matices, son dinámicas de colores, graduaciones de la intensidad del sonido, aunque no siempre escritas todas por el compositor (a veces hay que seguir una línea de fraseo no marcada por el autor). Van desde pianississimo (ppp), pianissimo (pp), piano (p) mezzopiano (mp), mezzoforte (mf), forte (f) fortissimo (ff), fortissimo (ff), fortississimo (fff), sforzando (sf), forte piano (fp), rinforzando (rfz) reforzando el sonido progresivamente, crescendo (cresc.) incremento progresivo de la intensidad, decrescendo (decresc.) o disminuyendo (dim.) disminución progresiva de la intensidad...

³⁸ Dobles cuerdas, son dos notas a la vez en dos cuerdas, pueden ser de muchos tipos, los más frecuentes son: terceras (intervalo de 3ª entre ellas), cuartas (4ª), quintas (5ª) se coloca el dedo en medio de la cuerda, sextas (6ª), octavas (8ª), décimas (10ª) o unísonos (es la misma nota tocada en dos cuerdas, tiene que tener una afinación perfecta).

³⁹ signo (□), escrito encima o debajo según corresponda de una determinada nota, necesita la anticipación en la preparación del dedo en quinta que se pondrá en medio de las dos cuerdas para tener la quinta preparada, de esa manera se busca no tener que mover el dedo después entre cuerdas.

respectivamente en los compases 20 y 22 así como c. 24 y 26. Después dos súbitos fortes en los compases 27 y 29 con reguladores cerrando en esos mismos compases.

Creemos que hay una errata, falta el forte del c. 29 en el 2º vln.

En el 2º vln. aparece ya con arco en la anacrusa de corchea del c. 31, es una frase de acompañamientos con dos corcheas ligadas en partes débiles de 2ª y 5ª de cada compás apoyadas con un acento en la primera de cada una de esas dos ligadas, son acentos expresivos y no deben ser agresivos, se deberían realizar desde la cuerda con movimiento de velocidad y vibrato, poca presión del arco.

El matiz en esa llegada al c. 31 es pp para el 2º vln. y solo piano para el violín 1º, que sigue haciendo la melodía expresiva.

En el c. 35 las dos voces están en piano. Llegan a unos esforzados en las segundas partes de los compases 38 y 39, escritos de diferente manera en las dos voces, por un lado el primer violín tiene escrito sfp (esforzando súbito piano) y el segundo violín sf (esforzando). Claramente quiere enfatizar las negras expresivas de esos compases en el 2º vln que en ese momento tiene la voz más importante, lleva la melodía manteniendo el fuerte después de destacar la nota es solo para esos dos compases: Por otro lado en el 1er violín pone sfp para que una vez enfatizada la nota se mantenga esa nota larga dentro del piano.

El 2º violín vuelve al compás 40 durante cuatro compases otra vez con pizzicatos, esta vez hace constantemente en corcheas sin silencios como al inicio. Las dos voces en el c. 41 hacen un regulador abriendo para llegar al forte del c. 42 y de nuevo un regulador, esta vez cerrando en el c. 43 para llegar al piano del c.44 que es la reexposición del violín 1º. En este punto donde antes el 2º violín hacía acompañamiento de pizz. de corcheas, aquí en el c. 44 desde la 2ª corchea de nuevo coge el arco y aparecen las primeras semicorcheas de este estudio, son grupos de cuatro semicorcheas ligadas que empiezan en la 2ª corchea del compás, unidas a una corchea con acento que está en la segunda parte para continuar con un silencio de corchea y una corchea ligada enganchada a otra en la caída del siguiente compás las dos en el mismo arco, esas notas vienen con lágrimas (son acentos, escritos con un triángulo vertical con la punta hacia abajo).

La intención de esta frase donde el 2º violín acompaña, es con la intención para que este grupo de cinco notas (cuatro semicorcheas y una corchea acentuada en la segunda parte) tenga la intención de abrir esta frase hacia la nota con acento, para al contrario cerrar la frase en las otras dos corcheas enganchadas hacia la primera parte del siguiente compás. Todo en piano en esta frase y pianísimo en la siguiente al c.52.

Como decíamos antes el violín 1º vuelve a la reexposición al c. 44, igual que el inicio en el compás 3. Creemos que falta un regulador abriendo en el 2º vln en el c. 46 y cerrando en las dos partes c. 47 al igual que sucedía al inicio.

En el compás 50 y c. 60 en el primer violín aparecen dos detalles a reseñar. Por un lado una pequeña nota, adorno, antes de la primera corchea de la segunda parte, llamada apoyatura⁴⁰. Por otro lado, tres corcheas en esa segunda parte, están ligadas y con puntos o con “lágrimas” marcadas, son un staccato que significa destacado, se pueden hacer en la cuerda o fuera de la cuerda, saltado llamado volante, puede hacerse arco arriba o arco abajo, es muy variable el número posible de notas a poder hacer. (De una manera muy general se haría de la siguiente manera, se debe de impulsar la primera nota desde la cuerda y luego con un movimiento ligero, ágil con la muñeca y dedos se van señalando cada una de las notas posteriores) en este caso es saltado, volante después

⁴⁰ Apoyatura, viene del termino italiano “*appoggiare*” que significa apoyar, esa nota pequeña es apoyada en la parte fuerte de ese compás y a continuación se tocan las siguientes notas de ese compás.

de la primera nota, le da mucho carácter al compás.

En compases posteriores, c. 52, 54, 56 y 58 sucede muy parecido al compás 50 también con notas pequeñas pero en este caso son mordentes⁴¹, en este caso son dos pequeñas notas con valor de semicorcheas y de anticipación a las notas unidas hacia las segundas partes.

En el c. 52 las dos voces de violines con un pianísimo súbito durante 4 compases y después crescendo (cresc.) poco a poco entre los compases 56 a 58 para llegar ff al c.59 en el vln I° y solo f en el vln II°, como punto culminante de esta primera parte. Un regulador cerrando en los dos violines en todo el c. 62, llega a una frase de transición al c. 63 donde el 2° violín tiene ahora un poco más de importancia en el sentido expresivo y de fraseo que el 1er. vln., lo curioso es que el segundo violín mantiene este fraseo melódico hasta el final del estudio.

El vln. I° tiene por supuesto un fraseo pero está más enfocado en el aspecto técnico.

“*Sforzandi*” esforzando, en los compases 64 y 66, alternando entre los dos violines, el vln 2° los hace en la primera parte y el violín 1° en la segunda parte de dichos compases.

Las dos voces tienen piano desde mitad del c. 67.

El vln. II° tiene las mismas apoyaturas que tuvo el vln. I° a partir del c. 50, ahora en los compases 63, 65, 67, 72 y 73.

Es una frase de transición desde el c. 63 que nos llevará hasta el *Più mosso* del c. 75, como decía antes la parte expresiva la lleva ahora el vln. II° mientras el vln I° hace grupos de semicorcheas y corcheas parecidos a los que tuvo el vln. II° en el c. 44 pero en esta ocasión la parte fuerte está en la primera de cada negra con puntillo, apoya con un acento la primera semicorchea de cada negra con puntillo donde están ligadas cada mitad del compás (las cuatro semicorcheas con la corchea). Las dos voces hacen un crescendo en el c. 70 hasta la mitad del c. 71 que ya es fuerte pero continua el cresc. solo en el 2° vln hasta el ff del compás anterior al *Più mosso*, el c.74.

En la 2ª parte del compás 74 el violín I° toca solo por compás y medio, haciendo la anacrusa de negra con puntillo en dobles cuerdas hasta el c.75 para a partir de ahí con apoyos en la primera nota de cada mitad de compás haciendo semicorcheas ligadas de 6 notas en forma de arpeggios.

En el c. 77 entra el violín II° haciendo la parte expresiva con negras con puntillo, negras y corcheas ligadas de la misma manera que hizo el violín I° al inicio del estudio en el compás 3, desde aquí y durante los 60 siguientes compases el violín II° copia exactamente todo igual que hizo desde el inicio el vln. I°.

Los últimos 10 compases son la coda afirmando el final del estudio con esforzando en piano en las segundas partes de los compases 137 y 139 para acabar en piano los últimos 5 compases. Son ritmos de negras con puntillo, negras y algunas corcheas muy legato, con fraseos largos.

Sobre el violín I° desde el compás 77 y después de esos arpeggios ligados en semicorcheas como decía antes en los compases 75 y 76, a partir de este punto aparece otro golpe de arco, el saltillo⁴² como anticipa el título del estudio. Desde ese c. 77 hasta

⁴¹ Mordente, a diferencia de las apoyaturas, éstas se hacen con anticipación a las notas que van unidas en la parte fuerte.

⁴² Saltillo, proviene del francés *sautillé*, también llamado balzato o saltellato, es un golpe de arco resultante a su vez de dos golpes de arco un saltado como es el spiccato, que es uno de los más importantes y fundamentales golpes de arco para cualquier violinista (la manera de hacerlo tiene la base en dejar caer el arco desde el aire tocando la cuerda y el rebote hace que se levante de nuevo, se compone

prácticamente el final del estudio, solo los dos últimos compases no son en saltillo sino tres corcheas, las primeras de cada negra con puntillo, la primera con arco como final del pasaje de saltillo y las últimas dos en pizzicato.

El pasaje de saltillo utiliza tanto la repetición de notas como los arpeggios en varias cuerdas y el bariolaje “*bariolage*” en dos cuerdas.

Todo este saltillo del vln. Iº tiene que tener mucha fluidez y ligereza, va con la línea expresiva musical del vln. IIº, son frases largas con pequeños reguladores abriendo y cerrando a la par de lo que hace el 2º vln. El cresc. del c. 87 llega con las dos voces a un fuerte al c. 89, acentuando la primera semicorchea de cada pulso de negra con puntillo en el 89-20, compás y medio para luego el siguiente compás y medio con sf. pero esta vez en la corchea central de cada pulso y medio de semicorcheas.

En el c. 93 empezando piano añade algunas apoyaturas a algunos segundos pulsos, con un crescendo al c. 94 para llegar fuerte al c. 95 y de nuevo disminuyendo a piano en el c. 97. A partir de aquí hay muchas subidas y bajadas de matices bastante exagerados escritos en medio compás de piano a fuerte y al contrario, al llegar después de un gran disminuyendo a la mitad del c.104, está en pianísimo (pp) durante unos ocho compases para seguir piano al c. 108 y llegar al c.112 súbito mf solo en el 1er vln con sf en los segundos pulsos mientras el vln 2º hace sfp en esos mismos pulsos. Al c. 114 de nuevo pianísimo y a partir de aquí de nuevo a la par con los matices los dos violines hacen un regulador abriendo al c. 115, para llegar fuerte al c. 116. Ya en el c. 118 es piano súbito a la caída del compás, pequeños reguladores abriendo y cerrando en posteriores compases, 120-121 y 124-125, de nuevo pianísimo al c. 126, crescendo del c. 128-129, fuerte c.130 y de nuevo crescendo al c. 132 para llegar fortísimo al c. 133 como punto culminante.

Aunque el autor no baja el matiz en el c. 134 consideramos que debería bajar un par de escalones a un mf en las dos voces del c. 134 al c. 137, donde escribe piano el autor.

Como antes decíamos cuando hablabamos del 2º vln. en éste final que es la coda desde el c. 137, el vln. Iº sigue con las semicorcheas en saltillo y esforzandos en las segundas y quintas corcheas de cada compás coincidiendo esas notas con dobles cuerdas durante cuatro compases.

En el c. 141 es piano sin acentos son arpeggios de semicorcheas en saltillo con cresc. en el c. 142 y mf en el c. 143, donde c. 144 disminuyendo hasta los pizz. del final que comentaba anteriormente.

De este estudio J. de Monasterio hizo una revisión cuyo título era “Estudio de Concierto en Si bemol” para arpa, oboe, clarinete, trompa y cuerda, realizada en septiembre de 1874.

de tres movimientos el horizontal, vertical y el circular), y de un golpe de arco a la cuerda como es el *detaché* (proviene del francés significa literalmente destacado, se realiza con el arco en la cuerda empleando una arcada para cada nota sin separar entre ellas, con un movimiento suave y homogéneo, se puede realizar en cualquier parte del arco). Digo que proviene de estos dos golpes de arco porque se puede estudiar y realizar partiendo de cualquiera de los dos golpes de arcos. Si partimos del *detaché* se realizará en el medio del arco, con un movimiento de muñeca muy rápido, ágil y vertical, esto producirá con ese movimiento vertical que el arco salte y vaya a parar al saltillo. Si por otro lado, partimos del *spiccato* igualmente se hará con un movimiento muy pequeño de muñeca, rápido y vertical. Se hace en la zona central del arco.

ANÁLISIS

Tiene una textura de melodía acompañada cuyo protagonismo pasa del primer violín al segundo.

Este estudio tiene ritmo de Siciliana⁴³. Por el ritmo y el carácter melódico recuerda bastante a la Siciliana op. 78 para violonchelo y piano (1898) de Gabriel Fauré (1845-1924), aunque aquí no se utiliza una armonía modal salvo en momentos muy concretos; es fundamentalmente una obra tonal.

La forma global es ternaria:

- Primera parte, A: del c. 1 al c. 63.
- Segunda parte, B: de la anacrusa del c.64 al c. 117.
- Tercera parte, A': del c. 118 al final.

Cada una de estas partes está dividida en secciones y cada sección en frases. Las frases siguen la estructura prototípica de 8 compases articulada en dos fragmentos: antecedente y consecuente.

Los compases que cierran la tercera parte, después de la resolución en tónica del inicio del c.137 constituyen una Coda en la que el material temático se disuelve mediante repeticiones motivicas (disolución motivica por repetición).

La parte A se divide en tres secciones (c. 1 al 18, del 19 al 43 y del 44 al 63).

La parte B tiene como rasgo principal que la melodía pasa al segundo Violín y está dividida en cuatro secciones que conducen a la repetición variada de la idea inicial.

La parte A' recupera el tema inicial en el Violín segundo, dando enseguida paso a transformaciones que nos llevan a la Coda (c. 137, segunda parte y hasta el final).

En la tonalidad de Si b Mayor, comienza estableciendo la tónica mediante una relación I-IV-I, de carácter algo modal para inmediatamente confirmar la tonalidad de forma claramente tonal. Se han señalado en la partitura las relaciones funcionales, los cifrados armónicos y las tonalidades por las que pasa, así como los sonidos de enfatización y ornamentación (apoyaturas, notas de paso, floreos...).

La primera fluctuación tonal nos conduce de Si b M. a Re m, relación mediántica muy propia del estilo romántico como ya se ha comentado en la introducción al análisis. Hace un uso frecuente de las progresiones y las distintas frases están enlazadas por elementos melódicos que proporcionan una gran continuidad.

La fluctuación tonal sigue procedimientos distintos, muchas veces consecuencia de las repeticiones progresivas. Resulta especialmente reseñable la utilización en el c. 46 del II alterado ascendentemente con 7ª disminuida, que si bien, en un primer instante parece la sensible del III, con su resolución en la tónica se siente como un mero cromatismo de color muy propio del estilo romántico, sin producir flexión modulante alguna, sólo una cromatización de intensificación.

En la segunda parte, el canto pasa al violín segundo. Llama la atención la célula motivica en negras con puntillo y negra del primer violín, empleada ya en el c. 28 y relacionada con otros momentos temáticos como en las apoyaturas de los compases 28 y 30.

Desde la anacrusa del c. 40, el primer violín realiza un giro cromático descendente en blancas con puntillo que cierra la sección mediante una resolución cromática de la V de Re en la V de Si bemol.

⁴³ Siciliana o *sicilienne* en francés, es una danza muy popular en los s. XVII y XVIII de carácter lento normalmente en compás de 6/8 o 12/8, normalmente alterna los ritmos de negra y corchea con corchea con puntillo, semicorchea y corchea.

Resulta interesante resaltar el primer punto culminante, en el c. 58-59, máximo melódico (nota más aguda hasta el momento), que deja abierta la resolución debido a que el contorno melódico no produce una sensación cerrada, consiguiendo así una gran continuidad, aún siendo una llegada a la I desde la V.

Un enlace con arpeggios en los c. 75-76 da paso a una nueva sección y es un modelo de giros que provocan la sensación de continuidad en la obra.

Un segundo punto culminante se produce en el ff del inicio del c. 133 y da paso al enlace con la Coda.

Con independencia de su valor para el trabajo técnico, este primer estudio, como el resto, es una verdadera pieza de concierto como sucede con los estudios de todos los grandes compositores del S. XIX.

ESTUDIO Nº 2

ESTUDIO DE CAMBIO CONTÍNUO DE CUERDAS

Tempo: Allegro assai, corchea a 184

Tonalidad: Sol menor (dos bemoles)

Compás: 3/8

Nº de compases: 103

Duración aproximada: 02'00"

El autor resalta: “Se observará escrupulosamente el dedo marcado, a fin de que nunca se ejecuten dos notas seguidas en la misma cuerda”.

Pretende insistir en que se usen los digitados que él marcó en la partitura para poder conseguir el objetivo por el cual en ningún momento se deben tocar dos notas seguidas en una misma cuerda.

El objetivo técnico del estudio está claramente enfocado solo al primer violín durante todo el estudio, prácticamente está escrito todo el estudio en semicorcheas, en general ligadas por compás (cada seis notas) aunque también cada dos, cuatro, doce o veinticuatro ligadas.

Técnicamente es importante tener varios aspectos muy encueta para resolver adecuadamente este tipo de bariolaje. Como el estudio va a una cierta velocidad, los grupos de seis deberían hacerse en la mitad inferior del arco, en general con poca cantidad de arco y con un permanente contacto sin presionar en exceso, muy importante tener el codo derecho en un punto intermedio entre varias cuerdas del pasaje, de esa manera no se realizarán excesos cambios y por último con movimientos de muñeca relajada y flexible.

Es un estudio rápido con respecto al tempo aunque el tempo metronómico indicado bajo mi punto de vista es un poco rápido. Hay que pensar el compás a uno.

En éste estudio la parte del primer violín se puede estudiar todo el estudio en dobles cuerdas sueltas por un lado para trabajar estos dos aspectos de la colocación de los codos de las dos manos con los dedos de la izquierda colocados juntos anticipadamente y por otro lado ayudará a tener una óptima afinación en el estudio. También lógicamente se puede estudiar sueltas como está escrito en la zona inferior del arco.

Como señalaba en el estudio nº 1 en mi edición he puesto un signo (□) (como explico en la nota al pie nº 39). En el primer violín hay un buen número de quintas en

este estudio, de la misma manera que con el codo derecho, el codo izquierdo habría que dejarlo en un punto intermedio de las dos cuerdas pensando en los dedos, para dejar bloques de dos notas colocadas anticipadamente.

El 2º violín lleva una simple línea melódica con valores rítmicos de negras con puntillo, negras o corcheas ligadas, con bastantes respiraciones al tener silencios entre las pequeñas frases. La verdad es que en este estudio no consiguió una melodía interesante en este caso que pudiera hacer el 2º violín. Utiliza algunas apoyaturas en las terceras corcheas, ej. c. 1 o c.10, algunas dobles cuerdas, ej. c.3 y c.11, algunos trinos con resolución de negra con puntillo como en los compases 38, 40 o 78. Y también alterna notas con arco o con pizz. como en la frase que va del compás 67 al 73.

Muchos dedos se deben dejar fijos, porque se va a volver a utilizar y no son necesarios el levantarlos (a veces dos compases), aparecen señalados con una línea horizontal teniendo un número del dedo delante de la línea que señala cual es el que debe dejarse fijo y hasta donde.

Aunque a nuestro parecer este estudio es claramente técnico tiene una intención obvia de frasear y hacer melodías utilizando mucho legato y con la dirección del fraseo natural, va con la altura de las notas, según vayan las notas ascendiendo más crescendo o vayan descendiendo irán más disminuyendo, según aparezcan.

Inicia con una frase de ocho compases que prácticamente se repite una segunda vez otros ocho compases aunque aquí cambia notas. Los dos violines están en piano los 16 primeros compases.

Cuando llegan al c. 16 salta a mf. en la tercera corchea el vln Iº y sigue piano en el vln IIº, y al llegar al c.21 es fuerte en el vln Iº y mf en el vln IIº.

Como decía al inicio en casi todo el estudio el primer violín está haciendo grupos de seis semicorcheas ligadas, hay lugares donde cambia, por ejemplo en el c. 29 donde escribe en ese compás cada dos semicorcheas ligadas, en este caso está bien clara la razón, viene de un matiz fuerte y quiere que ese compás no se relaje la tensión musical y mantenga ese fuerte para resaltar el piano súbito que aparecerá en el compás siguiente, el compás 30.

En ese c. 30 en mi edición he añadido un piano al inicio de ese compás en el 1er. vln., considero que es una errata del autor no ponerlo igual que si lo hace con el 2º vln., puesto que las dos voces luego tienen el mismo crescendo desde el c.33 al c.37, para llegar a ese c. 37 con un fuerte en el como punto culminante de la mitad del estudio con un fuerte en el vln Iº y mf en el vln IIº , éste último hace un súbito forte en el c. 44 durante un compás para caer a un súbito piano en la segunda corchea del c. 45 en este caso para los dos violines.

Sobre las ligaduras del primer violín, de nuevo señalar nuevos diseños; en la frase del compás 37 donde como decíamos antes es un punto culminante, alterna las ligaduras de semicorcheas de 4+2 con ligaduras de 2+2+2 en cada compás, para volver al compás 41 de nuevo ligadas cada 6.

En el c. 45 las dos voces tienen un súbito piano en la segunda corchea, en ese mismo compás el vln IIº hace un diseño con ligadas de dos corcheas en la segunda y tercera parte teniendo un silencio de corchea en la primera parte, y al compás 47 hace silencio de corchea en la primera parte y cinco corcheas ligadas en dos compases con un regulador abriendo para hacer un súbito pp en la segunda corchea del c. 49 para de nuevo volver hacer el mismo diseño de arcos y ligaduras los cuatro compases siguientes.

A partir de ahí el vln Iº sigue con la misma idea de cuatro compases en dos frases, los dos primeros compases haciendo dos semicorcheas ligadas en la primera

corchea y cuatro ligadas en la segunda y tercera corchea y en los dos compases siguientes dos ligadas y diez ligadas, repitiéndolo dos veces, en los c. 54 y 55 con un regulador abriendo y cerrando el regulador en los c. 55-56, con un poco rallando en este último compás.

Señalar que a veces el vln I° utiliza una nota pedal igual, que coincide con una cuerda al aire como recurso que facilita hacer dos cuerdas, como ocurre en el pasaje que va desde el compás 45 al compás 56. En la edición revisada hemos preferido mantener el fuerte en el c. 55 ligando cada dos semicorcheas todo ese compás para mantener la tensión y ya ligar 6 semicorcheas en el c. 56 coincidiendo con el regulador cerrando.

El 2° vln tiene casi cuatro compases de espera del c.53 al c.56.

También hemos añadido en la edición un signo que es ($\wedge\wedge\wedge$)⁴⁴, significa alargar ese final para llegar a la reexposición del compás 57.

En el c. 57 de nuevo las dos voces en piano. Como hemos dicho llegamos a ese compás con la reexposición imitando el inicio, el autor quiere hacer una diferencia con respecto a la ligadura con respecto al inicio, simplemente quiere darle un sentido más largo a la frase, uniendo dos compases ligados en el primer violín y no como al inicio que iba por compás.

De nuevo el fraseo como al inicio cada ocho compases, haciendo un regulador abriendo en el 8° compás (c. 64) que nos lleva a un mf en las dos voces al c.65, ligando cada dos semicorcheras el violín 1° en el c. 66 y en ya en los compases 67 y 68 hace una hemiolia o hemiola (son dos compases en compás a 3 ejecutados como si fueran tres compases a 2) de dos compases con ligaduras de cuatro semicorcheas apoyando con un acento la primera de cada cuatro, este diseño se repite de nuevo en los compases 71 y 72 teniendo las mismas ligaduras donde aparecían en los compases 65 y 66, repite ese diseño en los compases 69-70. Mientras como avanzábamos al inicio el violín 2° hace alternativamente arco y pizz. cada dos compases 65-66, 67-68, 69-70 y 71-72. Arco con negras con puntillo ligadas durante dos compases y pizzicati o pizzicato de corcheas y silencios para llegar a un fuerte en las dos voces al compás 73.

En ese compás el vln. I° de nuevo ligadas cada seis y al c. 79 hace el vln I° un dim. para llegar a piano en las dos voces, el vln II° súbito piano en la caída al compás 80 con un sol largo ligado 4 compases y en el vln I° en la 2ª corchea de ese compás. Un pequeño regulador abriendo por dos compases y un disminuyendo cerrando de otros dos compases llevan a un piano al vln I° al c. 88.

En el vln II° es un súbito piano al c. 86 y un pp en el c. 88, de nuevo con un sol agudo ligado por cuatro compases.

Las dos voces en los c. 92-93 hacen un crescendo que lleva a un forte al c. 94.

Esa coda final con grupos de semicorcheas ligadas de seis en el primer vln. y con valores largos en el segundo violín. Las dos voces intercalan compases en los que añade un sf en la 2ª corchea de los compases 96 y 98.

Del c. 100 al final escribe el autor un dim. e rall. un poco durante los últimos cuatro compases.

En la edición original el vln I° hace del c. 99 al c. 102, cuatro compases de semicorcheas todas ligadas. Yo he preferido en mi edición hacer solo los dos últimos compases 101 y 102 con doce notas ligadas y los anteriores compases ligadas cada seis para poder hacer más progresivo el disminuyendo y poder resaltar un poco más el ritardando final.

Lo mismo con el vln II° el autor escribe seis compases ligadas las negras con

⁴⁴ ($\wedge\wedge\wedge$). Se utiliza mucho en orquesta, visualmente es muy rápido de ver, alargando el pasaje.

puntillo en un arco abajo. Yo he preferido como en el vln I° hacerlo más progresivo y he escrito arco abajo tres compases y arco arriba otros tres.

La última nota es una negra con puntillo y calderón⁴⁵ que hacen los dos violines, éste debe alargar al menos una corchea más el valor del compás.

ANÁLISIS

Este estudio utiliza una escritura visualmente engañosa, aspecto que, por otra parte, es bastante común en el estilo romántico y en otros: lo que se ve no es exactamente lo que se oye o se debería oír. Parece en un primer momento que la textura utilizada es una melodía acompañada en la que el Violín 2° canta y el primero acompaña. Se produce un tratamiento quasi polifónico⁴⁶ del material musical. Esto se debe a que el violín 1° contiene melodías encubiertas que hay que destacar. Esta “polifonía” encubierta la consigue el autor utilizando alturas distintas que provocan la sensación de voces diferentes en la escritura a una voz, o también manteniendo un sonido fijo, sonidos repetidos, en una altura mientras la otra se mueve por grados conjuntos y estos alternados con saltos. Difícil encontrar el equilibrio y gran reto interpretativo añadido a las dificultades técnicas.

Se señala en la partitura a color la melodía oculta.

La forma global es ternaria:

- Primera parte, A: del c. 1 al c. 26.
- Segunda parte, B: del c. 27 al c. 56.
- Tercera parte, A': del c. 57 al final.

Cada parte se articula en frases que están señaladas en la partitura (la separación entre ellas se indica con una línea vertical). Seguimos observando la utilización de frases claras con un predominio de las de ocho compases articuladas en dos: antecedente y consecuente. Es interesante que muchas veces las frases no son cerradas ya que no conducen a la Tónica o, si lo hacen, se provoca un contorno melódico abierto que favorece la sensación de continuidad.

En Sol menor, inicia el establecimiento de la tonalidad con un cromatismo producido por la Dominante del V que resuelve en el VII sobre Tónica para ir inmediatamente a la Tónica. Utiliza de modo abundante las dominantes secundarias.

En el c. 17 pasa al relativo Mayor, Si b Mayor.

Es reseñable que la melodía utilizada en los c. 25-26 en el 2° Violín se repite progresivamente en el comienzo de la 2ª parte del estudio provocando una gran continuidad.

También interesante el uso de apoyaturas en fracción débil, típico del estilo.

Una progresión modulante desde el c. 30 al 36 nos devuelve al tono principal en el que se mantiene hasta llegar a la tercera parte que reexpone el tema inicial.

En la tercera parte repite de modo exacto los ocho primeros compases de la obra para variara partir del c. 65.

En el c. 80 inicia un proceso conclusivo que enlaza con la Coda final (c. 95 al fin). En ambos segmentos llama la atención el uso de notas pedales que, además de su función armónica, aportan un timbre especial a sendos pasajes.

⁴⁵ Un calderón en música, dibujado con un semicírculo con un punto en el centro, se coloca sobre la nota y le añade duración a la nota que lo tiene, normalmente la mitad del valor de la nota.

⁴⁶ Suenan simultáneamente las voces.

ESTUDIO Nº 3

ESTUDIO DE ESCALAS CROMÁTICAS Y DIATÓNICAS

Tempo: Allegro ma non troppo, negra a 112

Tonalidad: Si bemol mayor (dos bemoles)

Compás: 4/4 (compasillo)

Nº de compases: 71

Duración aproximada: 03'00''

El tempo metronómico indicado bajo mi punto de vista es un poco rápido.

El estudio es de una cierta dificultad, sobre todo para el violín primero, el segundo violín se limita a acompañar casi todo el rato en corcheas alterando dobles cuerdas sueltas destacadas en *spiccato*⁴⁷ con simples frases ligadas.

El estudio es muy importante para trabajar las cromáticas de los dedos de la mano izquierda que tienen entre otras cosas que tener una gran elasticidad, una relajación muy grande no presionando los dedos; y que pueda un mismo dedo arrastrarse fácilmente sin tensión y a la vez darle agilidad y velocidad.

Como decíamos antes, de nuevo el primer violín lleva prácticamente todo el grueso en el aspecto que busca el estudio, en este caso aspecto técnico de mecanismo de dedos de la mano izquierda.

Se basa en escalas cromáticas⁴⁸ y diatónicas⁴⁹, solo unos compases del 2º violín entre los compases 59 y 62 hacen resaltar a éste, vln IIº, con grupos de semicorcheas con algunas cromáticas entre otras, búsqueda del objetivo técnico del estudio.

Como el estudio señala el vln Iº hace frases con escalas cromáticas de semitonos en semicorcheas.

Monasterio no especifica los digitados prácticamente en ningún lugar salvo algún pasaje puntual. En nuestra edición si que lo hacemos detallando en todos los pasajes los digitados más cómodos, en general los digitados que específico están basados para hacer muy pocos cambios de posición, en muchos de los casos utilizamos digitados con el mismo dedo haciendo extensiones y contracciones de ellos. Incluso hemos escrito otros digitados entre paréntesis para que se pueda elegir el que mejor se considere en cada momento.

Tampoco detalla Monasterio los arcos a utilizar en todo el estudio. Lo que hemos realizado en este sentido, ha sido poner los arcos según el sentido del fraseo, por ejemplo el primer compás que escribe todas las notas cromáticas ligadas en un compás con dirección hacia arriba en el fraseo y con un regulador abriendo, lo lógico sería que todas esas notas vayan en arco arriba para crecer más fácilmente y que el segundo compás venga al contrario en arco abajo de más a menos al tener un regulador cerrando.

Como señalábamos anteriormente en el estudio nº 1 en nuestra edición hemos puesto un signo (□). En ambos violines hay bastantes casos así, colocamos estos signos para preparar las quintas, por ejemplo en los compases del primer violín: 17, 22, 29, 37, 40, 41, 42, 44 y 45, y en el segundo violín en los compases: 1, 4, 11, 15, 19, 20, 54, 57, 64 y 66.

⁴⁷ *Spiccato*, termino italiano, significa separado, como decíamos en la nota al pie nº 42 cuando hablamos del Saltillo, es un golpe de arco resultante de tres movimientos el horizontal, vertical y el circular, el arco no debe atacarse sino dejarlo caer, se hace en la mitad inferior del arco.

⁴⁸ La escala cromática está basada en la sucesión de 12 notas en intervalo de medio tono (un semitono).

⁴⁹ La escala diatónica es aquella que tiene intervalos de segunda mayor (tonos completos) o segunda menor (semintonos), tiene 7 intervalos por octava, sería la serie de la octava en el teclado de un piano.

Al inicio empiezan las dos voces en piano. El 1er. violín al quinto compás hace *mezzoforte* (mf), al sexto compás hace *cresc.* y al séptimo un fuerte (f) y en ese mismo compás mf en el vln II° siguiendo hasta el c. 9 donde disminuye al final del compás. Al compás 10 los dos violines están en piano.

En general todas esas frases que hace el violín Iª ligadas de 8 o 16 notas son para utilizar bastante arco.

En el comienzo las frases en el vln I° son de dos compases, con un compás de 16 semicorcheas ligadas y otro con una negra, cuatro semicorcheas y una negra, todas ligadas, más un silencio de negra. Luego del c. 5 al c. 9 con una frase con ligaduras de medio compás acentuando la primera semicorchea de cada blanca en los dos primeros compases, c. 5. y c. 6 y ya en el c. 7 los acentos son en las primeras de cada parte. Las ligaduras son más cortas en número de notas según más fuerte sea el momento de la frase como ocurre en éste compás 7.

El 2° violín hace una serie de pasajes en corcheas con dobles cuerdas en varios momentos, ej. del c. 1 al c. 4, del c. 10 al c. 13 y del c. 54 al c. 57. Los compases pares de estos grupos tienen tres corcheas ligadas al final del compás con una pequeña apoyatura antes de cada penúltima nota. El autor escribe puntos debajo de las notas sueltas (separadas en diferentes arcos), no especifica si son en la cuerda o fuera de la cuerda (*spiccato*), nosotros consideramos que deben ser fuera de la cuerda, en *spiccato*.

Son siempre grupos de cuatro compases, aparte una serie de compases de negras y blancas en dobles cuerdas como los compases del 5 al 8, c. 22 al 25, c. 26 al 30 (con triples cuerdas al final), c. 33 al 34 y c. 46 al 50 (corcheas con silencios).

Como antes decíamos a partir del c. 5 y c. 6 el vln II° tiene pasajes con dobles cuerdas (d.c) negras y blancas ligadas, c. 7 d.c. negras ligadas de dos y c. 8 blancas en d.c. Ya en el c. 9 aparecen 8 semicorcheas ligadas en la idea de lo que tenía antes el primer violín y como respuesta de la terminación del fraseo que lleva el vln I° acabar en el c. 8 donde concluye con una blanca y negra ligada como decía mientras el violín 2° hace esas semicorcheas del vln II° para luego resolver al c. 10 con corcheas sueltas en dobles cuerdas como al inicio. El violín 1° hace la misma idea del inicio.

En el pasaje del c. 10 al c. 13 hay cambio de tonalidad. Son las mismas o parecidas notas en los dos violines pero con diferentes alteraciones.

Al c. 14 al contrario que el inicio el fraseo del vln I° está escrito desde una nota aguda hacia una grave, es por esta razón por la que escribo arco abajo en estos pasajes del c. 14 y c. 16, son igualmente frases de dos compases en semicorcheas cromáticas de un compás ligadas para resolver al 2° compás con una blanca y negra ligadas.

El 2° vln varía la manera de frasear a partir del c. 14 aunque sigue con valores de corcheas pero son ligadas de 4 en 4 durante cuatro compases. Los digitados que escribimos van en la idea de dejar la posición lo más fija posible sin tener que cambiar de posición, en algún caso ponemos una línea horizontal después de un dedo determinado para mantener en ese tramo el dedo fijo sin levantarlo para que sea más cómodo y se haga menos esfuerzo. También utilizamos en la numeración de los dedos el número 5, que aunque como sabemos en el violín solo utilizamos 4 dedos sin contar el pulgar (antes era muy habitual escribir el 5), lo que queremos decir es que es una extensión, es muy fácil de visualizar y se puede reaccionar más rápido, es también la razón por lo que también lo utilizamos.

En el final del compás 17 el vln II° hace un regulador abriendo que nos lleva al c. 18 a un mf en los dos violines.

A partir de ese compás el vln I° continua con sus escalas cromáticas en este caso ascendentes, también de dos compases pero esta vez las notas están separadas en los

compases impares (c. 18 y 20), hasta ahora todas las notas habían sido ligadas.

A mitas del compás 20 escribe un cresc. por un compás y medio que nos lleva al c. 22 en los dos violines con un fuerte.

En ese c. 22 el vln I° hace acentos en la primera nota de cada cuatro semicorcheas, son tres grupos de cuatro semicorcheas en grupos de 8 semicorcheas ligadas, aparece en los compases 22 y 24.

El vln II° hace tres blancas también con acentos en los c. 22 y mitad del c. 23 para resolver al siguiente compás, c. 24 con negras en d.c. ligadas cada dos.

En el c. 25 el vln II° hace piano súbito en la 4ª negra mientras el vln I° hace un regulador cerrando durante ese compás que tiene grupos de semicorcheas ligadas todo el compás. El vln I° sigue en el c. 26 con las escalas cromáticas por compás con regulador abriendo en la mitad del compás y cerrando en el compás siguiente. El compás 28 un compás entero abriendo regulador, con algún cambio de arco más para poder hacer más crescendo y que tenga más fuerza en la caída al c. 29, que aunque el autor no ponga fuerte debería serlo en ese punto. Los siguientes dos compases c. 29 y c. 30 alterna el violín I° las semicorcheas en la primera blanca del compás con corcheas en la segunda blanca.

El vln II° en la misma línea del vln I° a partir del c. 26 con reguladores abriendo y cerrando por compás con valores rítmicos largos de negra, corchea y alguna semicorchea. Como decíamos antes debería ser fuerte en el vln I° al c. 29 ya que en ese compás el vln II° si le pone mf en la 2ª parte de ese compás coincidiendo con varias dobles cuerdas que escribe en las primeras y cuartas negras de esos compases 29 y 30.

En el compás 31 ambos violines tienen piano, el vln I° hace grupos de corchea y semicorcheas por compás, en ese primer compás 31 la frase descendiendo y en el compás 32 ascendiendo por dos compases hasta llegar al punto culminante del compás 34 con un fortísimo en la 2ª parte. Con una frase ascendiendo hace un cresc. del c.32 al 33 donde pone forte a la mitad del compás para llegar a un fortísimo a la 2ª parte del compás 34 coincidiendo con las tres partes de compás, 2ª, 3ª, y 4ª partes en dobles cuerdas de corcheas ligadas disminuyendo y con un alargando al final de ese compás que he creído conveniente poner en mi edición puesto que llega al compás 35 un momento de tranquilidad en piano.

El vln II° hace también cresc. hasta el forte del c. 32. Los compases 31 y 32 con corcheas ligadas cada blanca llega a los c. 33 y 34 con doble cuerda (la primera) y acordes de tres notas de corcheas en cada primera corchea de cada blanca, dejando solo al violín I° las tres últimas partes del c. 34.

Al compás 35 vuelve la tranquilidad con un piano súbito en los dos violines, en el vln I° las frases son de dos compases, igual que al inicio del estudio, en los compases 35 al 38, con semicorcheas ligadas en los primeros compases impares (35 y 37), abriendo un regulador que lleva al compás 35 y cierra en el compás 36, de la misma manera en los compases 37 y 38. Hay una variante en las semicorcheas utilizando dos cuerdas en esos primeros compases impares teniendo un pedal en la voz superior con la misma nota en este caso un sol y la voz inferior una progresiva cromática. Es un pasaje que habría que estudiarlo en dobles cuerdas para estudiar el intervalo y la colocación de cada dedo.

Los segundos compases, c. 36 y 38 van con un regulador cerrando, escribe dobles cuerdas con negras, corchea y semicorcheas.

El vln II° en esos compases del 35 al 38 hace una frase melódica muy expresiva, con mucho legato teniendo un regulador abriendo y cerrando, solo en este vln, entre los compases 37 y 38. A partir del c. 39 hace cada dos compases la misma métrica de negra

con puntillo con corchea ligada en un arco y tres negras ligadas en otro entre los compases 39 y 44, los dos últimos con crescendo, toda esta frase musicalmente va ascendiendo hacia arriba. Mientras el vln I° desde el c. 39 mantiene ese fraseo de dos voces con semicorcheas constantes ligadas por blancas y a partir del c. 43 hace crescendo al igual que el vln II° pero en este caso de tres compases de duración para llegar al punto culminante de mitad de este estudio que es el fuerte de la caída al compás 46 donde escribe octavas en dobles cuerdas en este vln. I°, es la primera vez que aparece este diseño de dos compases en octavas en dobles cuerdas cromáticas. El autor escribe negra y cuatro semicorcheas ligadas por cada blanca en el c. 46 y en el compás 47 son semicorcheas ligadas de cuatro.

Creemos que para que tenga fuerza el c. 46 y c.47 podrían soltarse todas las semicorcheas. Los digitados que no los pone el autor deberían ser octavas normales, no digitadas, con lo cual utilizaríamos la digitación habitual, con el 0/3 y el 1/4, según si aparece cuerda al aire o no.

En el c. 45 ya escribe en el vln II° un mf con dos blancas, la 2ª de ellas con un trino con resolución.

Al compás 46 forte con corcheas 1ª y 3ª parte, acompañando en d.c. que siguen hasta en c. 50 con otros diseños, están claramente acompañando utilizando con silencios entre algunas corcheas en dobles cuerdas.

En el vln. I° después de esas octavas del c. 46 y 47 se llega al c. 48 a unas cromáticas en seisillos de semicorcheas, están ligadas por blancas con acento en las primeras en el 1er compás y en el 2º compás cada parte ligadas y con un acento también en las primeras de cada grupo. Hay una errata falta un acento en el 2º grupo de seis.

Luego una gran cromática descendiendo de dos compases desde el c. 50 al c. 52 en valores de semicorcheas siguiendo en el matiz de forte. En esos compases el vln II° tiene tacet (compases en espera, sin tocar).

Al c. 52 y 53 hace en la segunda mitad del primer compás una blanca con corchea ligada en doble cuerda sin mucho interes musical.

En la llegada al c. 52 después de la cromática el vln I° sigue con semicorcheas en el registro bajo del violín, ligadas casi todo el compás y con un disminuyendo para llegar al c. 53 con corcheas ligadas y donde pone poco rallentando, es como un final de frase.

A tempo y piano en el c. 54 en las dos voces, el vln II° hace los mismo que al inicio los cuatro primeros compases del c.54 al 57 con acompañamiento en corcheas sueltas en d.c en spiccato, en los finales de los compases pares liga tres notas como al inicio con apoyatura antes de la penúltima nota. El violín I° en esos compases hace una variación sobre el inicio en vez de ligado como al c. 1, en este caso hace en los compases impares una corchea y todas las semicorcheas del compásen spiccato sueltas, y los compases 2º y 4º (c. 55 y 57) son iguales que al inicio, además de los reguladores por compas abriendo y cerrando. En realidad, el violín 1º hace una mezcla de los compases 1 y 3 con lo que hace en los compases 18 y 20, haciendo cromáticas y sueltas.

El compás 58 es como un compás de paso con corcheas sueltas en el 2º vln. y una escala descendente de semicorcheas sueltas en el 1er. vln. que llevará a los compases del 59 y 60 con grupos de semicorcheas en cromáticas ascendente buscando el final del estudio, le acompaña el 2º vln. con esa escala una tercera baja a partir de la 2ª parte del c. 59. En el compás 59 los dos violines tienen piano con un cresc. al c. 60 y fuerte en la última parte de ese compás donde los dos tienen una negra ligada a grupos de semicorcheas. A partir de ahí ya es una constante en el violín I° donde no para de tener semicorcheas en arpeggios o cromáticas ascendentes y descendentes y con diferentes formas rítmicas ya sean sueltas y ligadas. El 2º violín sigue teniendo el

mismo diseño de notas, ligadura una tercera baja para hacer los dos un crescendo al c. 62 y dos ff a la mitad de ese compás.

Desde el c. 63 el violín I° hace grupos ligados de corcheas y semicorcheas por blancas durante cuatro compases, abriendo y cerrando por compás para llegar al c. 67 una gran cromática ligada por compás que llega a la parte aguda en el c. 69 haciendo un crescendo y llegando a fuerte a la tercera parte donde ya las hace las semicorcheas sueltas.

Mientras el vln 2° hace la misma idea de reguladores que el violín 1° desde la segunda mitad del c. 63 pero con valores de corcheas ligadas por blancas, acompaña en el c. 69 en la 3ª y 4ª parte con las mismas notas y valores del violín 1° pero una octava grave.

Los dos últimos compases en los dos violines es un trino agudo de blanca, el primer violín con un si sobre agudo con resolución de mordentes para resolver ligado a un re sobreagudo corchea, y el segundo violín con el mismo diseño y medidas una sexta por debajo. Aunque en nuestra parte hemos creído conveniente soltar esa corchea, que venía unida a la blanca, para hacer un arco arriba que le de mas fuerza. Una corchea en ff en la última parte, doble cuerda en el 2° vln. acaban en el último compás con una negra doble cuerda juntos arco abajo.

ANÁLISIS

En este tercer estudio se propone el trabajo de las escalas de diversos tipos tal y como propone su título.

Se trata de una pieza con un marcado carácter de música de salón en la que resulta muy curiosa la mezcla de escalas, especialmente las cromáticas, con giros melódicos más cantables.

Tiene una forma ternaria que sigue el siguiente esquema:

- Primera parte, A: del c. 1 al 26
- Segunda parte, B, del c. 26 al 54
- Tercera parte, A': del c. 54 al cierre.

Cada una de estas partes se funde con la siguiente mediante una elisión formal y se encuentra dividida en frases y secciones que se señalan en la partitura.

Si bien los cromatismos puramente melódicos no tienen un especial interés musical, su estudio es necesario para dominar una dificultad técnica que se va a encontrar en obras virtuosísticas. En este caso, la combinación de los cromatismos con giros más diatónicos o puramente diatónicos dotan a la pieza de una gracia especial e incluso divertida para la escucha.

Los cromatismos melódicos se forman por la combinación de sonidos del acorde con notas de paso y apoyaturas que, en algunos casos, confluyen con cromatismos armónicos mucho más interesantes musicalmente.

En este estudio predomina la textura de melodía acompañada en la que el primer violín canta y el segundo acompaña. No obstante, hay un pasaje muy interesante en los c. 59 al 63 en el que los dos violines llevan un movimiento paralelo (textura homofónica) difícil de interpretar sonando como un solo instrumento. En los momentos en los que el segundo violín acompaña hay que resaltar los giros de enlace que realiza cuando el primer violín reposa o lleva una respiración, siempre con la intención de buscar una extrema continuidad en la obra.

En Si b Mayor, tras un claro establecimiento tonal inicia un proceso

cromatizante con dominantes secundarias. Cuando en el c. 10 repite la frase inicial, lo hace de manera interesante pasando a Sib menor (homónimo menor) para cambiar el color armónico.

En el c. 14 se produce un cambio en la dirección melódica de las escalas cromáticas, ahora descendentes, con el resultado contrastante que aporta variedad dentro de la unidad. A partir del c. 18 retoma las escalas ascendentes para paulatinamente entremezclar ambos procedimientos.

Resulta muy eficaz el progresivo incremento de la tensión armónica que se inicia en la anacrusa del c. 48, muy efectista, y que conduce a la reexposición variada de la idea inicial en la tercera parte del estudio.

Aunque dedicaremos algún apartado específico a los finales que utiliza Monasterio en los cierres de cada estudio, cabe destacar el final de este con el giro homofónico de los dos instrumentos, los trinos y los cambios de octava que consiguen un cierre contundente e impecable.

Las particularidades armónicas quedan señaladas en la partitura.

ESTUDIO Nº 4

ESTUDIO DE ARPEGIOS SALTADOS EN 3 CUERDAS

Tempo: Moderato, negra a 112

Tonalidad: Re Mayor (dos sostenidos)

Compás: 3/4

Nº de compases: 88

Duración aproximada: 03'00''

El tempo metronómico indicado bajo nuestro punto de vista es un poco rápido. Todo el estudio está dedicado a un golpe de arco poco utilizado aunque sale en algunas obras no se enseña demasiado ya que no hay muchos estudios para poder trabajar este golpe de arco basado en el *ricochet*⁵⁰ en tres cuerdas con arco de ida y vuelta, abajo y arriba. Son grupos de seisillos de semicorcheas ligadas de tres en tres pero fuera de la cuerda, éste golpe de arco se llama *ricochet* de ida y vuelta.

Las tres notas que se hacen en cada arco corresponden cada una en una cuerda.

Se debe primeramente trabajar el estudio sueltas, luego ligadas de tres en tres pero en la cuerda para trabajar no sólo la afinación, como es lógico, también para trabajar los cambios de cuerda y la preparación de los codos de las dos manos y de los dedos de la mano izquierda que deben de tener, siempre que se pueda, los dedos deben estar todos colocados antes de tocar cada grupo de notas, precisamente para este aspecto se puede trabajar en acordes de tres notas, bien primero de dos en dos notas y después en acordes de tres juntas o rompiendo el acorde.

Sobre el golpe de arco fuera de la cuerda es importante trabajar fuera del estudio, primero en cuerdas al aire haciendo bariolajes de tres cuerdas, utilizando los

⁵⁰ El *ricochet* es un golpe de arco de estilo saltado con una arcada pequeña de muy poco movimiento de muñeca derecha, prácticamente nada de codo, el cual debe estar en un punto intermedio entre las tres cuerdas, se debe hacer en una zona cercana al centro del arco donde salte mejor según el punto central del equilibrio del arco, el golpe nace desde fuera de la cuerda. Se debe de pensar en los impulsos de las primeras notas de cada arcada abajo y arriba.

bloques de tres cuerdas, sol, re, la y por otro lado re, la y mi, buscando que el arco salte rítmico con las notas uniformes e iguales, haciendo que se oigan todas las notas fuera de la cuerda, el movimiento de la mano derecha como hemos dicho antes debe utilizar el menor movimiento de codo posible y si utilizar el giro de la muñeca para que salte y cambiar de cuerdas.

Un aspecto importante que técnicamente hay que tener en cuenta es que este golpe de arco se empieza desde fuera de la cuerda y con un pequeño impulso; en ningún momento el arco estará en la cuerda.

A la hora de empezar el estudio sería básico trabajar primeramente la afinación del acorde de tres cuerdas según vaya cambiando de notas, siempre con una guía, dirección de un dedo y colocación de todos los dedos lo más juntos posibles de todos los dedos pensando en las distancias entre los dedos del acorde y entre los acordes.

El segundo violín hace una bonita melodía fácil, muy expresiva y con mucho vibrato.

Seguimos utilizando en mi edición como señalaba en el estudio nº 1 el signo (□) para preparar las quintas.

El autor escribe muy pocos digitados, en nuestra edición hemos sugerido una serie de dedos, entre otros, buscamos dejarlos puestos lo máximo posible, con el signo de una raya alargada saliendo de un número de dedo puesto debajo/encima de una nota.

Desde el inicio del estudio escribe el ricochet al violín 1º con los seisillos de semicorcheas de tres en tres por arcada empieza al inicio abajo/arriba y se utilizan tres cuerdas.

Aunque haya algún tipo de fraseo con la altura de las notas, en general el matiz es en piano. En nuestra edición nos hemos permitido la licencia de poner entre paréntesis mf al compás 21 para el 1er vln por creer que es un lugar más importante que lo anterior y se debe destacar un poco más durante cuatro compases, al c. 25 es piano en el vln Iº y pp en el vln IIº, un pequeño regulador abriendo en ese c. 25 y cerrando en el siguiente, c. 26, a partir del c. 28 con unos acentos escritos en la primera nota de cada tercer grupo continua con un crescendo que aparece al final del c. 30 para llegar mf al c. 32. El vln. Iº es el que lleva la parte técnica como estábamos diciendo en este caso el ricochet saltado de tres cuerdas salvo en puntos muy específicos como ocurre al c. 35 donde resuelve ligando una corchea y dos semicorcheas con un adorno entre ellas en la primera parte y dos negras ligadas en la segunda y tercera parte.

En el compás 36 el violín primero hace el arco al revés del inicio, empieza en esta ocasión arco arriba el golpe de arco y piano de nuevo. Un regulador crescendo al compás 39 y un disminuyendo al c. 43 nos lleva a un pianísimo (pp) al c. 42 en los dos violines. Después de un crescendo en los dos violines en el c. 57 que lleva a un fuerte al c. 58, llegamos a cuatro compases de transición hacia el tpo. I que son las únicas ligadas del estudio por parte del vln. Iº, en este caso dos compases de tresillos de semicorcheas ligadas de tres en las segundas y terceras partes. En ese pasaje de cuatro compases (c. 58-61) que son como cadencias escribe meno mosso. Los segundos compases (c. 59 y 61) el vln. Iº hace blancas con calderón.

En el compás 62 con el tempo Iº hace la reexposición y vuelve al golpe de arco abajo como al inicio ya hasta el final del estudio.

En el c. 62 no pone nada en el vln Iº pero debería continuar forte con un regulador abriendo en el c. 67, forte en el 68 y cerrando en el c. 69, abriendo de nuevo en c. 71 y cerrando en el c 73 para llegar las dos voces pp en el c. 74.

Las dinámicas en las dos voces son en el c. 79 cresc., en el c. 80 forte (mf 2º vln), dim. al c. 81 y piano en el c. 82. Ya solo seguirá el vln Iº siempre dim. y rall.

desde el c.86 hasta el final. Por último, también es diferente el final a nivel rítmico en el último compás donde está solo el violín I° y hace dos negras en la primera y segunda parte son la misma nota en salto de octava, son re, con apoyatura antes de la segunda de ellas y armónico en la última nota.

Al violín II° el autor le escribe una melodía muy simple de blancas y negras ligadas por compás, requiere en general un vibrato constante y un buen sonido utilizando todo el arco. Como está siendo habitual en los fraseos de los anteriores estudios, las frases tienen una duración de 8 compases, que se repiten ese número varias veces. Al inicio son dos frases de 8 compases, a partir del c. 17 el fraseo es de 4 compases, en el c. 25 con el pp (pianísimo) inicia un fraseo ascendente a partir del c. 28 con mismos diseños durante 4 compases, una negra ligada a una corchea y un grupo de corchea con puntillo acentuada y ligada a una semicorchea hacen un cresc. al final de esa frase que lleva hasta el compás 32 donde hay negras ligadas por compás descendiendo en el fraseo comenzando en un mf desde ese c. 32 hasta el c. 36 desembocan en dos compases con blancas con puntillo ligadas que es un La grave, con un fp en la primera de ellas, resuelve con 5 negras ligadas en crescendo. Después de esto el violín 2° tiene tres compases de espera hasta que llega al c. 44, reexposición, repite los mismos del inicio 5 compases esta vez pp.

En el c. 49 hace otras notas con fraseo largo en dirección al agudo con algunos grupos un poco más rítmicos como ocurre en los compases 52 y 53 donde hace ligado por compás pero con corcheas con puntillo y semicorcheas en las primeras partes y las terceras negras con acentos. Igual que el c. 38 en este caso en el c. 56 al 60 una transición con negras ligadas ascendentes con crescendo desemboca en una doble cuerda corchea en fuerte al llegar a ese meno mosso del c. 58, después de la corchea hace un silencio de negra con calderón en el c. 59 de nuevo un acorde de corchea en el c. 60, otro calderón de compás en el 61 y tempo I° en el c. 62 haciendo sf de blanca ligada a una caída de corchea desde las segundas partes durante varios compases.

Después de 7 compases de espera desde el c. 67 termina con notas muy largas blancas con puntillo ligadas en una frase descendiendo en el c. 74 y al final unas cuantas negras ligadas en los compases 82 y 83 para acabar con 4 compases tacet al final del todo mientras toca el vln. I°.

ANÁLISIS

Tiene un marcado aire y ritmo de vals. Su estructura es clara pero difiere bastante de las obras anteriores aun con procedimientos comunes. Consideramos que es interesante observar que la sensación del intérprete puede diferir bastante de la del oyente; en este caso la sensación del oyente es la de encontrarse ante una obra esencialmente virtuosística y muy difícil de tocar.

Pero no es sólo virtuosismo: el ritmo de vals y la textura predominante de melodía acompañada facilitan la escucha. En este caso el tema melódico lo lleva el Violín 2° mientras el 1° acompaña con diabluras técnicas en muchos momentos.

La forma es seccional: hay partes bien diferenciadas que no obedecen a un esquema de forma-tipo.

- Primera parte: del c. 1 al 24
- Segunda parte: del c. 25 al 36
- Tercera parte. Sección de enlace del c. 36 al 43
- Cuarta parte: del c. 44, a partir del cual se repite el tema inicial, hasta el 61
- Quinta parte: del c. 62 al final. Parte de absoluto lucimiento virtuosístico del Violín 1°.

El segundo violín cuando toca es para realizar apoyos armónicos y expresivos al violín solista. Esta última parte concluye con un proceso cadencial que tiene carácter de Coda (del c. 82, 2ª parte, hasta el final).

Nos encontramos con una armonía con cromatismos derivados unas veces del uso de dominantes secundarias y otras de la utilización de procedimientos netamente románticos como sucede en los dos primeros compases. En ellos, antes de establecer el tono principal, Re Mayor, relaciona el I con el II alterado ascendentemente con 7ª disminuida para volver al I, procedimiento de color muy usado por Jesús de Monasterio y que recuerda por su especial color a pasajes de Liszt, como sucede en una parte del poema sinfónico “Los Preludios”.

Encontramos, como en otros estudios, que el procedimiento instrumental utilizado provoca que en la armonía del momento se den acordes con sonidos añadidos. En este estudio podemos señalar un ejemplo en el c. 8, donde, en la última parte del compás, el la del primer Violín es ajeno al acorde de II utilizando, produciendo una sonoridad de acorde de II con 4ª añadida interesante. Este procedimiento de añadir sonidos a cualquier acorde, a veces muy especialmente a la V, es empleado por diversos compositores románticos; en este aspecto F. Chopin es un compositor especialmente destacable.

En otros momentos emplea relaciones armónicas de carácter modal o complementario, nunca excesivas, pero que provocan el adecuado contraste. Esto ocurre, sin ir más lejos en los c. 19 al 24.

En la sección de enlace que hemos señalado como tercera parte, se producen progresiones modulantes que, añadidas a la mayor actividad rítmica, crean un incremento en la tensión musical y una sensación de avance que nos conduce a Re Mayor, tono de la Dominante. De Re Mayor nos lleva a Fa M., de fuerte contraste tonal, que es una relación mediántica tan usada por el compositor.

Desde la V de Re provoca una relación cromática al enlazar el acorde con la V principal y conducirnos a la reexposición del tema inicial en el c. 44.

En el proceso cadencial que se inicia en el c. 58 y conduce a la parte virtuosística, llama la atención el uso de armónicos como procedimientos de llegada sobre cuerdas especificadas.

La parte de lucimiento virtuosístico se inicia con un armónico en el Violín 2º que aporta un color tímbrico especial, como una forma de dar relieve a lo que toca el Violín 1º. En el c. 66 el primer Violín se queda solo y la escritura contiene esas tan interesantes melodías encubiertas que se señalan en la partitura.

Termina el estudio con un armónico como procedimiento de clausura muy eficaz.

ESTUDIO Nº 5

ESTUDIO DE ARPEGIOS SALTADOS EN LAS 4 CUERDAS

Tempo: Moderato, negra a 80

Tonalidades:

- La menor (del c.1 al c. 30)
- La Mayor: Tres sostenidos (del c.31 al c.52)

Compás: 4/4 (compasillo)

Nº de compases: 52

Duración aproximada: 02'15''

El tempo metronómico indicado bajo mi punto de vista es un poco más rápido para que vaya más agil y facil.

Estudio basado en el ricochet en cuatro cuerdas en arco de ida y vuelta, abajo y arriba.

Como en el estudio anterior el ricochet, es un golpe de arco de estilo saltado de arcada pequeña con muy poco movimiento de muñeca derecha, prácticamente nada de codo derecho, algo más vertical, se debe hacer en un punto intermedio del arco donde salte mejor según el punto central del equilibrio del arco, nace desde fuera de la cuerda, el codo debe estar en un punto central entre las cuatro cuerdas, en este caso será el movimiento un poco más amplio. Se debe de pensar en los impulsos de las primeras notas de cada arcada abajo y arriba.

A la hora de empezar el estudio sería básico trabajar primeramente la afinación del acorde de cuatro cuerdas, podrían estudiarse sueltas o ligadas, en cualquier caso los dedos de la mano izquierda deben colocarse lo más juntos posibles, luego trabajar con acordes ya sean juntos o rompiendo el acorde en dos dobles cuerdas, e irá cambiando el bloque de notas, siempre con una guía, dirección de un dedo y como decía antes con la colocación de todos los dedos lo más juntos posibles pensando en las distancias entre los dedos del acorde y entre los acordes.

Como señalabamos en el estudio nº 1 en mi edición he puesto un signo (□) escrito encima o debajo según corresponda de una determinada nota, buscando la anticipación en la preparación del dedo en quinta que se pondrá en medio de las dos cuerdas para tener la quinta preparada, de esa manera se busca no tener que mover el dedo después entre cuerdas.

De igual manera que en el estudio anterior el enfoque técnico está centrado en el primer violín haciendo el golpe de arco en ricochet en este caso en cuatro cuerdas.

Mientras el 2º violín hace una melodía expresiva que requiere vibrato constante y fraseo largo pasando bastante arco. El fraseo en general va cada cuatro compases.

En el violín IIº el autor apenas escribe digitados, hemos puesto bastantes en nuestra edición buscando darle la máxima intención musical y expresiva, incluso en algunos casos ponemos dos digitados, uno arriba y otro abajo entre paréntesis para que se elija el que mejor se considere.

A nivel de matices los dos violines empiezan en piano, al compás 5 y 6 el violín IIº hace un regulador abriendo y cerrando en cada compás que tiene el punto máximo a mitad de cada compás. En el c. 7 el vln IIº hace un mf súbito y el vln Iº hace fuerte, un disminuyendo en el vln Iº lleva a un piano en el c. 9 que tienen las dos voces. Un crescendo en los dos vlms. en el c. 13 va a parar a un forte en el c. 14.

Mientras que el vln Iº se mantiene en fuerte desde ese compás 14 hasta el compás 21 donde las dos voces hacen un piano. El vln IIº tiene un dim. en el c. 15 que le lleva hasta mitad del c. 16 donde hace un piano, en el c. 17 con un sf en la blanca de la 3ª parte igual que en el compás 19 para llegar a ese piano súbito que comentaba anteriormente en el c. 21.

En el vln IIº a partir del c. 16 aparecen las corcheas en varios compases con alguna apoyatura. También mordentes en los compases 21 y 23 con corcheas para llegar a los valores más rápidos en los compases 24 y 25 con semicorcheas en las terceras-cuartas partes en stacatto, cinco semicorcheas en un mismo arco unidas a una corchea en la caída de los siguientes compases. El vln IIº tiene un regulador abriendo en la segunda mitad de ese compás 19 y de nuevo el vln IIº tiene dos sforzandos esta vez en las segundas partes de los compases 24 y 25.

Después vuelven las frases expresivas y valores largos.

En este c. 25 las dos voces tienen un cresc. desde la mitad del compás que lleva a un forte del vln I° en la primera parte y un mf del vln II° en la 2ª parte en el c. 26. El vln I° hace un regulador cerrando en la segunda mitad del c. 30 y al llegar al cambio de tono del c. 31 las dos voces hacen, piano en el vln I° y pp en el vln II°.

Al c. 35 hacen piano las dos voces, el vln II° con los pizzicatos y en la 2ª parte del vln I°. Esos pizz. del violín 2° son acompañando en corcheas para volver al arco también con corcheas en el c. 38. Un crescendo en las dos voces desde el c. 36 al c. 38 donde llega a un fuerte el vln I° y mf en el vln II°. Al c. 39 dos ff en la 1ª parte del vln I° y solo fuerte en la 2ª parte de ese compás en el vln II°. Y a partir del c. 41 frases de nuevo largas.

Al c. 41 y al 42. en las segundas partes el vln I° hace forte y el vln II° sf, los dos tienen después en cada compás un regulador cerrando todo el resto del compás. He corregido en mi edición que faltaba el regulador cerrando del violín II° en el c. 41.

Al c. 43 las dos voces tienen piano, luego también las dos voces hacen un regulador abriendo todo el c. 45 y cerrando en el final del c. 46 para llegar pp en el c. 47, los dos últimos compases “*dim. sempre*” en el violín I°.

Igual que el anterior estudio, el autor escribe muy pocos digitados en el vln I°, en nuestra edición escribimos todo los que consideramos útiles. También ponemos dedos fijos para no tener que levantarlos, indicando el dedo y una raya horizontal hasta donde debe dejarse puesto sin levantar como ocurre ya en la mitad del 1er. compás, pero hay muchos casos como éste durante todo el estudio. Al final del estudio escribimos un alargando \wedge en el final del penúltimo compás y una coma para la caída, sabiendo que el violín 2° tiene una anacrusa de negra.

El violín 2° al final en el penúltimo compás hace una anacrusa de negra ligada a la caída del último compás donde tocan los dos violines juntos con una blanca con puntillo para finalizar.

ANALISIS

Este estudio tiene una textura de melodía acompañada de principio a fin. La melodía la lleva el Violín 2° mientras el Violín 1° acompaña con giro virtuosísticos. La melodía principal, con su carácter cantabile y romántico es la gran protagonista a pesar de la dificultad de la escritura del primer Violín. Como en otros estudios, la escritura del Violín 1° es tal que, en algunos momentos, emerge una contra melodía, que, en este caso, no tiene un especial interés pero sí genera algunos momentos polimelódicos entre los dos instrumentos. Se señalan estos giros en la partitura.

La forma obedece a la siguiente estructura:

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 20
- Segunda parte, A₂: del c. 21 al 30
- Tercera parte, A₁': del c. 31 al final

Las articulaciones de las frases y secciones intermedias se señalan en la partitura. Como en otros casos son estructuras muy regulares. También aquí encontramos una gran sensación de continuidad estructural conseguida por el tratamiento armónico y los enlaces que impiden que se fragmente la obra no obstante sus naturales articulaciones.

En la tonalidad de La menor, comienza con una pedal de Tónica como consecuencia del arpeggio utilizado en el Violín 1°. Inicialmente emplea una tonalidad tranquila que se enriquece con dominantes secundarias y apoyaturas, algunas de ellas en

parte débil. En el c. 9 pasa al relativo Mayor, Do Mayor, y aparece nuevamente una pedal de Tónica. Resulta interesante el paso a Do Mayor desde la V del relativo menor por el cromatismo que esto provoca. Regresa al tono principal en el c. 14 tras lo que se inicia un proceso cromático que conduce, en el c. 16, a un proceso cadencial que cierra esta primera parte.

En la 2ª parte hay un cambio de material motivico que es algo más movido que el anterior. Contiene cromatismos producidos por progresiones modulantes y tonalmente oscila fundamentalmente entre los relativos Mayor y menor. En el c. 28 en la segunda parte, repite el pasaje anterior, proceso cadencial, en eco, cambiando la altura de la melodía a una octava baja.

Cuando en el c. 31 regresa el material inicial sorprende que sea en la tonalidad de La Mayor, más brillante; llega desde el acorde de V con la 5ª alterada ascendientemente, procedimiento cromatizante que produce un interesante color armónico que enfatiza la legada a la 3ª de la tónica ahora mayor, Do #. Desde el c. 35 encontramos un proceso cromático ascendente que se inicia con el II napolitano, acorde de Si b, incrementa poco a poco la tensión y que produce una sensación afuncional poco habitual hasta el momento en estos estudios. Este procedimiento en el que las funciones tonales se pierden por exceso de cromatismo es muy propio del Romanticismo y lo han empleado muchos de los grandes autores de dicho estilo en pasajes en los que se habla de armonía errante o, a veces, direccional. Este proceso lleva en el c. 39 al inicio de un pasaje de conclusión que desemboca en la 2ª mitad del c. 41 en un proceso cadencial conclusivo. Sin embargo, sigue elaborando el tema melódico en el c. 44 y siguientes para comenzar la Coda final en el c. 47 sobre pedal de Tónica. En esta Coda utiliza de modo muy conveniente los colores de Subdominante menor y Mayor que son muy habituales en estos procesos de cierre; asimismo utiliza el II napolitano que es un acorde de color muy interesante especialmente valorado por los compositores románticos.

Llama otra vez la atención nuevamente, el efecto de eco que emplea en el Violín 2º para concluir el estudio.

ESTUDIO N° 6

ESTUDIO DE PICADO CEÑIDO Y VOLANTE

Tempo: Allegro giusto, negra a 116

Tonalidades:

- Mi bemol mayor, tres bemoles (c. 1 al c. 47)
- Do Mayor (c. 48 al c. 78)
- Mi b Mayor (c. 79 al c. 96)

Compás: 4/4 (compasillo)

Nº de compases: 96

Duración aproximada: 04'00''

El tempo metronómico indicado bajo nuestro punto de vista es un poco rápido.

El llamado picado es realmente un *staccato*⁵¹, que puede ser de dos maneras:

⁵¹ El *staccato* se realiza igual que un *martelé* o *martellato*, es un golpe que proviene del *detaché* pero con en este caso con un acento y separación entre nota y nota; haciendo en éste caso varias notas en una misma arcada con un número variable de sucesivas notas, puede ser arco arriba o abajo, aunque suele utilizarse más en arco arriba.

Staccato a la cuerda (ceñido) y staccato saltado o fuera de la cuerda (volante). En este estudio lleva casi siempre el golpe de arco el primer violín salvo puntos determinados que también lo hace el segundo violín como son en los compases: 30, 45, 68, 70 y del 93 al 95.

Es un estudio de una gran dificultad, requiere un gran control y dominio de un golpe de arco relativamente difícil.

El enfoque del estudio en la parte técnica está centrado en el primer violín salvo esos compases señalados anteriormente. Mientras el 2º violín hace una melodía expresiva esta vez con dobles cuerdas en casi todo el estudio con todo tipo de intervalos: Terceras, quintas, sextas, etc.... Las notas tienen valores largos, sobre todo blancas y negras, en bastantes ocasiones con acentos, esas notas largas requieren vibrato para que sea más expresivo.

El fraseo es de 8 compases divididos en 4 y 4.

En nuestra edición señalamos las quintas anticipadamente como hemos comentado anteriormente con el signo (□) y también añadimos bastantes digitados y algunos arcos en los dos violines, el autor escribió pocos en ese sentido.

En el primer compás los dos violines hacen dos blancas con acento en el primer compás después empieza el violín primero en el segundo compás con el staccato en la tercera parte, son siempre de semicorcheas, en ese 2º compás son 6 notas con ese golpe y en el 3er. compás son 10 semicorcheas en staccato.

Sobre los matices al inicio es *f* para las dos voces, con la excepción de un piano en el c. 3 y 7 en la 2ª negra del violín II, reguladores abriendo y cerrando compás 3 al 4, lo mismo los siguientes 4 compases.

En general el 2º violín tiene un acompañamiento muy pobre, a excepción de esas blancas sueltas con acentos o esos pasajes aislados de staccato, el resto son pasajes poco interesantes, se limitan a cubrir el acorde.

El 2º vln. en los compases 3-4 y 7-8 hace tres negras ligadas en dobles cuerdas empezando en la segunda parte para resolver al siguiente compás con una blanca con corchea ligadas también en d.c.

En determinados casos como este último el staccato es una mezcla entre a la cuerda y volante, las primeras notas están desde la cuerda y posteriormente saltan. Son dos frases similares con diferentes notas de cuatro y cuatro compases. Al compás 9 hace *mf* en las dos voces, al compás 11 pianísimo para los dos violines, luego *cresc.* al c. 13, fuerte al c. 14 y *sf* al c. 15 en la corchea del 3er pulso y en el c. 16 primera corchea. El violín Iº hace un piano súbito justo después con un regulador abriendo que lleva a un fuerte al c. 17, éste matiz en las dos voces.

En el compás 9 el vln. Iº hace en semicorcheas mezcla de ligados y de staccatos cortos de tres notas más bien a la cuerda. Al compás 11 son negras con semicorchea ligada y tres semicorcheas en staccato durante tres compases, seguidamente continúa los grupos con este golpe de arco de seis notas. Al compás 16 hace un compás de 14 notas con este golpe de arco pero además con otra dificultad pues lo escribe en dobles cuerdas.

Posteriormente pasajes en el primer violín muy parecidos a los anteriormente citados de 10 notas o de dos ligadas y varios staccato o de tres semicorcheas con este golpe en un arco.

De nuevo un piano súbito en el vln IIº en la 2ª parte del c. 23 con un regulador abriendo al c. 24 y cerrando en el c. 25 estos reguladores para las dos voces.

El siguiente pasaje las dos voces van con los mismos matices en el c. 25 es *mf*, en el c. 27 es *pp*, luego *cresc.* en la segunda mitad del c. 28 y c. 29, para llegar fuerte al c. 30, al c. 31 es *ff* durante doce compases, piano en el c. 43, crescendo al c.44 y fuerte al

c. 45 durante tres compases.

Al c. 29 son dos ligadas y dos staccato durante un compás, un acorde al final del c. 30 nos lleva otro tema con blancas y seisillos de corchea en staccato son 4 compases 31, 32, y 35 y 36. Mezclados con compases de semicorcheas de 6 después de otras variaciones de golpes de arco en staccato llegamos al c. 47 con una blanca con puntillo y calderón además de un silencio con calderón que nos lleva al cambio de tono en Do M.

A partir de del c. 48 seguimos con el violín primero, hace negras ligadas con un par de semicorcheas y 10 notas en staccato dos compases, luego 2 semicorcheas ligadas y 6 staccato.

Después de los calderones, doble barra y cambio de tono, al c. 48 es piano en las dos voces, escribe en el primer violín “grazioso”, en el violín II° pone un regulador abriendo al final del c. 50 para cerrar en el c. 51, vuelve a poner en este violín II° un piano y repite lo mismo en los compases 54 al 56.

Luego 4 ligadas y 4 staccato, al c. 57 con valores de negra y 12 notas en staccato, al c. 60 valores de corchea y 6 notas en staccato, dos semicorcheas ligadas y 6 staccato. Como se observa hay una gran variedad de posibles variaciones con mezcla de ligadas y staccato, negras o corcheas y staccato.

Un regulador abriendo en el violín I° en el c. 57 llega hasta el c. 60 donde hace un mf y por otro lado el vln. II° hace piano en ese compás, después al c. 63 un cresc. en el vln I° llevará a un forte al c. 64 para las dos voces. De nuevo en el vln. I° un cresc. en el c. 67 lleva a dos ff en el c. 68 donde las dos voces tienen el punto culminante.

Después de un regulador cerrando a final del c. 71 en el vln II° llegamos de nuevo al piano en las dos voces al c. 72, un regulador en las dos voces al final del c. 77 continúa con un cresc. en el c. 78 y forte en el c. 79. En el c. 81 piano súbito en el vln. I° y pp en el vln. II° vln, forte de nuevo en el vln. I° en el c. 82 mientras el vln. II° hace un regulador abriendo del c. 81 al c. 82 que cierra esos regulador, al c. 83 es pp para los dos violines y vuelve el 2° vln. a hacer reguladores abriendo y cerrando entre los compases 83 y 84, mientras el violín I° hace un súbito forte en el c. 84 y mf al siguiente compás, c. 85 donde el violín II° hace piano en la 3ª parte, se mantiene varios compases con el mismo matiz hasta que llegan a un cresc. de dos compases en los c. 89 y 90 para hacer súbito piano en la 2ª parte del c. 91 seguidamente un regulador abriendo hasta la cuarta negra del c. 92 donde tienen forte, c. 93 de nuevo piano súbito, regulador abriendo inmediatamente después para llegar al forte de la 4ª parte del c. 94 ya hasta el final.

Es un estudio realmente interesante para el trabajo del staccato en el primer violín, donde se pueden practicar no solo las diferentes variantes de número de notas o de ligaduras que aparecen en el estudio, también los matices y sobre todo la posibilidad de practicar los dos golpes de arco a la cuerda y volante.

ANÁLISIS

Encontramos en este estudio algunas novedades interesantes en relación con los anteriores.

La forma es seccional, dividida en cinco partes en este caso, que no obedece a ninguna estructura prototípica aunque utilice la repetición del tema inicial varias veces. Hemos señalado con letras distintas las partes con diferente material. Es reseñable cómo utiliza las técnicas de elaboración hasta el final de la pieza.

Señalamos a continuación la forma a gran escala:

- Primera parte: A, del c. 1 al 30
- Segunda parte: B, del c. 31 al 44

- Tercera parte: C₁ del c. 45 al 64
- Cuarta parte: C₂, del c. 65 al 80
- Quinta parte: D, del c. 81 hasta el final

Como en los demás estudios cada parte está dividida en secciones y frases cuyas articulaciones se marcan en la partitura.

Comienza con una textura homofónica que alterna con la melodía acompañada.

El motivo inicial tiene un marcado carácter clásico que poco a poco da paso al característico estilo romántico del autor, llegando, en ocasiones, a recordar giros del famosísimo concierto para Violín de Mendelssohn. Las partes y secciones con textura de melodía acompañada dejan el protagonismo al Violín 1º aunque en algunos momentos que señalaremos el Violín 2º realiza giros de gran importancia expresiva.

La primera frase de ocho compases presenta un tratamiento armónico tan sencillo como el de muchos temas clásicos, limitándose a relacionar las funciones I-V, V-I, suficientes para crear un discurso musical bello e interesante en el que se combinan armoniosamente los sonidos del acorde con floreos, notas de paso y apoyaturas. A partir del c. 9 la tonalidad comienza a cromatizarse a través del uso de dominantes secundarias, progresiones modulantes y grados alterados ascendentemente.

En el c. 17 repite el tema inicial que varía enseguida para repetirlo de nuevo en el c. 21, ahora en el tono del relativo menor, Do menor. Desde el c. 25 da comienzo un proceso de progresiones modulantes que crea un paulatino incremento de tensión que resuelve en el c. 31, nuevamente en Mi b Mayor, y da paso a una nueva parte cuyo material provoca una sensación de contraste. No obstante, este nuevo material con rítmica diferente, no deja de ser una elaboración de materiales anteriores, entre los que destaca la cabeza del motivo inicial que aparece en el Violín 2º como parte del acompañamiento. Variedad dentro de la unidad, esto es lo que consigue aquí el compositor, procedimiento empleado por los grandes autores de gran parte de la historia de la Música.

Tras otro proceso construido fundamentalmente por progresiones modulantes se produce un fuerte cambio de armadura y de tonalidad, Do Mayor, tono en el que comienza la Tercera parte del estudio. Debemos señalar que la tonalidad de Do Mayor tiene una relación mediántica con el tono principal, Mi b Mayor, aquí fuertemente contrastante. La elaboración de esta idea con carácter nuevo se basa en progresiones modulantes fundamentalmente. Es interesante el proceso que inicia en el c. 61 consistente en una breve serie de séptimas disminuidas que desembocan en el c. 65 en el cual se inicia un proceso de elaboración del material temático inicial, de la cabeza del motivo. Como se comentó antes, se trata de una nueva fase de elaboración de elementos anteriores con su consecuente coherencia y variedad.

A partir del c. 69 y hasta el c. 75 tiene lugar una serie de séptimas dominante, procedimiento cromatizante, inestable y propio del estilo; no obstante, por el tratamiento imitativo y melódico evoca las series de séptimas diatónicas tan usadas en el Barroco, poniendo de manifiesto, una vez más, la profunda formación musical de Jesús de Monasterio que le permite evocar dentro de su propia estética características del pasado magníficamente entremezcladas.

En el c. 80 comienza el proceso de cierre que paulatinamente va adquiriendo el color de una Coda por el uso del IV y el II napolitano. Resulta muy especial el uso de la 6ª Aumentada en inversión sobre el IV alterado ascendentemente que lleva a la I en el c. 89; y es curioso porque ese color de acorde alterado se emplea mayoritariamente sobre una V o VII con la función de enfatizar otra Dominante, llevando en este caso a la Tónica principal. Interesante el proceso paralelo de los dos violines en los compases 90

y 91, duplicándose a la 10ª así como el movimiento contrario entre ellos que nos conduce al cierre definitivo.

ESTUDIO Nº 7

ESTUDIO DE TRÉMOLO DE DOS NOTAS

Tempo: Allegro assai, corchea 176

Tonalidad: Sol Mayor, un sostenido

Compás: 3/8

Nº de compases: 115

Duración aproximada: 02'30''

Es un estudio rápido aunque sobre el tempo metronómico indicado bajo nuestro punto de vista es un poco rápido el marcado. Hay que pensarlo en compás a uno.

Toda la parte técnica que enfoca el estudio la lleva como es habitual, el primer violín.

El *ricochet* o *gettato* es un golpe que se basa en el rebote natural del arco, en cada arcada se tocan varias notas, ya sea hacia en arco arriba o en arco abajo, en éste caso son dos notas por arco en una misma cuerda, lo normal del *ricochet* es que se realice hacia abajo solo, muy raramente se ven pasajes que se realicen seguidos los *ricochet's* en arco abajo y arco arriba como ocurre con éste estudio, salvo que sean pasajes de tres o cuatro cuerdas con cuatro notas diferentes.

El primer violín es el que lleva este golpe de arco durante todo el estudio, es un golpe no de gran dificultad, pero al ser rápidas y de dos notas es más difícil de controlar.

En este estudio, como en otros, el golpe de arco conviene practicarlo primero en cuerdas al aire para dominarlo, evidentemente hay que trabajarlo con metrónomo a media velocidad ya que muy lento este golpe de arco no sale bien, para poco a poco ir dando velocidad. Luego se aplica con notas igualmente con el trabajo de la velocidad.

Es un golpe de arco muy poco utilizado actualmente.

Si ya tiene suficiente trabajo el estudio con la mano derecha para controlar el *ricochet*, hay que añadirle la dificultad de hacerlo en dobles cuerdas con la mano izquierda.

Hay que hacer un trabajo de afinación por dobles cuerdas no repetidas, nota por nota sabiendo las distancias y quien lleva el cambio de colocación de dedos o de posición.

El segundo violín hace el acompañamiento en un principio con *pizzicatti* y después con arco incluyendo algunos pasajes de dobles cuerdas, pero en general de una dificultad media para el segundo violín.

El golpe de arco con dos notas abajo y dos arriba con rebote, siempre desde fuera de la cuerda (no comienza controlado desde la cuerda), todo es saltado, al ser fusas y rápido el tempo, los movimientos son muy cortos de dedos de mano y muñeca dcha y con muy poca actividad del brazo derecho. Se hace alrededor del medio del arco.

Casi todo el estudio el violín 1º hace este golpe de arco con dos o más notas repetidas, en algún caso como en los compases 18, 20, 26 o diferente como en el pasaje que va entre los compases 33 y 48, donde escribe una primera nota en otra cuerda para luego repetir las mismas notas. Los pasajes con el golpe de arco en dobles cuerdas suelen ser de terceras y sextas aunque también hay octavas y otras dobles cuerdas. Decir que es fundamental el trabajo aparte antes del golpe de arco de la afinación de cada

doble cuerda de una en una y entre ellas a la cuerda pensando en los intervalos y distancias entre los cambios. De igual manera con el golpe de arco que habrá que trabajarlo en cuerda al aire o en varias cuerdas.

El autor escribe muy pocos digitados. En nuestra edición hemos escrito en las dos partes bastantes digitados e incluso varias opciones.

Como señalábamos en el estudio nº 1, hemos puesto en nuestra edición un signo (□), escrito encima o debajo según corresponda de una determinada nota, buscando la anticipación en la preparación del dedo en quinta que se pondrá en medio de las dos cuerdas para tener la quinta preparada, de esa manera se busca no tener que mover el dedo después entre cuerdas.

El violín II hace un acompañamiento muy simple, de hecho es muy elemental y de poco nivel y calidad. Inicia con pizzicatos durante 16 compases en corcheas y negras, algunas de ellas en d.c. Después con arco al c. 17 también con corcheas y negras y con algunas d.c. Alternará pizz. y arco entre los compases 50 y 56. Volverá al pizz. en c. 72 hasta el c. 83, y ya el resto será arco. Un trino ligado en los últimos 4 compases acabará con una corchea que hace con el violín Iº en la 2ª parte del último compás.

Sobre los matices, las dos voces empiezas en mf, en el c. 6 el vln Iº hace un regulador abriendo y otro cerrando en el c.8.

En el c. 7 el vln. Iº hace f y sigue el IIº vln. mf hasta el c. 9 que hacen piano las dos voces, al c. 14 crescendo los dos violines para llegar mf al c. 16. El c. 17 es piano en el vln. IIº.

Viniendo 16 compases en mf, un piano súbito en el compás 32 en el vln. Iº es el único contraste. Un pequeño regulador abriendo en el c. 35 en las dos voces para volver de nuevo a piano al c. 36 pero solo en el vln. Iº, luego un cresc. al c. 38 para llegar al c. 40 de nuevo piano. Entre los compases 42 y 43 de nuevo un regulador abriendo en las dos voces para llegar el violín Iº a un piano al c. 44 donde está solo tres compases.

Con un crescendo en los compases 46 y 47 en las dos voces hace un fuerte el vln. Iº al c. 48 y mf el vln. IIº. Al c. 56 es fuerte en las dos voces. En una transición que hace el violín Iº solo desde el c. 64 al c. 69, desde ahí vandeccrecendo para llegar al c. 72 en un pp. En ese compás el autor pone encima de las notas “*sur la touche*” (sobre el mástil) es un color de sonido muy flautado provocado al llevar en arco encima del mástil o diapasón.

El vln. Iº en el c. 77 hace un regulador abriendo, ya los dos vlms. al c. 78 hacen mf, cerrando el vln. Iº en el c. 79 y en el c. 80 tienen piano los dos violines. En el c. 84 los dos hacen un regulador abriendo, igual que en el c. 88, al c. 89 el vln. IIº hace piano.

Los dos en el c. 92 hacen mf, al c. 95 crescendo, al c. 96 hacen fuerte. Al c. 100 piano el vln. IIº hace piano y el vln. Iº en el c. 107 hace el piano, que juntos les lleva a hacer un crescendo del c. 108 y 109 para llegar al c. 110 en fuerte y al c.112 hacen un piano súbito con un crescendo desde el c. 113 hasta el fuerte del último compás que hacen juntos una corchea en la segunda parte.

ANÁLISIS

La forma de este séptimo estudio tiene una macro estructura ternaria. Resulta difícil señalar las distintas partes y secciones debido a la gran continuidad que el autor consigue, no obstante, a continuación se indica la forma global y a lo largo del texto y en la partitura se irán señalando las características de cada una de las partes y secciones.

En este estudio el primer violín canta y el segundo acompaña. Podemos decir por tanto que la textura general es de melodía acompañada. Sin embargo no es una simple melodía acompañada porque, como en otros casos, la melodía principal emerge

del movimiento de la parte superior del Violín 1º y el Violín 2º, si bien fundamentalmente acompaña, en algunos momentos que señalaremos convenientemente realiza giros melódicos muy expresivos que sirven de contrapunto a la melodía principal y la enriquecen.

El esquema formal es:

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 16
- Segunda parte, A₂: del c. 16 al 71
- Tercera parte, A₁' : del c. 72 al fin

La segunda parte, claramente más larga que las extremas, consiste en una zona de elaboración de los materiales presentados en la primera, muy seccionada y escrita con un profundo conocimiento de la forma y del procedimiento de desarrollo del material temático y motivico, al igual que un dominio absoluto de la escritura violinística. Con un claro carácter de danza que recuerda levemente a un Minuetto, por su aire y velocidad debería ser interpretado como si el compás fuera mayor, es decir un 6 por cuatro, considerando que la unidad de compás va de dos en dos: dos compases uno, en suma.

Señalamos en la partitura la melodía resultante del diseño técnico del Violín 1º y, cuando sea necesario, los giros líricos del 2º que producen esos ya comentados pasajes polimelódicos o quasi polifónicos.

En Sol Mayor, comienza estableciendo la tonalidad de manera muy clara, para, a partir del c. 7 iniciar un enriquecimiento de la tonalidad mediante la utilización de Dominantes secundarias, flexiones modulantes y, en este caso el uso de acordes de Sexta Aumentada. Utiliza en varios momentos cadencias rotas, así como la semicadencia en el IV como recurso suspensivo que llama la atención por no ser tan habitual como la semicadencia en la V pero igualmente eficaz.

En la segunda parte, el Violín 2º comienza ya a cantar en el c. 17. Señalamos esa contra melodía en la partitura.

En el c. 32 comienza una sección con carácter de transición que se prolonga bastante, hasta el armónico del c. 48. A partir de ahí una nueva sección en la que canta el Violín primero que se ve truncada por una cadencia rota en el c. 60, cadencia rota muy especial porque no conduce a la tónica sino a un VII grado para llevarnos a una cadencia imperfecta en el c. 64, en Fa# Mayor. El proceso cromático que tiene lugar a continuación conduce a la repetición variada de la idea inicial.

En el c. 99, tras una cadencia imperfecta en el tono principal, comienza el proceso cadencial de cierre de la pieza que nuevamente nos lleva a una semicadencia sobre el IV en el c. 111 para concluir con una cadencia perfecta muy efectista desde el c. 111 al fin. Como en otras ocasiones, tras la resolución en la I final, repite el acorde nuevamente con múltiples cuerdas para conseguir un efecto muy conclusivo.

ESTUDIO N° 8

ESTUDIO DE TRÉMOLO DE TRES NOTAS

Tempo: Allegretto, negra 116

Tonalidad: Sol Mayor, un sostenido

Compás: 2/4

Nº de compases: 101

Duración aproximada. 02'00''

El golpe de arco es para tratarlo de igual manera que el estudio anterior, esta vez de tres notas por arco.

El tempo metronómico indicado bajo nuestro punto de vista es un poco rápido.

Toda la parte técnica que enfoca el estudio la lleva como es habitual, el primer violín.

El golpe de arco en este caso son tres notas abajo y tres arriba con rebote, siempre desde fuera de la cuerda (no comienza controlado desde la cuerda), todo es saltado; al ser semicorcheas y rápido el tempo, los movimientos son muy cortos de dedos de mano y muñeca dcha. y con muy poca actividad del brazo derecho. Se hace en la zona central del arco.

Decir que es fundamental el trabajo sacándolo del contexto del golpe arco para trabajar la afinación de cada doble cuerda de una en una y entre ellas a la cuerda pensando en los intervalos y distancias entre los cambios. De igual manera con el golpe de arco que habrá que trabajarlo en cuerda al aire o en varias cuerdas.

De la misma manera que pasaba con el anterior estudio, el protagonista técnico es el primer violín, y de nuevo el segundo violín se ocupa de hacer un acompañamiento muy simple en blancas negras y corcheas con algunas dobles cuerdas y también como el estudio anterior con un pasaje acompañando en pizzicati (del c. 58 al 73).

En el vln. I° además de ese golpe de tres notas por arco prácticamente todo el estudio en dobles cuerdas salvo tres pasajes donde no son dobles cuerdas, entre los compases: 37 y 44, 49 y 51, y en el final del 93 al 99.

Los dos violines acaban juntos en los dos últimos compases donde hacen dos pizzicatos, una corchea en la 2ª parte del penúltimo compás y una negra de la caída del último compás; el violín 1° con acordes y el segundo con una doble cuerda en la corchea y un acorde en la negra.

A nivel musical como ocurre en todos los estudios anterior los fraseos son cada 8 compases.

El vln. I° comienza con un mf mientras que el vln. II° lo hace en piano.

Después de un sf que hacen las dos voces en la segunda parte con una corchea en el c. 16, ya la caída al c.17 el vln. I° hace forte y el vln. II° hace mf.

El vln. II° después de un regulador abriendo en el c. 29 hace un súbito piano en la segunda parte del compás 30, lo mismo ocurre en los compases 33 y 34.

En el c. 37 es piano súbito en el vln. I° y pp en el vln. II° éste hace una frase larga de valores rítmicos largos en blancas y negras ligadas en dobles cuerdas.

En los c. 45 y 47 los dos violines hacen sf en las caídas de las primeras partes.

En la cuarta corchea del c. 48 las dos voces hacen piano para seguidamente hacer un crescendo en los compases 50-51 para llegar al c. 52 en el vln. I° en la caída a la primera parte y en el violín II° con un sfp abajo, después los vlns. tienen un crescendo en los compases 54 y 55. El vln. I° tiene un dim. en el c. 57 mientras el vln. II° hace un compás de espera para entrar al c. 58 los dos juntos en piano, en el caso del vln. II° con corcheas en pizzicato.

En los dos violines un pequeño regulador abriendo y cerrando en los compases 64 y 65 llevan a un piano al c.66. Después los c. 70-71 hacen un cresc. al forte del c. 72.

El vln. I° baja a mf en la tercera corchea del c. 73 donde de nuevo el vln. II° tiene un silencio y vuelve al arco en el c.75 donde es piano. Alterna frases cortas de algo más de dos compases en legato con compases de espera.

El vln. II° hace en los compases 90-91 y 92-93 en las segundas partes negras con acento ligadas a la corchea de la caída.

El vln. I° hace reguladores abriendo y cerrando en los compases 89-90 y 91-92 para llegar piano al c. 93, en el caso del vln. II° en ese compás 93 hace pp y a partir de ahí corcheas sueltas cortas en spiccato. Del c. 94-96 hacen los dos un cresc. y piano súbito en la mitad del 97 donde el violín II° hace dos corcheas enganchadas en arco arriba marcadas en spiccato.

El autor escribe muy pocos digitados. En nuestra edición hemos escrito en las dos partes bastantes digitados e incluso varias opciones.

Como señalabamos en el estudio n° 1 en nuestra edición hemos puesto un signo (□).

ANÁLISIS

Estudio dividido en cuatro partes de diferente duración. Esto se debe a la repetición de la idea inicial en determinado momento y a las técnicas de elaboración motívica que utiliza sistemáticamente su autor. En definitiva, una estructura seccional en la que las distintas partes se dividen en secciones y frases.

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 16
- Segunda parte, A₂: del c. 17 al 57, dividida en dos secciones (del c. 17 al 36 y del c. 37 al 57)
- Tercera parte A₁': del c. 58 al 73
- Cuarta parte, A₃: del c. 73 al final

La textura es fundamentalmente polifónica puesto que cantan los dos violines. No obstante, dado el tratamiento del Violín primero, virtuosístico, podría parecer una melodía acompañada en ciertos momentos. No debemos olvidar la melodía emergente de los recursos técnicos que es tan importante en estas obras.

Desde el inicio, esta obra tiene un marcado aire de melodía popular rusa, y recuerda especialmente a una muy conocida llamada Kalinka. No debemos olvidar el gran auge de la Zarzuela grande y chica en la época de Monasterio, género en el que en numerosas ocasiones se hace referencia al folklore ruso.

En Mi menor, establece la tonalidad de un modo muy directo para enriquecer poco a poco la armonía mediante los procedimientos habituales: dominantes secundarias, modulaciones, progresiones modulantes, etc. Por otra parte las melodías quedan enriquecidas por la utilización de sonidos de ornamentación e intensificación.

Muy interesante en los compases 8, 9, 10 y siguientes, la sensación de voces humanas que provoca la disposición de las dos melodías. Esta sensación reaparece en otros pasajes pero es en estos donde resulta especialmente notorio.

Se inicia la Segunda parte en el tono del relativo Mayor, Sol Mayor, para realizar seguidamente una progresión modulante pasando por La menor, Mi menor, Sol Mayor, La menor y al brillante Do Mayor en el que comienza la segunda sección de esta parte.

En esta segunda sección de la segunda parte destaca especialmente la Pedal de Dominante con la que se inicia. Nos lleva posteriormente a La menor, Mi menor, y en estos cambios destaca el uso del II napolitano. A partir del c. 48 tiene lugar un proceso cromático que genera gran tensión y que culmina en el c. 52 con una Pedal de Dominante del tono principal, Mi menor, que lleva a la repetición del tema inicial en el c. 58, eso sí, intensificado con cambios en el Violín 2° que ahora tiene más carácter de acompañamiento.

En el c. 73, 2º pulso, da comienzo la cuarta parte del estudio. Arranca con la mayorización del tono principal que funciona como V del IV pero produce un fuerte contraste tonal. Esta parte va adquiriendo paulatinamente un carácter conclusivo, a lo que contribuye en gran medida la utilización de Tónica y Dominante.

Desde el c. 89, después de la resolución en la I principal, da comienzo el proceso conclusivo del estudio con armonías sólidas (I y V fundamentalmente) y que, desde la anacrusa del c. 98, termina con un proceso de cierre temático en el que incrementa el número y la variedad de los acordes que le dan un color de Coda por el uso reiterativo del IV y su V.

Como en otros casos realiza una cadencia perfecta final con uso de cuerdas múltiples en ambos violines, cierre muy contundente.

ESTUDIO Nº 9

ESTUDIO DE PICADO ELÁSTICO, O DE REBOTE

ESTUDIO DEL RICOCHET

Tempo: Moderato, negra 104

Tonalidades:

- Mi Mayor: 4 sostenidos (del c. 1 al c. 43)
- La b Mayor: 4 bemoles (del c. 44 al c. 59)
- Si Mayor: 5 sostenidos (del c. 60 al c. 66)
- La b Mayor (del c. 67 al c. 74)
- Mi Mayor (del c. 75 al c. 102)

Es de los estudios que más cambia de tonalidad

Compás: 2/4

Nº de compases: 102

Duración aproximada: 02'15''

Es curioso el título que le busca para traducir staccato cuando dice picado elástico, aunque en el título en francés pone “staccato ricochet”, creemos que no es muy claro ya que se trata de un ricochet o de un staccato.

En el estudio hay ricochet en arco abajo de 2, 3, 4 y 6 notas, pero por otro lado hay staccato volante de 2 y 6 notas en arco arriba. Es un estudio que tiene un carácter gracioso provocado por este golpe de arco. El ricochet que hace el violín Iº le da al estudio una ligereza enorme y un carácter muy alegre y fluido.

El ricochet aparece en algún momento de seis notas, es entonces cuando resulta más difícil de controlar, casi siempre porque se realiza en varias cuerdas o incluso cambiando de posiciones lo que hace que sea más complicado su control.

Como ocurre en todos los estudios anteriores, la dificultad técnica recae en el primer violín, y la labor del segundo violín se reduce a algunas dobles cuerdas y en algún momento concreto también hace algún ricochet durante algunos compases. El vln. IIº hace ricochet entre los compases 52 y 72, y también entre el c. 90 y el final.

Sobre el fraseo seguimos en la idea de cada 8 compases divididos en 4 más 4.

El violín IIº quitando los pasajes que he comentado anteriormente que hace a la vez que el primer violín en ricochet, el resto es un mero y simple acompañamiento, con valores rítmicos de corcheas negras y blancas casi todas en dobles cuerdas.

El violín Iº al inicio hace varios grupos seguidos de dos fusas de ricochet abajo

para acabar en el c. 4 con dos corcheas enganchadas en la primera parte en staccato teniendo una apoyatura entre las dos corcheas y acabando el compás con una negra en sf en la 2ª parte. Repite la frase en los siguientes cuatro compases con parecidas notas pero mismo ritmo y diseño.

Se repite más o menos lo mismo en los siguientes compases hasta llegar al compás 21 donde el ricochet se convierte de ricochet de dos fusas a ricochet de tres notas en tresillo de semicorcheas acompañándole con algunos valores más largos, al inicio del compás la primera es una corchea, después ese tresillo de semicorcheas en ricochet acabando el compás con una negra.

El acompañamiento del vln. IIº en todo este inicio es muy simple con valores de corcheas cortas arco arriba y alguna negra con sf, esas corcheas son desde fuera de la cuerda de carácter marcado y movimiento vertical ondulatorio.

Sobre los matices el vln. Iº inicia el estudio en mf mientras el vln. IIº acompaña en piano, luego las dos voces hacen juntas un sf en la 2ª negra del compás 4, sigue un crescendo en el c. 6 que lleva a un fuerte al c. 7 para volver al c. 9 piano en el vln. IIº y mf en el vln. Iº. De nuevo repite los 8 compases de la misma manera que lo anterior.

Al c. 17 mf en el vln. IIº y fuerte en el vln. Iº. En la 2ª parte del c. 20 el vln. Iº hace un sf, el matiz sigue hasta llegar al c. 28 donde el vln. Iº hace un ff en la última corchea del compás con un tresillo de semicorcheas en ricochet y a la mitad del c.29 es mf en los dos violines.

Al compás 31 aparecen los ricochet's de cuatro notas son cuatro fusas, finalmente al c. 36 los ricochet's son de seis notas, seis semicorcheas de seisillos pasando por tres cuerdas, es la parte más complicada, se requiere mucho control del arco, con poco codo y una posición bastante fija de este. Los ricochet's con mayor dificultad generalmente son aquellos que usan mas cuerdas con diferente número de notas por cuerda.

Desde el c. 44 hasta el final seguirán apareciendo de nuevo ricochet's de 2, 3, 4 y de nuevo de 6 notas.

El vln. IIº sigue haciendo más o menos lo mismo del inicio.

Un pasaje a la par en el sentido de dinámicas en los dos instrumentos, los esforzando súbito piano (sfp) que hay en los c. 37 y 41 con un regulador abriendo en el c. 39 para caer fuerte al c. 40. Al c. 43 de nuevo un regulador abriendo para volver a hacer fuerte al c. 44 y piano en la 2ª negra, después un crescendo en el c. 47, un fuerte en el c. 48, disminuyendo al c. 51 y pianísimo (pp) al c. 52.

En ese punto los dos violines como decíamos al inicio hacen el mismo golpe de arco con el ricochet de tres semicorcheas y una corchea arco abajo y dos corcheas en staccato en arco arriba, en este caso el vln. IIº hace el pasaje que es de seis compases con dobles cuerdas diversas: Terceras, cuartas y séptimas.

Al c. 59 con un regulador abriendo en el vln. Iº lleva a un mf al c.60 en los dos violines. De nuevo el vln. IIº hace un compás con ricochet como el primer violín, los dos hacen un regulador abriendo para caer piano súbito en el c. 61. Varios reguladores más abriendo en los c. 63, 64 y 66.

Al c. 64 los dos violines de nuevo juntos tanto en el matiz que es un mf como con el ritmo que hacen juntos el ricochet. Al c. 65 y c. 67 en la 2ª del vln. Iº es una negra en fuerte, en este último caso no viene en el vln. IIº y creo que falta en la parte original en el vln. IIº. En ese compás 67 viene el cambio de tono a La bemol Mayor. De nuevo en el compás 68 los dos violines hacen un par de ricochet's de tresillos de semicorcheas juntos.

El c.71 es piano en la 2ª corchea en las dos voces, regulador abriendo del c. 73 al

74 y ya fuerte en el c. 74, en la segunda corchea del vln. Iº y en la 2ª negra del vln. IIº. Al c. 75 de nuevo cambio de tono a Mi Mayor donde las dos voces hacen mf en la 2ª corchea de ese compás, luego un regulador cerrando en el c.78 aunque no viene ese regulador en el vln. Iª creo que falta en el c. 78. Al c. 79 es piano en los dos violines, crescendo los dos en ese mismo compás hasta el final del c. 80 y fuerte al c. 81, en el vln. IIª escribe el autor un regulado cerrando en ese compás.

Desde el compás 90 al c. 93 los dos violines hacen un divertido “tuya y mia”, los dos violines se van preguntando y contestando con grupos de seis semicorcheas en seisillos de ricochet’s en varias cuerdas. A partir del c. 94 hasta el c. 99 hacen lo mismo pero con ricochet’s de tresillos, en las dos voces en ese compás 94 fuerte, luego un súbito piano al c. 96 en la 2ª corchea para a partir de ahí hacer los dos una frase ascendiendo en la altura de las notas y con un crescendo del c. 97 al c. 99, una vez llegan a ese compás tocan juntos los ricochet’s en el c. 100 donde es un fuerte para seguir juntos en el c.101 con dos corcheas marcadas con silencios y dos ricochet’s de fuasas abajo en un ff en la última corchea de ese compás con caída a una última corchea arco arriba y marcada en el c. 102.

ANÁLISIS

Estudio muy efectista y brillante. Muestra un carácter muy semejante al de la música del Ballet romántico y recuerda, en muchos momentos al de algunas danzas de el Cascanueces de Tchaikovski. En su comienzo utiliza un ritmo de Gallop, muy típico del Ballet y que constituía también la base de danzas de salón características de la época. Con toda seguridad surge aquí este ritmo como consecuencia del recurso técnico trabajado.

La textura predominante es de Melodía acompañada, en la que canta el Violín 1º y el 2º acompaña. Señalaremos en la partitura algunos momentos en los que el Violín 2º realiza una contra melodía o algún giro de enlace.

Dividido en cuatro partes, la última contiene una última sección de carácter conclusivo.

- Primera parte, A1: del c. 1 al 36
- Segunda parte, B: del c. 36 al 51
- Tercera parte, C: del c. 52 al 75
- Cuarta parte, A2: del c. 75 hasta el cierre

En la tonalidad de Mi Mayor, tras el establecimiento tonal comienza con el habitual uso de Dominantes secundarias, y, en este caso, la utilización abundante del acorde de séptima disminuida sobre grados alterados ascendientemente como recurso de cromatismo de color característico.

En el c. 17 cambia los giros ascendentes de las dos primeras frases por gestos descendente con el mismo ritmo buscando el consabido contraste dentro de la necesaria unidad.

Es interesante el paso a La menor (tono del IV menor) en el c. 22. desde el c. 25 comienza un proceso cromático que nos devuelve a La menor en el c. 30 para mayorizarlo en el c. 33.

Con el comienzo de la Segunda parte en el c. 36 da paso a una parte bastante cromatizada, de carácter más lírico y claramenteailable, que contiene numerosos acordes de 6ª aumentada y II napolitanos, así como algún acorde de 5ª aumentada y largas apoyaturas cromáticas, todo ello características propias del estilo utilizado.

La Tercera parte, si bien tiene que ver con lo anterior, presenta características propias, tanto rítmicas y motívicadas como armónicas. Resultan muy interesantes los bruscos cambios de armadura de clave que obedecen a modulaciones a tonos alejados, en algún momento enarmonizables para entender la relación con las tonalidades circundantes, muy utilizado en el Romanticismo avanzado. Señalaremos con detalle todo esto en la partitura.

Queremos señalar, como procedimiento coincidente con la música de Ballet, lo que sucede en los c. 71 al 75, que preparan la entrada de algo especial, en este caso, la vuelta del tema inicial en el homónimo Mayor.

Desde el c. 90 en el que se inicia el proceso de cierre, un interesante color armónico ya comentado y que reflejamos detalladamente en la partitura. Con una profusa utilización de apoyaturas en la melodía, tras la resolución en Tónica en el c. 95, se mantiene en ese único acorde hasta el final, en el que encontramos un giro conclusivo que lleva desde el armónico a las dobles cuerdas del cierre en una pirueta final que repite el ritmo característico del Gallop inicial.

ESTUDIO Nº 10

ESTUDIO DE DOBLES CUERDAS

Tempo: Andantino, negra 66

Tonalidades:

- Si bemol Mayor, dos bemoles (del c. 1 al c. 59)
- Sol Mayor, un sostenido (del c.60 al c.88)

Compás: 3/4

Nº de compases: 88

Duración aproximada: 04'00''

Existe una transcripción de este estudio para orquesta de cuerda por el mismo autor, se trata del “Andantino espressivo” para orquesta de cuerda.

Es un estudio en el que se utiliza la doble cuerda constantemente por parte de los dos violines; tiene un fraseo muy expresivo y legato que requiere un vibrato constante conjuntado con los matices señalados.

En este caso la dificultad para los violines es similar, los dos violines tienen una parte muy importante en este estudio.

Fraseos cada ocho compases como siempre, pero de 4 + 4.

Las dos voces en dobles cuerdas, muy expresivo y legato por compás, en general los valores rítmicos son de blancas o negras aunque hay algunas corcheas y semicorcheas.

El vibrato constante y el fraseo que va con la línea musical según la altura de las notas, el contacto del arco con mucho legato, los cambios de posición muy relajados, son la base de todo el estudio.

Al inicio es piano, escribe “ben sostenuto” en el primer compás, después de los cuatro primeros compases al c. 5 un regulado abriendo nos lleva al c. 6 para decrecer en los compases 7 y 8.

De nuevo los dos violines en piano al c. 9, con un crescendo en los compases 11 y 12 llegamos al c. 13 en fuerte y siguiendo el crescendo a un ff al c. 15. Después de un disminuyendo en el violín 2º en el c. 16 se llega a un piano en los dos violines al c. 17, reguladores abriendo y cerrando en los compases 19 y 20 nos llevan a una serie de

esforzando en las primeras notas de los compases 21, 22 y 23. Los dos primeros compases con regulador cerrando y en el caso del 2º vln. llegando a un piano. El tercer compás, c. 23 tienen los dos violines un regulador abriendo y cerrando al c. 24 para ir a un piano al c. 25. Después de un regulador abriendo en los compases 26 y 27 y otro cerrando en el c. 28 llegan los dos violines al c. 29 con un crescendo y negras en dobles cuerdas con acento, sigue ese crescendo hasta el fuerte del c. 31 para hacer el violín 2º un disminuyendo de corcheas a una reexposición con variante en el 2º violín que ya no hace el mismo diseño que al inicio, en todo caso es muy parecido todo con pequeñas variantes cada ocho compases. Lo que aparece después es muy similar en todos los aspectos a lo que apareció en la primera parte.

Un cambio de tono a Sol Mayor en el c. 60 nos lleva a un punto culminante en fortísimo en el c. 74 y después de un poco rit y regulador cerrando en el c. 75 llegamos a la calma de nuevo en el c. 76 donde indica con dolore al violín Iº que tiene ritmos de blancas y corcheas con puntillo y semicorcheas ligadas por compás mientras el 2º violín hace 4 corcheas con saltos de decimas ligadas a una negra, después de varios sforzandos en los compases 80 y 81 llegamos al c. 82 en pianísimo en la última frase que abre a un fuerte y cierra al último compás los dos pianísimo con una blanca con calderón. Los compases penúltimo y antepenúltimo con pizzicatos de negras en el 2º violín.

ANÁLISIS

Estudio de carácter fuertemente romántico. La textura oscila entre la homofonía con que empieza y la melodía acompañada en la que el Violín 1º canta predominantemente y el 2º acompaña; no obstante en muchos momentos como en otros estudios se produce una quasi polifonía.

La estructura es peculiar ya que consta de cinco partes pero en tres de ellas utiliza el tema inicial. Muy similar a piezas en las que se habla de forma de lied ampliado pero con una peculiar organización en este caso.

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 16
- Segunda parte, A₂: del c. 17 al 32
- Tercera parte, A₁': del c. 33 al 48
- Cuarta parte, A₃: del c. 49 al 59
- Quinta parte, A₄: del c. 60 al final

Comienza con el uso, tan característico, I-IV ascendido con 7ª disminuida-I, para establecer inmediatamente después la tonalidad de Sol menor y a partir de ese momento comenzar con intensificaciones armónicas mediante el uso de dominantes secundarias, apoyaturas, etc.

La Segunda parte comienza en Si b Mayor, tono del relativo mayor del tono principal. Paulatinamente desplaza el centro tonal a Mi b Mayor, tono del IV del relativo mayor en que empezó. Desde esa tonalidad, con doble función, ya que es también el tono del VI de Sol menor, regresa, en la Tercera parte, al tono principal. En dicho tono repite con variaciones en el acompañamiento, el tema inicial.

Es en el c. 49 donde se produce un gran cambio tanto temático como armónico, con una contrastante marcha a La b Mayor, tono del II napolitano desde el que regresa a Sol. La sorpresa estriba en que la Quinta parte se produce en Sol pero Mayor, homónimo Mayor el tono inicial, en el que se mantiene hasta el final del estudio.

También resulta interesante que en Sol Mayor no repita el tema inicial sino un material relacionado con él, pero evitando siempre la cabeza homofónica tan

característica. No es en absoluto una parte estática puesto que se produce una continua fluctuación tonal, pasando por Mi menor, relativo menor de Sol Mayor, por Re Mayor, tono de la V de Sol, para regresar a Sol Mayor en el c. 76, donde se inicia la Coda tras esa resolución en Tónica. Acompañando la indicación *con dolore* de la partitura, emplea el VI bemol, que aporta un color oscuro acompañado del V menor. Todos los detalles de este proceso conclusivo están reflejados en el análisis detallado de la partitura. Interesante resulta el uso de la Pedal de I, los giros cromáticos de paso y los movimientos muy conclusivos del Violín 2º que conducen a la I final con dobles cuerdas. En ese final, el mero arpeggio descendente del acorde de Tónica en negras (Sol, Re, Sol) da una gran fuerza al cierre cadencial por su recordatorio de la relación armónica básica I-V-I.

Como tantas veces, en la Coda conclusiva utiliza el autor el eficaz procedimiento de disolución motivica por repetición.

ESTUDIO N° 11

ESTUDIO DEL MOVIMIENTO CONTINUO

Tempo: Allegro Moderato, negra a 100

Tonalidad: Re Mayor (dos sostenidos)

Compás: 4/4 (Compasillo)

Nº de compases: 67

Duración aproximada: 3'30''

Estudio que aparenta un movimiento perpetuo, en éste caso con ligaduras de grupos de seisillos con 1 suelta y cinco ligadas y otras veces una suelta y dos ligadas. Se podría estudiar todas sueltas.

El tempo metronómico indicado bajo nuestro punto de vista es un poco rápido para que pueda ser más ágil y comodo a la vez.

El fraseo general se desarrolla cada cuatro compases, subfraseos de dos en dos compases en algunas ocasiones. Son fraseos largos que le dan al estudio una mayor expresividad.

El título quiere transmitir algo que hace solo el violín primero buscando el mecanismo constante de los dedos con cambios de cuerda entre la primera y segunda nota de cada seis semicorcheas y en ocasiones los cambios de cuerda son entre primera y segunda de cada tres. Busca la agilidad y la flexibilidad en la mano derecha.

A la vez que en la mano izquierda tiene el mecanismo con seisillos de semicorcheas, en la mano derecha hace los cambios de cuerda constantes como decía antes dentro de esos grupos de seis notas.

Son diferentes las arcadas que utiliza a lo largo del estudio el violín Iº: 1+5, 1+3, 6, 1+6+6+11, 1+6+11+6, 2+1, ya sean estos grupos repetidos o intercalados.

El violín IIº hace una melodía simple en general con blancas y negras. Esta melodía expresiva requiere un vibrato constante. Hace algunas dobles cuerdas como pasa en los compases del 6 al 8, del 43 al 48, del 54 al 56 y del 63 hasta el final con dos acordes. Algunas apoyaturas al inicio y en la reexposición (al c. 50) son de anticipación. Hace también unas cuantas notas en pizzicato acompañando como ocurre en los compases 48 y 49.

A nivel musical, expresivamente hablando, Monasterio escribe dinámicas, por ejemplo: El vln Iº que lleva durante todo el estudio ese mecanismo y le escribe al inicio

mf y al vln II^o que lleva la melodía le escribe piano, durante todo el estudio hace esa constante, una diferencia de un grado menos de matiz al 2^o vln. respecto al 1^o, añadiendo otros matices, crescendos y reguladores cerrando.

Hay escritos acentos en el vln. I^o con bastante frecuencia, no siempre están en las mismas partes del compás aunque casi siempre en partes fuertes, por ejemplo en el 1er. compás los acentos están en las primeras notas de cada seis de las partes 1^a, 3^a y 4^a, igual en el compás 3^o, en cambio en los compases dos y cuatro esos acentos están en las partes 1^a y 3^a de cada compás. Luego van cambiando los apoyos con acentos, compás cinco, en la primera de cada parte, c. 6 y 7 en la 1^a, 3^a, y 4^a parte, etc...

La excepción de acentos en otra parte del compás, en partes débiles, ocurre entre los compases 50 y 56 donde escribe los acentos en la mitad de cada parte concretamente en la 4^a semicorchea de cada parte que le da un sentido de fraseo diferente, suena como hinchado. A partir del c. 57 vuelve a la primera nota de cada parte.

En los compases 32-35 del vln. I^o escribe pasajes de 3 notas con semicorcheas ligadas 2+1 buscando en lo posible utilizar tres cuerdas en cada tres notas y en el c. 33 indica la cuerda a utilizar precisamente para buscar este objetivo técnico.

En general para el violín I^o sería conveniente que se tocara en la mitad inferior del arco y que al tener un contante movimiento de una nota suelta y otras ligadas con cambio de cuerda sería aconsejable que el codo derecho estuviera un poco más alto de lo normal, pensando en la nota más grave para tener la muñeca derecha muy flexible y sobre no hacer cambios de cuerda con el brazo entero que provocarían mucha tensión.

Monasterio detalla bastante digitados especialmente en el vln. I^o a lo largo del estudio.

Con respecto a la mano izquierda se podría trabajar en dobles cuerdas o los bloques de cambios de cuerda, casi siempre primera y segunda nota para buscar que vayan juntos los dos dedos y se cuide la afinación y las distancias entre ellos.

Los arcos que escribe en el vln. II^o están escritos por el autor al contrario de lo que sería habitual hoy día, era tradición que al estar escrito el vln. II^o en la 2^a línea de la partitura los arcos se escribían en la dirección al revés.

En general el 2^o violín al hacer esas frases tan expresivas y largas podría utilizar casi todo el arco, con un vibrato constante.

En nuestra revisión hemos corregido algunos de esos arcos que actualmente no son tan habituales. Hemos añadido algunos reguladores para clarificar más si cabe la dirección y la intención de las frases.

Como siempre estamos comentado en nuestra edición señalamos con el signo (□) las quintas preparadas.

Un signo que sale con frecuencia encima de una nota es (<>)⁵². El estudio acaba con los dos violines haciendo dos acordes, uno de corchea en la última parte del penúltimo compás y otro de negra en la caída del último compás.

ANÁLISIS

En este estudio predomina la textura de melodía acompañada, el Violín 2^o lleva el canto y el 1^o acompaña; no obstante, como en otros casos, el primer violín no hace un simple acompañamiento ya que en muchos momentos realiza contra melodías que señalaremos convenientemente en la partitura.

⁵² Significa simplemente que es una nota vibrada, posiblemente una sola batida y sobre todo sirve para darle velocidad de arco. No es un acento.

Si bien podríamos decir que tiene una macroforma ternaria, la sensación es seccional y escuchamos cuatro partes como consecuencia de la repetición variada, elaborada o con otro color del tema inicial. Así, la estructura formal es:

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 16
- Segunda parte, A₂: de la anacrusa del c. 17 al 35
- Tercera parte, A₃: de la anacrusa del c. 36 al 49
- Cuarta parte A₁': del c. 50 al final y que incluye una coda desde el c. 61 a cierre.

En la tonalidad de Re Mayor, se inicia la obra con un establecimiento tonal en el que debemos reseñar el uso de la 9ª dominante, menor en este caso, acorde poco utilizado hasta el Romanticismo al igual que la 9ª Mayor. Como sucede muchas veces, en esta primera aparición, la 9ª funciona como apoyatura de la propia dominante pero aporta un característico color. Repite el procedimiento para confirmar la tonalidad y desde el c. 5 el ritmo armónico lento de acorde por compás con que comenzó la obra se acelera, empleando el II grado ascendido con la 7ª disminuida y diversas dominantes secundarias que conducen a la dominante con 7ª en la que se cierra la frase. Se repite la idea inicial de modo exacto desde el c. 9 al 11 y ya varía desde el c. 12.

En las transformaciones debemos señalar, en primer lugar la flexión al relativo menor, Si menor, para ir a continuación a La Mayor, tonalidad del V del tono principal, Re Mayor. Indicamos en la partitura las notas no pertenecientes a los acordes.

Con el inicio de la Segunda Parte se produce un fuerte cambio del color armónico mediante el uso de una subdominante prestada: el IV menor del IV, acorde de Sol menor, que lleva al I. Este acorde retorna en el c. 19 para, en este caso, cromatizarse resolviendo en la V de La Mayor.

De La Mayor pasa a Fa Mayor, la característica relación de terceras de la que hemos ya hablado, relación mediántica, que produce un fuerte contraste armónico. Pasa a Si b Mayor, tono de su IV y a partir de ese momento se suceden una serie de flexiones que nos hacen sentir Do Mayor, Re menor, para retornar a La Mayor, tonalidad en la que se inicia la Tercera Parte.

Es una parte de elaboración de materiales anteriores en la que, además de la elaboración motivica, continua con una interesante actividad armónica que nos hace pasar por Si menor, Fa # Mayor, Si menor y, con su doble función como relativo menor de Re Mayor, se produce un paso por cromatismo desde la V de Si a la I de Re Mayor para reexponer el tema inicial en la tónica principal.

Repite los dos primeros compases como se presentaron la primera vez, pero ya en el c. 55 se produce un contraste armónico interesante con el uso del VI bemol del IV (nuevamente una subdominante prestada), Mi b Mayor que pasa a ser el II napolitano de Re que nos lleva a la I.

Cinco compases de enlace, desde el 57 al 61, nos conducen a la Coda. En este proceso de cierre además de la relación V-I hace uso de dominantes secundarias y del IV menor que es precisamente el color que provoca el color de Coda de este proceso cadencial conclusivo. Con dobles y triples cuerdas realiza el compositor un cierre contundente, con un *tenuto* escrito con la propia figuración que lleva a la Cadencia Perfecta.

ESTUDIO Nº 12

ESTUDIO DE TRÉMULO DE LA MANO IZQUIERDA

Tempo: Allegretto, corchea a 136

Tonalidad:

- Mi menor, un sostenido (del c.1 al c. 27)
- Mi Mayor, cuatro sostenidos (del c.28 al 44)

Compás: 6/8

Nº de compases: 44

Duración aproximada: 02'20''

El tempo metronómico indicado bajo nuestro punto de vista es un poco rápido.

Claramente es un estudio de inicio de trino en la mano izquierda, el autor lo llama trémolo⁵³, a mi parecer erróneamente, trémolo normalmente se dice que es para repetir un diseño rápido de notas pero con arcos sueltos no ligados como aparece en este estudio, más bien este estudio sería un trino constante de mano izquierda.

Es muy interesante porque activa el mecanismo y la independencia de los dedos, cuidando mucho la presión de los mismos y la tensión general en el brazo izquierdo.

De nuevo como pasa con estudios anteriores el violín Iº tiene el trabajo con el objetivo técnico en cuestión.

Aunque Monasterio titula trémolo de mano izquierda, como comentábamos anteriormente no es un golpe de arco sino trinos, la ejecución se hace con mucha velocidad en éste caso en grupos de fusas de trinos⁵⁴ de los dedos de mano izquierda variando los dedos con mucha frecuencia. Repite el trino se repite desde una vez hasta doce veces, a esto hay que añadirle otra dificultad a la vez que el mantenimiento constante de una nota que varía entre negra con puntillo y corcheas, produciendo dobles cuerdas constantes y es ésta la parte melódica.

Como el violín Iº tiene dos voces y son todo en dobles cuerdas, una voz hace la melodía y la otra es ese trino constante.

A la hora de estudiar lo primero debería resolverse el trabajo de las dobles cuerdas que van cambiando, se estudiaría quitando el trino y las notas repetidas, en ese trabajo como es lógico se busca la afinación, cuidado de los cambios de posición, relajación, preparación y dirección en esos cambios. Se pueden estudiar sueltas y/o ligadas.

Por otro lado también en ese violín Iº la otra voz, la que hace el trino se debe trabajar también aparte, repitiendo los cambios de trino las veces necesarias aunque no estén escritos y luego se juntarían las dos voces buscando la unión y cuidado en los enlaces de cambios de bloque de dobles cuerdas. Los dedos deben de ir juntos lo más posible como siempre estamos diciendo.

⁵³ Trémolo, del Italiano *tremolo*, tembloroso. Normalmente utilizado para repetir notas en arcos separados rápidamente.

⁵⁴ Trino, batida de un dedo constantemente y con velocidad determinada dejando otro dedo colocado en la cuerda, requiere un buen control e independencia de los dedos de la mano izquierda que imita al trémolo del arco.

El violín 2º tiene una parte muy simple como ocurre en casi todos los estudios. Acompañando con pasajes alternados de pizzicatos y de arco ligadas en dobles cuerdas de valores de corcheas o de negras con puntillo.

En el violín 1º indica “*ben marcato il canto*” para que se saque la voz superior como melódica que es, lleva negras con puntillo y corcheas por lo general.

El arco que utiliza el violín primero es en general bastante amplio, todo el arco al igual que en los momentos que tiene arco el violín 2º.

Son fraseos de ocho compases donde el matiz empieza al inicio en piano con un crescendo al c. 6 para llegar fuerte al c. 7 y ya mf en la siguiente frase al c. 9, después de un piano al c. 11, regulador abriendo en el c. 12, mf al c.13 y fuerte al 15 con un disminuyendo progresivo se llega al pianísimo (pp) del c. 21.

En el c. 25 hay un regulador abriendo que lleva al crescendo del c. 26 y un fuerte al c. 27, es la zona de mayor tensión musical donde está entre f, mf y ff ya en el c. 35 como punto culminante y de ahí progresivamente va bajando la tensión hasta el final del estudio, con un disminuyendo al c. 43 donde el violín 1º va hasta un agudo para acabar los dos violines haciendo una negra con puntillo ligada a una corchea en el último compás.

ANÁLISIS

En esta obra encontramos una textura predominante de melodía acompañada, primero en el Violín principal que canta y se acompaña simultáneamente; después el acompañamiento se comparte con el Violín 2º que, como casi siempre, tiene algún momento melódico en la habitual quasi polifonía de algunos pasajes.

Su estructura es seccional y viene determinada por la repetición del tema inicial con transformaciones. Así encontramos:

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 8
- Segunda parte, A₂: del c. 9 al 16
- Tercera parte, A₃: del c. 16 al 28
- Cuarta parte, A₄: del c. 28 al final.

En la tonalidad de Mi menor, es un estudio tonal, y sin embargo tiene en algunos momentos un aire bastante español debido fundamentalmente al uso de ciertas llegadas frías en la melodía, así como a ciertas relaciones acordales. Recordemos que la característica llegada fría (en Mi menor, descenso melódico la, sol, fa, mi, con el fa natural) conduce generalmente a la dominante como reposo o articulación. En este caso, el compositor utiliza el color frío de un modo más libre, como procedimiento melódico. Ese color frío, debido a la llegada semitonal descendente, surge aquí en otros momentos por la utilización del IV menor en tonalidades relativas o el uso del acorde de 6ª Aumentada (V-V).

Comienza el establecimiento tonal mediante el uso de una relación I-IV-I, que conduce al característico IV alterado ascendentemente con séptima disminuida que nos lleva a la I para, a continuación, realizar el enlace V-I.

En el c. 8 se produce una modulación al relativo Mayor, Sol Mayor, tono en el que comienza la Segunda parte. Esta segunda parte se inicia con una pedal de Tónica, repite la idea temática en el c. 13 y ya varía desde el compás 15.

La Tercera parte, la más larga, comienza con un alejamiento importante del

centro tonal anterior; nos conduce a Mi bemol Mayor, tonalidad del VI bemol de Sol, relación característica por terceras o mediántica. Nos devuelve a Sol, pero menor, en el c.19, para paulatinamente volver a Sol Mayor. Y de Sol Mayor a Mi Mayor en el c. 25, tono del VI Mayor, relación mediántica nuevamente. Estos contrastes aportan un color armónico interesante y sorpresas inesperadas en muchos casos. Desde el mencionado Mi Mayor pasa sucesivamente por Sol menor, Mi Mayor, Do # menor, Fa # menor, Mi Mayor y después Do Mayor. Todo un caleidoscopio de colores armónicos muy bien trabado y que cumple con uno de los objetivos del Romanticismo: sorprender al oyente para captar continuamente su atención y, en algunos casos, romper sus expectativas. Entre las sorpresas armónicas, además de las relaciones entre tonos no muy cercanos, encontramos, una vez más, la utilización del II napolitano, herencia directa del modo frigio dentro de la tonalidad.

El sorprendente Do Mayor es en realidad el VI alterado descendientemente del tono principal (Do en vez de Do #), y lo utiliza para regresar a Mi Mayor.

El último fragmento de esta parte y del estudio lo constituye una Coda, íntegramente construida sobre una Pedal de Tónica. Predominan los colores de subdominante: IV y II, pero, además, continuos cromatismos formados por notas de paso y algún grado alterado ascendientemente. La disolución motivica en este caso se produce por la derivación de todo el material temático en una mera escala casi cromática y en giros repetidos que concluyen con el armónico del Violín primero tras un arpeggio ascendente. Una vez más encontramos el mimo con el que el autor cierra cada estudio, mediante un color instrumental específico y llamativo. Debemos destacar, por último, la Cadencia Plagal que utiliza para terminar, cadencia modal por excelencia.

ESTUDIO N° 13

ESTUDIO DE DOBLE CUERDA INTERRUMPIDA

Tempo: Andantino mosso, negra a 80

Tonalidad: Re Mayor, dos sostenidos

Compás: 3/4

N° de compases: 82

Duración aproximada: 03'00''

En la idea del estudio anterior, el violín I° hace dos voces, una melódica y otra acompañando. La diferencia es que esta vez no es con trino el acompañamiento. Si tiene algo de particular esas dos voces que hace el violín primero, que en ningún momento deja de sonar una nota, siempre hay una o dos notas sonando.

El autor señala “se cuidará mucho de no interrumpir el canto al ejecutar las notas sueltas que sirven de acompañamiento”.

Es por lo que este estudio requiere un trabajo especial en el arco para esa continuidad de contacto al tocar las diferentes notas solas o juntas en el mismo arco y en las uniones de cambios de arco. La presión debe ser la justa, también según el matiz que haya en cada momento.

El vibrato es importante que sea continuo y no muy rápido.

Como llevamos diciendo en muchos otros estudios el violín 2º acompaña, en este caso con pequeños momentos más activos como pasa en la frase entre los compases 61 y 68 donde aparecen las únicas semicorcheas del estudio, son sueltas y en spiccato, son 8 compases en dos frases de 4+4.

El resto del acompañamiento se basa en corcheas sueltas coincidiendo con el violín 1º en las partes 1ª y 2ª generalmente, alguna negra o negra con puntillo. Por otro lado algún pasaje de corcheas continuas en pizzicatos acompañando como pasa en la frase que va del c. 43 al c. 56, frases de 4 compases y por último pasajes de acordes también acompañando al violín 1º en las partes fuertes entre los compases 56 al 60.

En el violín 1º como decía dos veces donde la frase melódica hace un legato por compás generalmente de blanca y negra ligadas con esas corcheas acompañadas en la voz de abajo, reforzadas por el violín 2º como decía antes.

Desde el compás 20 al compás 32 es un pasaje donde aparecen sf con trinos con resolución en algunas terceras partes, el violín 2º también tiene esos mismos sforzandos.

El inicio del estudio es en piano, un crescendo en el c. 13 va a parar a un fuerte del c. 14 con un disminuyendo al c. 15. Ya en ese pasaje de esforzandos donde hay reguladores abriendo y cerrando, piano y crescendos llega después de un decrescendo a un pianísimo al c. 33. Toda esa frase posterior esta calmada en el matiz con ese acompañamiento de pizz. del violín 2º y a partir del c. 52 donde está piano empieza un crescendo grande, primero fuerte al c. 56 y luego ff al c. 58 como punto culminante para volver a bajar al c. 61, mf en el vln. Iº y piano en el vln. IIº, donde tiene las semicorcheas que hablaba antes en spiccato.

A partir de ahí hasta el final pequeños cresc. y dim. hasta llegar a un fuerte escrito en la 3ª parte del 72 y ya desde ahí un poco rall. e dim hasta el final donde el violín 1º los últimos cuatro compases intercalan la voz cantada en blanca con puntillo con negras en pizzicato de mano izquierda.

ANÁLISIS

Estudio con textura de melodía acompañada en la que el canto lo lleva el Violín primero.

La forma es seccional, con cinco partes. Lo excepcional en este caso es que la quinta Parte consiste en una elaboración de materiales anteriores tras la repetición del tema inicial en la parte anterior. No es habitual que se produzca una parte de elaboración como cierre de la obra, es más propio, en general, de partes o secciones intermedias. Sin embargo funciona muy bien y concluye con una Coda, hecho muy habitual como hemos visto.

La estructura obedece al siguiente esquema:

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 16
- Segunda parte, A₂: de la anacrusa del c. 17 al 32
- Tercera parte, A₃: de la anacrusa del c. 33 al 43
- Cuarta parte, A₁': del c. 44 al 60
- Quinta parte, A₃: de la anacrusa del c. 61 al cierre.

Como es habitual, la armonía utilizada es tonal, con uso abundante de dominantes secundarias y sonidos de ornamentación o intensificación.

En Re Mayor, cierra su primera parte en el tono de la Dominante, La Mayor. Mediante una nota de paso cromática y cambio de frase pasa en la segunda parte a Mi menor, tonalidad lejana desde La Mayor, pero que es el tono del II de la tonalidad principal, Re Mayor. Esta segunda parte se divide en dos secciones por repetición del tema tal y como se señala en la partitura. Desde Mi menor pasa sucesivamente por La Mayor, Sol Mayor y Mi menor, tono en el que repite el tema un poco ornamentado en el c. 27. Tras esa repetición temática, una progresión modulante nos conduce a La Mayor y Sol Mayor.

La tercera parte es breve y tiene un carácter de cierre-transición. La hemos considerado parte por su personalidad. En Si menor, relativo del tono principal, nos lleva a la cuarta parte, que es una repetición variada de la primera. Cambia fundamentalmente el acompañamiento del Violín 2º, ahora más activo con la casi continua figuración de corcheas. Concluye esta parte en su relativo, Re Mayor.

La quinta parte es inestable pero no modula, en la partitura podemos observar el uso de dominantes secundarias y apoyaturas, entre otros procedimientos de ornamentación e intensificación. Llega aun Proceso Cadencial conclusivo en el c. 68, ya en la anacrusa del c. 69, en el que destaca el uso del II napolitano.

En el c. 76, en su última parte, comienza la Coda, con un motivo rítmico persistente que fue ya usado en el proceso cadencial y que sirve, por su repetición, como elemento de cierre. Cabe destacar en esta Coda la utilización del IV menor. Culmina con una cadencia perfecta en el c. 79 pero el compositor emplea cuatro compases más con la armonía de Tónica y los efectos de los *pizzicatti* en la mano izquierda para conseguir un final aún más conclusivo e interesante. Empleando sólo la armonía de tónica, consigue un efecto muy cerrado por el movimiento melódico La- Re entre los c. 80 y 81, que evoca claramente la relación V-I.

ESTUDIO Nº 14

ESTUDIO DE OCTAVAS

Tempos:

- Allegro giusto, negra a 88 (del c. 1 al c. 72) y Tpo Iº (del c.113 al c.151)
- Un poco più mosso, negra a 100 (del c. 73 al c. 112)

Tonalidades:

- Sol menor, dos bemoles (del c. 1. al c. 20)
- Re Mayor, dos sostenidos (del c. 21 al c. 72)
- Sol menor (del c. 73 al c. 92)
- Sol Mayor, un sostenido (del c. 93 al c. 112)
- Sol menor (del c. 113 al c. 151)

Compases:

- 2/4 (del c.1 al c. 72)
- 4/4 (del c.73 al c. 112)
- 2/4 (del c. 113 al c. 151)

Nº de compases: 151

Duración aproximada: 04'30''

Estudio muy interesante de todo tipo de octavas en tres partes:

Del c. 1 al c. 72 coincidiendo con la vuelta al tono inicial y el cambio de compás, Sol menor y 4/4.

Del c. 73 al c. 113 con el poco più mosso

Del c. 113 al final con el I° Tempo

Las octavas las hace el primer violín, y son de todo tipo, refiriéndome sobre todo al tipo de ritmo, al inicio del c. 1 al c. 16, aparecen octavas no juntas en semicorcheas ligadas de dos donde además de hacer mezcla entre octava normal y octavas digitada 0-2/1-4/0-3/2-4, en escalas y en arpeggios. También las hace sueltas en corcheas y semicorcheas a partir del c. 17 al c. 32 con el fuerte. Del c. 32 al c. 40 en piano con algún compás de crescendo son octavas ligadas en octavas rotas en misma posición cada cuatro de ellas pero ligadas de dos en dos semicorcheas. En el pasaje del c. 41 al c. 45 mezcla las octavas con las sextas también cada dos semicorcheas ligadas.

En general toda la primera sección el vln. II° hace acompañamiento en valores de blancas, negras y corcheas con algunas ligadas y otras sueltas cortas, señalar dos pasajes, uno de 4 compases de dobles cuerdas con una arcada muy larga y valores del blancas y negras entre el c. 42 y c. 45 en piano como el violín I°. Y justo después, una frase también de 4 compases con corcheas sueltas y marcadas en pianísimo igual que el 1er vln.

El pasaje del c. 46 al c. 49 son bloques de 4 semicorcheas, dos ligadas y dos enganchadas, esos bloques bajan tono o semitono y tienen la octava las dos primeras notas y las otras dos una distancia de tercera y vuelta a la nota base de la octava anterior, a partir de ahí vuelve a repetir diseños anteriores hasta que llega el Un più mosso donde el primer violín inicia con un fraseo de octavas en valores largos y muy ligados, blancas y redondas en piano del c. 72 al c. 77, le acompaña el violín 2° con corcheas ligadas cuyas notas están realizadas dentro del acorde de cada compás, luego un crescendo del c. 77 al c. 79 activa los ritmos en el vln. I° con valores algo más rápidos corcheas, negras y blancas con algunas notas pequeñas llegando a un forte al c. 79, después de un disminuyendo vuelve para hacer un gran crescendo hasta el fortísimo del c. 87 como punto culminante de esta sección y donde el 2° vln. hace forte, sigue con ese acompañamiento de corcheas ligadas generalmente cada cuatro.

El violín I° todavía tiene en esta sección intermedia un punto de máxima actividad rítmica cuando llega a las semicorcheas cromáticas en octavas ligadas por compás dentro de los compases 104 al 106. A partir de ahí el violín 2° hace dobles cuerdas, terceras y sextas en negras y corcheas ligadas o sueltas, van casi juntos en el c. 108 con un disminuyendo y rallentando que va al c. 109 donde se queda solo el vln. I° con una cromática ascendente de corcheas en octavas con dedos 1-4 que hacen crescendo pero sigue rallentando hasta llegar a la redonda del últimos compases de esta sección, c.111-112 donde los dos violines tocan juntos una doble cuerda con redonda y blanca con puntillo ligadas y con calderón en fuerte con disminuyendo para acabar. El

1er. vln. hace un sol en una octava aguda y el vln. 2º hace una séptima con un re-do grave.

La vuelta al Tpo Iº en el c. 113 en piano, tiene una similitud y diferencia al mismo tiempo en el violín Iº puesto que utiliza las mismas notas y ligaduras pero con diferente diseño, alterna las octavas de cada dos partes según las que puso al inicio como si fueran arpeggios, entre los compases 113 y 118. El vln. IIº hace frases largas de negras y corcheas ligadas casi por compás con intervalos pequeños.

A partir de ahí c. 119 va hacia un fuerte, hace tresillos de semicorcheas de octavas ligando las dos primeras y repitiendo la más aguda, son distancias cortas de semitono o tono entre cada bloque, en este pasaje el vln. IIº prácticamente no toca.

En el c. 129 que es piano. En el vln. Iº vuelven las octavas de dos semicorcheas parecido al inicio, con intervalos de terceras entre las octavas. El vln. IIº le acompaña con algunas corcheas en dobles cuerdas en intervalos de terceras o cuartas sueltas. En el c. 133 es fuerte y llegando al c. 137 hay un súbito piano en las dos voces, el vln. Iº hace tresillos combinando la octava con una cromática descendente ligando ese dedo que repite que es el primer dedo, mientras el 2º vln. empieza acompañando con corcheas en pizz. según va crescendo con el vln. Iº llega a un fuerte con arco al c. 139 y de nuevo repite en los siguientes cuatro compases.

Finaliza el estudio con un fuerte entre los c. 143 al c. 146, luego un piano en el c. 147, un gran crescendo en los compases 148 y 149 y terminar en un fuerte en los dos últimos compases. El primer violín hace tresillos de semicorcheas con las dos primeras notas ligadas en la octava y la tercera nota repetida de la anterior suelta. Mientras en 2º vln. se limita a acompañar en corcheas sueltas al final con el crescendo. Los dos violines tocan juntos los acordes del final.

ANÁLISIS

Estudio de carácter muy concertístico, de gran lucimiento técnico que se refleja incluso en la forma. Textura que oscila entre la melodía acompañada y la polifónica dependiendo del tratamiento de ambos violines. En la partitura se indica lo más reseñable de cada protagonismo melódico.

La forma global es ternaria, pero cada parte se divide en secciones muy bien articuladas. Por ello, se ha utilizado una letra mayúscula para señalar las partes generales y letras también mayúsculas con subíndices para indicar cada sección. Así, la forma sigue el siguiente esquema:

- Primera parte, A: del c. 1 al 72 y se divide en:
 - A₁, del c. 1 al 20
 - A₂, del c. 21 al 33
 - A₃, del c. 33 al 45
 - A₄, del c. 46 al 57
 - A₅, de la anacrusa del c. 58 al 72.
- Segunda parte, B: del c. 73 al 108 dividida en:
 - B₁, del c. 73 al 92
 - B₂, de la anacrusa del c. 93 al 108
- Tercera parte, A': del c. 109 al final

Esta última parte también está fragmentada pero no de un modo tan marcado por lo que señalamos en la partitura cada uno de los segmentos.

En la tonalidad de Sol menor, comienza con el trabajo de octavas en el Violín 1º, que canta en su parte grave. El violín 2º acompaña pero con una contra melodía que sólo rompe en ocasiones. Ciertamente la parte aguda del Violín 1º va haciendo el eco de la melodía del grave pero se siente como un complemento tímbrico.

La presentación del tema se produce con un establecimiento de la tonalidad muy sencillo, relacionando las funciones principales, I y V. El pasaje queda enriquecido por el uso de floreos y notas de paso. En el c. 5 comienza a cromatizar la tonalidad mediante dominantes secundarias, acordes de color y el uso de floreos notas de paso y apoyaturas. Los cuatro compases anteriores ala segunda sección tienen un carácter de transición.

La segunda sección comienza en Si menor para, enseguida, flexionar a Fa# Mayor (V de Si) y resolver en Si Mayor (V de Mi) y conducirnos a la I de Mi menor. En estos procesos emplea las relaciones de terceras sin excluir otras más clásicas (de cuarta o quinta). Es en Mi menor donde se inicia una progresión modulante que nos conduce a Re Mayor (tono alejado) para regresar a Si menor (relativo menor de Re). En dicha tonalidad comienza la sección A3. Aquí cabe destacar un aspecto que aparece en otros estudios: el uso del procedimiento técnico empleado en el Violín 1º provoca una armonía peculiar en el c. 34 ya que la V de Si lleva la 6ª añadida, que resuelve como apoyatura, consecuencia de los saltos de octava que se están produciendo. Del mismo modo en el c. 37 encontramos un floreo disjuncto floreo que se da por salto en vez de grados conjuntos. En el c. 40 se produce un alejamiento considerable desde el tono de Si ya que pasa a La Mayor (tono del IV mayor del IV de Si, típica relación mediántica).

En la sección A4 hay otro fuerte cambio de color con un aire bastante español; pasa a Fa Mayor (VI descendido de La M.) cuyo IV, Si bemol, produce un color frigio al conducirnos a la V de Re en el c. 48-49, nuevamente relación mediántica con la tonalidad previa. Desde la V de Re va a la V de Si y a Si menor, que con una progresión modulante nos lleva a Re Mayor, relativo Mayor de Si y V del tono principal, tono en el que se mantiene hasta el inicio de la parte central, B.

Y de Re Mayor a Si bemol Mayor, nueva relación mediántica. Se produce una progresión no modulante, y desde el c. 80 comienza la cromatización que nos lleva a Re Mayor, y ya en la segunda sección de esta parte, a Sol Mayor y Re Mayor (V de Sol). Desde el c. 107 al 112 encontramos un proceso conclusivo que viene precedido de un proceso cromático virtuosístico, c. 104 al 106 y que del mismo modo espectacular conduce a la V de Sol preparando la vuelta del tema inicial. Un silencio expectante precede a la entrada de la Tercera parte.

La Tercera comienza en Sol menor con una variación del material del Violín 1º. Comienza como la primera parte desde el punto de vista armónico para variar desde el c. 121 en el que inicia una fase de gran lucimiento técnico del Violín 1º. Armónicamente comienza con una resolución cromática del VII de Sol con séptima disminuida al VII de Re, resolviendo en la I de Re Mayor y en el c. 129 encontramos un ostinato melódico-rítmico en el primer violín, con cambios armónicos que nos llevan por Si b, Re, Si b, Sol, con nuevo proceso de lucimiento del primer violón del c. 133 al 137, donde comienza el Proceso conclusivo que comienza con una fluctuación a La bemol Mayor, II napolitano de Sol, para concluir en Sol menor con la reiteración de enlaces VII ó V, I. Concluye con una cadencia perfecta con triples cuerdas en ambos violines, muy efectista.

ESTUDIO Nº 15

ESTUDIO SOBRE LA CUARTA CUERDA (GÉNERO ANDALUZ)

Tempos:

- Andantino, corchea 102 (del c. 1 al c. 35), 1º tpo (del c. 51 al c. 79)
- Un poco più mosso, corchea 138 (del c. 35 al c. 50)
- Allegretto, negra con puntillo 144 (del c. 80 al c. 87)
- Meno mosso (del c. 88 al c. 104)

Tonalidades:

- Re menor, un bemol (del c. 1 al c. 35)
- Fa Mayor, un bemol (del c. 35 al c. 50)
- Re menor (del c. 51 al c. 79)
- Re Mayor, dos sostenidos (del c. 80 al c. 104)

Compás: 6/8

Nº de compases: 104

Duración aproximada: 05'15''

En este estudio número 15 usa motivos de su obra para violín y piano, Sierra Morena, obra subtitulada "en el género andaluz" y enmarcada dentro de las obras con carácter andalucista, al igual que el Estudio de concierto nº 15, sobre la cuarta cuerda, también subtitulada "en el género andaluz", en el que utiliza materiales de este estudio nº 15 a la que nos referimos perteneciente a los Veinte Estudios Artísticos de concierto para violín con segundo violín acompañante. Los elementos andaluces también están presentes en otras obras como el 3er. movimiento del Concierto en si menor, para violín y orquesta o algunas de las piezas de su "Álbum de canto".

Monasterio indicó además de Género Andaluz en el título de este estudio escribe "sobre la cuarta cuerda".

Con ritmos de semicorcheas con puntillo y fusas ó corcheas con puntillo y fusas que le dan ese carácter cercano al "flamenco".

La similitud de este estudio con la obra sierra morena es tal que si miremos por ejemplo los compases siguientes: compás nº 8 del segundo violín de la 4ª a la 6ª parte, compases del 43 al 45 del primer violín, compás 87 del primer violín de la 4ª a la 6ª parte, compases 93 y 95 del primer violín partes 4ª a 6ª y compases 100 y 101 del primer violín; esos pasajes son prácticamente idénticos tanto rítmicamente como en la tonalidad y en el nombre de las notas.

Primeramente decir que el estudio está basado en el trabajo de la cuarta cuerda que hace especialmente todo el estudio el violín 1º llegando a posiciones muy altas, en este caso si tiene una participación bastante mayor del segundo violín, donde tiene contestaciones al violín 1º en los siguientes pasajes y compases, 24-27, 30-34, 39-42, 47-48. Aparte de una sección donde el protagonismo rítmico lo tiene el violín 2º por la actividad rítmica de semicorcheas que tiene entre los compases 80 y 87 coincidiendo con el Allegretto.

Al principio del estudio que aunque pone 6/8 hay que pensarlo en dos, el inicio es piano, el 2º vln. acompaña con pizzicatos de corcheas en dobles cuerdas hasta el c. 8, escritas en las 1ª y 3ª corchea de cada negra con puntillo. El c. 9 de nuevo pizz. en el violín 2º.

El vln Iº hace un fraseo muy expresivo y de carácter español mas en concreto andaluz de ahí el subtítulo que escribe el compositor al inicio entre paréntesis.

Frase de 8 compases que llega a la cumbre en el compás 7 después de un crescendo en el compás anterior y decrescendo en el c. 8 con un grupo de ligadas de carácter rápido corcheas y fusas que hace el 2º vln con arco. El c. 9 es piano por dos compases, progresivamente va subiendo, crescendo hasta el fuerte del compás 12. Al c. 13 el vln. IIº que sigue con pizz. de corcheas hace algunas de esas corcheas en acordes de tres notas, esta frase acaba en la caída al c. 24 habiendo bajado de matiz y relajado el fraseo.

A partir del 24, el vln. 2º con arco y ya los dos juntos con un mf, frase más activa y con más carácter por parte de los dos, valores de semicorcheas y fusas. Al compás 28 y 29 acompaña en 2º vln con corcheas en dobles cuerdas, esta vez ligadas.

Y a partir del c. 30 van contestándose los dos violines con grupos de seis semicorcheas ligadas dentro un matiz en mf.

La sección del Poco Più mosso del c. 35 es una frase un poco de paso puesto que además de acompañar en los primeros compases el violín 2º con corcheas, ya en el c. 39 hace lo mismo que el violín Iº con frases rápidas de corcheas con puntillo y fusas ligadas por medio compás, tienen algunos sf a principio de los compases 39 y 40, a partir del c. 42 con un crescendo llega a una frase muy rápida con acelerando y molto cresc. en la que solo el primer violín tiene fusas ligadas de medio compás hasta llegar al ff del c. 45 donde se relaja y rallentiza hasta el a tempo del c. 47 que es piano, de ahí reposa y sigue rallentando hasta el tpo. Iº en piano del c. 51 que es como el inicio.

Desde ahí hasta el c. 79 es mas o menos lo mismo de la primera parte del estudio.

Al c. 80 como he dicho al principio del estudio, con el Allegretto el violín 2º hace unos pasajes de semicorcheas sueltas muy activas en spiccato marcado, mientras el violín 1º sigue con el mismo carácter del inicio. Ese Allegretto que es de solo 8 compases con matices entre mf y fuerte con algún cresc. y varios sforzandos llegan al c. 88 con un meno mosso donde ya retoma la idea del inicio tanto en un violín como en el otro violín hasta el final del estudio empezando en mf con algunos reguladores anruendo y cerrando, algún piano y rallentando hasta el final, escribe morendo en el último grupo de semicorcheas al final del penúltimo compás del primer violín. Acaban los dos violines con una blanca con puntillo y calderon en pianísimo.

ANÁLISIS

En el propio título del estudio encontramos la descripción de su carácter, muy español, muy cercano a la música nacionalista española y que en algunos momentos recuerda pasajes de *Goyescas* de Enrique Granados.

Su forma es seccional y sigue el siguiente esquema:

- Primera parte, A₁: del c. 1 al 16
- Segunda parte, A₂: del c. 17 al 24
- Tercera parte, A₃: del c. 24 (2ª parte) al 34
- Cuarta parte, A₄: del c. 35 al 50
- Quinta parte, A₁': del c. 51 al 79
- Sexta parte, A₆: del c. 80 al 88
- Séptima parte, A₇: Conclusión, del c. 88 al fin

La textura es de melodía acompañada con el canto en el Violín 1º mientras el 2º acompaña. El acompañamiento en *pizzicato* recuerda mucho a los acompañamientos de la guitarra. Esta textura se alterna con otras homofónicas o imitativas que señalaremos oportunamente y que aportan granriqueza y variedad a la obra.

En Re menor, presenta el tema con una armonización muy tonal que comienza con el establecimiento de la tonalidad mediante la sucesión de las armonías básicas I-V-IV-I-V-I. En el cierre de la primera frase llega a la V tonalizada tratada como tónica con su V delante para continuar en el tono inicial en el que repite el tema que varía desde el c. 12. En esta transformación temática destaca el uso del II napolitano con su característico color frigio.

El tema melódico de esta primera parte es muy expresivo, especialmente por los saltos y los ornamentos con ritmos derivados de la música popular. Un ejemplo muy característico lo encontramos en el c. 15, elaboración del motivo del floreo del c. 2, que recuerda recursos propios de la música andaluza como puedan ser las palmas, castañuelas o el zapateado.

En la segunda parte, elaboración del tema inicial, la primera transformación temática hace surgir un giro frigio en el c. 17-18 para a continuación utilizar la escala melódica con el Do # y el Si natural con el fin de evitar la 2ª aumentada, cosa que ya había hecho en el enlace del c. 16 al 17.

Repite el tema más brillante en Fa Mayor, relativo Mayor, desde la anacrusa del c. 21 y con él cierra esta segunda parte.

La tercera parte comienza con un carácter de transición con la escala frigia en Fa y un movimiento paralelo de los violines a distancia de sexta que, en el c. 26 regresa a Fa Mayor. Mantiene ese carácter de transición haciendo la V-IV con acorde de 9ª menor y resolviendo en el IV menor, para, en el c. 28 arrancar con el tema melódico. Desde el c. 29 y hasta el final de esta parte realiza un proceso imitativo entre ambos violines. Es quizá este pasaje el que más recuerda a la citada obra de Granados. Hace abundante uso de dominantes secundarias y ornamentos. Curiosamente aquí, en el c. 28, utiliza la 2ª aumentada de gran lirismo y muy propia de algunos cantos andaluces.

Un poco más movida, la cuarta parte comienza con una melodía bastante ornamentada que repite progresivamente y que deriva, en el c. 39, a un pasaje homofónico en el que los violines realizan la misma melodía duplicada en terceras que termina con la escala frigia en La.

Nuevo proceso con fuertes disonancias en el c. 45 que recuerda un zapateado y que nos conduce a un acorde de 6ª aumentada (VII-V) que resuelve en el V y se encadena con un proceso de transición con giros frigios y tratamiento imitativo entre ambos instrumentos que conduce a la repetición variada de la idea inicial.

En la parte A₁' se repite el tema principal hasta el c. 58, en el que un breve enlace nos lleva a un cambio. Este cambio provoca un fuerte contraste al pasar al relativo mayor, Fa Mayor. Dominantes secundarias y ornamentos enriquecen el cierre de esta parte.

La quinta parte resulta muy brillante por el nuevo cambio de tonalidad, Do Mayor (tono del V de Fa) que a continuación nos lleva a Mi bemol Mayor, de colorido muy especial por tratarse del tono del II napolitano de Re, tonalidad principal, a la que regresa en el c. 76.

La sorpresa de la sexta parte estriba en que comienza en Re Mayor, homónimo mayor del tono principal. Parte llena de diálogos entre los dos violines con un carácter bastante conclusivo al usar fundamentalmente los acordes principales, tonales (I-IV-V-I). Una flexión a Sol Mayor (tonalidad del IV grado de Re Mayor) prepara el comienzo de la última parte de carácter conclusivo. Se mantiene hasta el final en modo Mayor haciendo uso de una gran variedad de recursos melódicos y armónicos que se reflejan en el análisis detallado de la partitura. Termina con una cadencia plagal muy elaborada con trinos y que culmina con un armónico en el Violín 1º, elemento de color siempre muy eficaz.

ESTUDIO Nº 16

ESTUDIO DE TRINOS Y DE NOTAS DE ADORNO

Tempo: Allegretto grazioso, negra 96

Tonalidades:

- La Mayor, tres sostenidos (del c. 1 al c. 44) y (del c. 92 al c. 137)
- Fa Mayor, un bemol (del c. 45 al c. 91)

Compás: 3/4

Nº de compases: 137

Duración aproximada: 05'30''

Es un estudio muy agil y fresco, con mucho carácter, notas cortas, saltos de notas, armónicos trinos, escalas ascendentes rápidas...

En este estudio se deben de trabajar los trinos por separado, sobre todo por las resoluciones que van con un armónico en muchas ocasiones en la última nota corchea.

Estudio de trinos y adornos especialmente en el primer violín aunque el 2º violín también participa con trinos, dobles trinos y algunos adornos en los compases 86 y 87, y en la frase que va del c. 94 al c. 108. Y también en algunas contestaciones a las frases del primer violín entre los compases 127 y 130. Por lo demás todo el trabajo activamente en el foco de este estudio lo tiene el violín Iº.

Es un compás a tres con mucho carácter y que tiene apoyos en diferentes momentos en la tercera parte del compás con acento. Frases de 4+4 compases.

Al inicio empiezan en piano, el vln. Iº con trinos de negras y resolución hacia la corchea corta pero ligada a la negra en la 2ª parte y una corchea corta más en la tercera parte. El 2º compás empieza igual a diferencia que la tercera parte es una negra aguda con acento ligada a la corchea de caída en el siguiente compás. Luego figuras cortas de corcheas en piano acaban la pequeña frase.

El 2º vln. acompaña con corcheas cortas sueltas o enganchadas además de alguna negra que coincide con el 1er. vln. como la tercera del 2º compás.

La 2ª frase llega a un fuerte en la negra de la tercera parte del c. 6.

El pasaje del c. 25 que es fuerte en el inicio y piano en las terceras partes, tiene en el primer violín mucha fuerza con ese acorde en la primera corchea del compás, tresillo de semicorcheas ligadas y tres corcheas enganchadas arriba de carácter marcado, también frases de 4 compases. Hace muchos contrastes de matices en poco espacio en el mismo compás hace constantemente fuerte y enseguida piano.

En el compás 48 los dos violines hacen una frase a la par de semicorcheas de dos ligadas y dos enganchadas con las primeras de cada dos con un trino.

En los compases 45, 46, 49 y 50 escribe en el primer violín en la 2ª y 3ª parte de cada compás blancas en dobles cuerdas con doble trino y resolución. Es complicado el pasaje, obviamente el digitado es 1-3/2-4.

Después en vln. Iº vienen unos pasajes de notas rápidas en fusas y tresillos de fusas y semicorcheas ligadas pero acortando el valor de la última nota de cada grupo que es semicorchea.

Al llegar al c. 61 en mf, escribe octavas con un trino en la voz superior en el 1er. vln. y luego negras con trinos en octavas, también cambia el trino de voz dentro de la doble cuerda del vln. Iº como hace en los compases 68 al 73 con valores de blancas y negras ligada por compás en piano y al final cresc. para llegar al fuerte del c. 74. y punto culminante de esta frase que disminuye rápidamente en los compases 75 y 76 para llegar al c. 77 en pianísimo imitando al inicio del estudio.

Desde el c. 84 el violín 1º hace unas frases ligadas y largas de semicorcheas y fusas por compás con crescendo para llegar al c. 86 los dos violines con corcheas y trinos en cada una de ellas en fuerte por dos compases. Después de ese pasaje se calma con un poco rallentando y disminuyendo que lleva a la reexposición del estudio al c. 92.

Más o menos en este pasaje hace las mismas ideas del inicio, llegando al c. 111 el violín 1º además de trinos en las negras de las segundas partes hace un grupo de fusas ligadas hasta la caída del siguiente compás, están los dos violines en piano. Después de un crescendo en el c. 122 llega aun mf donde el violín 1º hace un par de compases en armónicos incluidos los trinos, acompaña el 2º vln. con acordes el pizz. A partir de ahí ya es la coda con fraseos de semicorcheas de seisillo ligadas en el vln. Iº, corcheas ligadas en el vln. IIº y contestaciones de grupos de seis con trinos de negra entre las dos voces. Al c. 131 con seisillos ligados con diferentes apoyos y acentos llevan hasta el penúltimo compás con los dos haciendo un grupo juntos de semicorcheas en crescendo, en el caso del vln. Iº en armónicos para acabar en la caída del último compás con una negra larga y en fuerte.

ANÁLISIS

Pieza con aire y ritmo de vals “diabólico. Con una macro forma ternaria, su estructura es la siguiente:

- Primera parte, A: del c. 1 al 24
- Segunda parte, B: dividida en tres secciones: del c. 25 al 91
- Tercera parte, A': del c. 92 a final

Obra con predominio de la textura de melodía acompañada con el canto en el Violín 1º. Muy característica la melodía con los grandes saltos que al repetirse se intensifican y se agrandan para ello. Estos grandes saltos melódicos son prototípicos del Romanticismo avanzado. Al observar el contorno melódico se puede ver cómo contrarresta las subidas con las bajadas dando como resultado una línea oscilante, variada y rica.

En La Mayor, emplea nada más comenzar la relación I- II alterado ascendentemente con 7ª disminuida-I, relación cromática de sonoridad muy especial propia del estilo y que se repite antes de la primera Dominante. Tras una flexión a Mi Mayor, tono del V, nos conduce a Do Mayor (la típica relación de terceras del Romanticismo). Es precisamente en Do Mayor que encontramos, en el c. 12, un compás en el que se rompe la textura de melodía acompañada por un breve pero interesante pasaje homofónico⁵⁵ en el que los violines se mueven por terceras paralelas para, a continuación seguir con la melodía acompañada. Vuelve a La Mayor y repite el tema inicial que varía a partir del c. 21. Las transformaciones que incluye utilizan la dominante del IV y la 6ª Aumentada como VII-V antes de cadenciar y dar paso a la parte central.

La parte central comienza en Re Mayor, tono del IV de la tonalidad principal. La modulación se produce por cambio de frase y es interesante observar que las primeras relaciones armónicas son I-IV-I-IV-I, que dan un color modal al pasaje. Llama también la atención el profuso uso de apoyaturas, elemento de intensificación muy acordes con el estilo romántico. Tras un pasaje cromatizado por la utilización de dominantes secundarias regresa brevemente a La Mayor para después, coincidiendo con un cambio de articulación en el c. 41, conducirnos a Fa Mayor, nueva relación mediántica contrastante. En el c. 15, segunda parte, comienza la segunda sección de esta gran parte central. Alterna segmentos de melodía acompañada con otros de movimiento paralelo entre los dos instrumentos. Desplaza la tónica a Si bemol Mayor, tono del IV de Fa, y a continuación a Do Mayor, tono del V de Fa. Del c. 55 al 61 se producen dos pasajes con carácter de paso muy ornamentados que desembocan en la tercera sección, en la segunda parte del c.61 en el tono de Re menor. Este Re menor, inicialmente tranquilo, desemboca en el c. 64-65 en una zona que poco a poco va provocando un crecimiento de la tensión armónica por los continuos cambios de centro tonal, muchos de ellos consecuencia de una progresión modulante: La menor, Re Mayor, Do Mayor, Si Mayor, La Mayor, Sol Mayor y Fa Mayor. Ya en el c. 75, la 6ª Aumentada VII-V de La nos devuelve al tono principal pero en modo menor, La menor, y desde su dominante, en el c. 84, inicia un proceso cromático, sin función armónica alguna, de gran virtuosismo en el que los dos violines se mueven en octavas paralelas que nos llevan a un proceso cadencial ampliado que prepara la vuelta de La Mayor y la reexposición del tema inicial.

La tercera parte comienza en el c. 92 y repite los cuatro primeros compases del inicio, variando a partir del c. 96. Fuertes cambios de color tonal que nos llevan por Re Mayor, Si menor, La menor, Si bemol Mayor (II napolitano de La) para volver a La Mayor, tono principal.

Un largo proceso cadencial conclusivo se inicia en el c. 119, muy variado y rico en movimientos melódicos y diálogos entre los dos instrumentos. Se alcanza un punto culminante en el c. 130 que deriva en un proceso de disolución motivica y color modal por el repetido uso de la relación armónica IV-I. Una Coda final se inicia en el c. 133

⁵⁵ Es un tipo de textura donde dos o más voces se mueven simultáneamente desde el punto de vista armónico y entre ellas forman acordes.

con fuerte presencia del IV y que culmina con una pedal de Tónica sobre la que se alterna la tónica con el IV menor, concluyendo con una modal cadencia plagal. El compositor cierra el estudio, como ya es habitual, con un precioso giro en el que combina el arpeggio de la tónica con los armónicos del primer Violín.

ESTUDIO N° 17

ESTUDIO DE SONIDOS ARMÓNICOS

Tempo: Moderato, negra 92

Tonalidades:

Sol Mayor, un sostenido

Mi menor, un sostenido

Compás: 4/4

N° de compases: 89

Duración aproximada: 04'00''

Estudio para el trabajo de los armónicos. Muchos pasajes con armónicos en el primer violín incluso con dobles armónicos.

En el violín 2º tiene también armónicos en los compases que van del c. 61 al c. 68, del 80 al 83 y del 87 al 88.

De nuevo aparecen bastantes quintas que deben estar colocados los dedos anticipadamente como señalamos en nuestra edición con el signo (□).

El violín IIº en toda esta primera sección que va desde el inicio hasta el risoluto del c. 28, se limita a hacer corcheas sueltas, algunas de ellas en dobles cuerdas, en spiccato marcato cerca del talón. Algunas blancas y negras ligadas.

Empiezan en pp el vln. IIº y piano el vln. Iº que hace los armónicos con valores de negras y corcheas con una ligera articulación con vvelocidad de arco. En este inicio los armónicos que hace son puros o naturales⁵⁶.

A mitad de la frase llegan a un fuerte vuelven a piano y acaban en el risoluto en fuerte o fortísimo en el caso del vln. Iº, decir a este respecto que toda esta primera parte los matices entre los dos violines está siempre el vln. Iº un punto por encima.

La sección que va desde el c. 28 al c. 60 es más activa en los dos violines, sigue teniendo el vln. Iº los armónicos pero el vln. IIº hace contestaciones de otro tipo como ocurre en el pasaje del c. 28 al 31 y del 36 al 39 cada 4 compases. Hacen frases arpegiadas de semicorcheas ascendentes ligadas o sueltas en los dos primeros pulsos de cada compás contestando cada violín. El resto son pasajes de negras y corcheas con armónicos artificiales con dos dedos uno pisado y el otro a flor en distancia de cuarta, la nota resultante es dos octvas sobre la pisada. Sobre los matices varían según la dirección y la activada de las frases.

⁵⁶ Armónicos puros o naturales, se coloca el dedo a flor de piel, tocado con la llema del dedo lo más plano posible sin utilizar otro dedo en cada armónico, la nota resultante que suena varía según el dedo que se coloque.

A partir del c. 61 que es piano en los dos violines, hacen armónicos, el vln. I° alterna armónicos puros con artificiales⁵⁷ en valores de corcheas en los 8 primeros compases, el vln. II° hace blancas y alguna corchea en armónicos artificiales. Después del c. 68 el vln. I° alterna armónicos puros en tresillos de corchea con acordes de corcheas en fuerte por cuatro compases y al compás 72 sustituye las corcheas por semicorcheas en armónicos puros, mientras el violín 2° hace simples pasajes de fusas ligadas a corcheas o blancas en piano.

Al fortísimo del compás 74 el violín I° hace corcheas intercaladas con acordes y armónicos puros marcadas al talón mientras el vln. II° hace dos redondas con octavas ligadas dos compases. A partir del c. 76 van los dos violines juntos durante seis compases, los cuatro primeros en forte con grupos de semicorcheas sin armónicos ligadas dos y sueltas o enganchadas dos, con fraseo ascendente o descendente.

Luego al llegar al c. 80 los dos violines hacen piano con armónicos y valores largos de negra, dos corcheas y blanca, cuatro corcheas y blanca. El vln. I° con dobles armónicos. Desde el c. 82 el vln. I° tiene mf y el vln. II° piano y desde el c. 85 hacen crescendo para llegar fuerte al c. 86 y fortísimo a los dos últimos compases.

En todo este pasaje el I° en corcheas alterna acordes con armónicos hasta el c. 86 mientras que el 2° vln. hace una frase más larga y leato en negras primero y luego en corcheas y semicorcheas ligadas. Cuando llegan al c. 86 el 1er. vln. más semicorcheas con armónicos y no armónicos, al siguiente compás en vln. II hace 5 corcheas y una negra, en armónicos puros las cuatro primeras y artificiales las dos últimas notas, acaban los dos últimos compases el fortísimo como decía antes el violín I° con corcheas en la tercera y primera parte de esos compases compaginando acordes en las primeras notas con armónicos en las segundas. Y el violín 2° hace acordes en pizzicato en la 4ª parte y en la 2ª entre esos dos compases, de esa manera van solapándose dándole mucha fuerza al final.

ANÁLISIS

Estudio con forma ternaria y una textura clara de melodía acompañada. La estructura de la pieza sigue el siguiente esquema:

- Primera parte, A: del c. 1 al 27
- Segunda parte, B: del c. 28 al 60
- Tercera parte, A': del c. 61 al final

Las secciones intermedias se indican con detalle en la partitura.

La textura predominante es de melodía acompañada, no obstante, encontramos algunos pasajes imitativos, otros homofónicos y, aunque la melodía principal la lleva el Violín I° mayoritariamente, en algún momento el 2° también canta. Todo ello lo iremos indicando con minuciosidad en texto y partitura.

En la tonalidad de Sol Mayor, comienza con el establecimiento tonal característico y una confirmación del tono principal enriquecida por armonías de

⁵⁷ Armónicos artificiales, se hace de la misma manera pero en esta ocasión se utiliza un dedo fijo que se apoya que suele ser el primero y por otro lado se coloca el cuarto dedo a flor, puede ser a intervalo de cuarta o de quinta según el caso, obviamente la nota resultante es diferente.

subdominante algunos cromatismos de paso. La segunda frase se inicia en Re Mayor, tono de la Dominante, que se comporta de modo parecido a la inicial. Una transición más cromática, del c. 16 al 19, nos conduce a la repetición del tema inicial que se modifica a partir del c. 24.

La parte central comienza en Mi menor, relativo menor de Sol, directamente, por cambio de frase y, en ese momento comienza un diálogo entre los dos violines que va alternando con pasajes de melodía acompañada. Emplea ornamentos que enriquecen melodía y armonía y señalamos en la partitura. En el c. 40 pasa a la tonalidad de Do Mayor, IV del tono principal pero que guarda una relación de terceras con el Mi menor anterior, contrastando también por el cambio de modo menor-Mayor. La misma idea temática del c. 40 la repite en el c. 44 pero ahora en Re Mayor, que pensamos que será utilizado como dominante de Sol y, sin embargo, nos lleva a Mi menor para iniciar a continuación una progresión modulante que nos lleva a través de Do Mayor, La menor, Si Mayor...y en esta tonalidad inicia el último fragmento de esta parte central que parece prepararnos para resolver como V en Mi menor y contrariamente resuelve en el relativo mayor, Sol Mayor, tono principal con la vuelta al tema inicial variado.

La última parte está intensificada por cambios en el acompañamiento que ahora realiza armónicos y además ornamentos. Muy interesante resulta el aparente material rítmico nuevo que surge en el c. 68 en el Violín 2°. No obstante, el contorno melódico es similar a muchos giros ornamentales previos, por ejemplo el del Violín 1° en el c. 3, pero aquí por disminución de valores y con un componente rítmico distinto más agitado. La combinación de estos giros rítmicos y melismáticos contrastan fuertemente con las triples cuerdas con arco abajo del Violín 1° y le dan un carácter de danza.

El acorde de 5ª Aumentada del final del c. 73 nos lleva al proceso cadencial de cierre que combina la melodía acompañada con pasajes homofónicos. La última fase de ese proceso cadencial, desde el c. 82 hasta el final, tiene un carácter casi coral por la superposición de melodías. Armónicamente es un proceso conclusivo enriquecido por dominantes secundarias y armonías de subdominante que se detiene dos compases en la tónica (c. 86-87) para a continuación cerrar la obra con una cadencia perfecta muy contundente en la que mezcla múltiples cuerdas con armónicos. Es una cadencia perfecta muy conclusiva en la que se apoya en las “famosas” octavas seguidas, tan evitadas en ejercicios académicos, pero que, como ocurría desde el Clasicismo tienen un importante uso instrumental en finales en los que se busca un cierre absoluto. Las octavas seguidas dan una sonoridad demasiado estática en la polifonía esa sonoridad estática es ideal para la llegada aun reposo, lógicamente.

ESTUDIO Nº 18

ESTUDIO DE PIZZICATO CON LA MANO DERECHA Y CON LA MANO IZQUIERDA

Tempo: Allegretto, negra 96

Tonalidad:

- Sol Mayor, un sostenido (del c. 1 al c. 41) y (del c. 71 al c. 117)
- Re Mayor, dos sostenidos (del c. 42 al c. 70)

Compás: 3/4

Nº de compases: 117

Duración aproximada: 04'00''

El estudio basado en los pizzicatos donde participan los dos violines. Además a mitad del estudio también aparece un golpe de arco, el ricochet arco abajo con staccato arriba.

Inicia el estudio con pizzicatos de negras el violín Iº con vibrato y en mf cuatro compases normales y cuatro en dobles cuerdas, frases de 8 compases: 4+4.

Mientras el 2º vln. con arco hace la frase expresiva con todo el arco, con valores largos de blanca con puntillo y algunas negras y corcheas con algún adorno, muy legato y expresivo.

Acaba la frase en el c. 16 cambiando en vln. IIº a pizz. en la 2ª negra para llegar en piano los dos violines en el c. 17 con corcheas en pizz., el vln. Iº con dobles cuerdas con intervalos de terceras y sextas, a partir del c. 24 aparecen en las dos voces varios compases con esforzandos en las terceras partes.

En la segunda sección del estudio con el cambio de tono a Re Mayor, llegan después de un regulador abriendo a un mf donde el vln. Iº hace ricochet's de tres semicorcheas de tresillo en arco abajo y resuelve en dos corcheas en staccato arriba alternadas con corcheas de pizz. de mano izquierda hasta el c. 65 con diferentes matices según la dirección de las frases. El 2º vln. en esta parte con arco desde el c. 42 hace una frase bastante melódica que si cabe importante que la del 1er. vln. que tiene esos ricochet's con pizz. de izq. A partir del c. 59 el vln. IIº tiene algunos grupos de semicorcheas de 7 notas en staccato, y como decía antes al llegar al cc, 65 vuelven los pizz. del 1er. vln. en mf con frases expresivas y con mucha ligadura y trinos del 2º vln. en piano.

Al Iº Tpo. después de un regulador cerrando y poco riten. en el compás anterior, llegan los pizz. de dos manos derecha e izquierda intercalados en el primer violín, son grupos de semicorcheas, luego corcheas pero con pizz. dcha. El vln. IIº hace también aquí una frase mu y expresiva con arco, valores largos todo el arco, en la misma idea del inicio con diferentes ritmos pero con todo básicamente igual hasta casi el final.

En el c. 107-108 el vln. Iº hace pizz. intercalados con arco, la primera nota arco, la 2ª pizz. de izquierda 1 o 4 y al c. 111 hace ricochet's intercalados con acordes de pizz de mano derecha e izquierda, todo en mf, mientras el vln. IIº hace melodías o algún pasaje rítmico como en la frase de los compases 111 en adelante donde tiene más actividad ligadas pero con corchea con puntillo en c.113 y semicorchea o semicorcheas con puntillo y fusas en el c. 114 ya en cresc. los dos violines hasta llegar al final con tres negras los dos juntos en pizzicatos.

ANÁLISIS

Encontramos en este estudio una clara estructura seccional que no obedece a ninguna forma tipo o histórica. La división en partes viene determinada por el cambio de material que en ocasiones coincide con un cambio de tonalidad y/o de la textura. Comienza como una melodía acompañada en el Violín 1º que se mantiene en general alternándose con secciones homofónicas o con el paso de la melodía al Violín 2º; a lo largo del texto se detalla así como en la partitura.

La estructura de la pieza es:

- Primera parte, A: del c. 1 al 16
- Segunda parte, B: del c. 17 al 41, dividida en secciones
- Tercera parte, C: del c. 42 al 70, también seccionada
- Cuarta parte, A': del c. 71 al 98
- Quinta parte, C': del c. 98 al final, que incluye un largo proceso cadencial final

En Sol Mayor, comienza con una relación modal I-IV-I que inmediatamente nos lleva al V-I. No obstante su permanencia en el tono principal utiliza procedimientos cromáticos propios del estilo, como son los grados alterados ascendentemente y las resoluciones excepcionales o cromáticas de unas dominantes en otras.

Una modulación por cambio de frase nos lleva a Mi menor, relativo de Sol, donde comienza la segunda parte, en el c. 17.

La textura pasa a ser homofónica por la igualdad rítmica de los dos instrumentos aunque, hay pasajes que continúan siendo melodía acompañada. De Mi pasa a Re Mayor, tonalidad alejada, que podríamos considerar tono del IV Mayor del IV, que a su vez es el V de Sol. En este fragmento tienen una fuerte presencia las apoyaturas en el c. 23, para repetir el tema de esta segunda parte en el c. 26 que conduce a una segunda sección en el c. 28, ahora en Si menor, relativo menor de Re.

La textura es fundamentalmente homofónica y la armonía, bastante activa, nos lleva a Re menor con el consiguiente cambio de color y desde cuya V prepara la entrada de la tercera parte en Re Mayor, tonalidad del IV del tono principal.

Esta tercera parte presenta un activo ritmo de bolero y el canto pasa al Violín 2º. La armonía, con acordes prestados y dominantes secundarias, así como numerosas apoyaturas, nos lleva a la repetición del tema en el c. 50, que varía a partir del 54. Encontramos una nueva sección en el c. 58 que desde Re Mayor nos conduce a Mi bemol Mayor, tono del II napolitano y, por progresión modulante, después a Do menor. Un enlace nos lleva a la cuarta parte en el tono principal, Sol Mayor. Aquí el tema lo lleva el Violín 2º octava baja de la primera vez. Armónicamente se repite lo mismo que en su presentación y a partir de la segunda sección, en el c. 79, el acompañamiento se intensifica.

Utiliza acordes de color, como el VI bemol o el IV menor, y en el c. 86 comienza la Coda de esta parte que enlaza con la última parte del estudio.

La quinta parte del estudio es una repetición variada de la tercera. Con el canto en el Violín 2º, contiene un fuerte contraste modal en el c. 102 con el uso del IV menor del IV. Una enarmonía de la V del II napolitano con la V de la V nos lleva al proceso cadencial conclusivo que comienza en el c. 107. Este proceso cadencial deriva en una Coda en el c. 110 que utiliza abundantemente el IV menor y el V bemol. Termina con una cadencia perfecta muy conclusiva por el movimiento melódico.

Interesante resulta el ritmo con puntillos del c. 113 que repite por disminución en el compás siguiente provocando una sensación de acelerando, que inmediatamente retiene con el paso a la figuración de corcheas. La llegada en el c. 116 a la V-V provoca una tensión interrogativa que engrandece la cadencia final.

ESTUDIO Nº 19

ESTUDIO DE ACORDES (MARCHA)

Tempos:

- Maestoso, negra 96 (del c. 1 al c. 101)
- Un poco più mosso, negra 100 (del c. 102 al c. 118)

Tonalidades:

- La Mayor, tres sostenidos (del c. 1 al c. 45) y (del c. 74 al c. 118)
- Re Mayor, dos sostenidos (del c. 46 al c. 53)
- Si bemol Mayor, dos bemoles (del c. 54 al c. 67)
- La menor (del c. 68 al c. 73)

Compás: 4/4

Nº de compases: 118

Duración aproximada: 05'15''

Estudio basado en los acordes con un estilo de marcha. El violín Iº empieza solo durante la primera frase de ocho compases, hace subfrases de dos compases, con matiz de fuerte que empieza con un acorde de tres notas en la primera parte haciendo la segunda y tercera parte mas rítmicas sin dobles cuerdas y volviendo de nuevo a los acordes en la 4ª y en el siguiente compás.

La 2ª frase al c. 9 donde empieza también el 2º violín también de ocho compases esta vez en piano y los dos en pizzicatos, el primer violín con la misma idea de ritmo y de numero de notas con acordes que al principio y el segundo violín acompañando en los segundos compases, compases pares, haciendo el acontratiempo y yendo junto con el primer violín en los compases impares, tiene dobles cuerdas.

Al c. 17 pone *Risoluto* es ya fuerte y lo hacen arco los dos violines, en Mi Mayor. Los principios de los compases van juntos rítmicamente los dos violines, como al inicio el violín 1º con acordes, tienen algunos pasajes rápidos rítmicamente con corchea y fusas ligadas.

El c. 25 piano los dos y rítmicamente iguales, con un fuerte en la última semicorchea, igual en el c. 29. Al c. 33 es ff el violín 1º hace la misma idea del inicio y el violín 2º con ese mismo ritmo toca en la 4ª cuerda.

Hay un pasaje de repetición del c. 17 al c. 40 con una casilla de 2ª al c. 41 con un fuerte y disminuyendo al final de esos cuatro últimos compases antes del cambio de tono al Re Mayor al c. 46 que es piano y donde es un fraseo más expresivo en dobles cuerdas y no acordes, también cada dos compases y con dos sf en las segundas partes de los compases 50 y 52. Al llegar al cambio de tono al Si bemol Mayor es una frase con pp y piano cada cuatro compases, los dos violines con dobles cuerdas y sin acordes.

Al c. 62 es piano, al c. 64 es fuerte con pizz. en las cuartas partes de dos compases y en el c. 66 es fortísimo que con un dim. al c. 67 cambio de tono de nuevo al La menor en piano con dobles cuerdas y más expresivo en esos seis compases con un cresc. al c. 70 y fuerte al c. 71 llegamos a dos compases con esforzando en las segundas partes.

En estas frases expresivas se debe utilizar en general más arco dependiendo el momento con el matiz que tenga.

Al c. 74 de nuevo en La Mayor empieza con un súbito pianísimo frases largas de dos partes en el vln. Iº y acompañamiento en corcheas en spiccato en el segundo vln., a partir del compás 76 crescendo poco a poco donde cambia de ritmos en el c. 78 y 79 con corcheas de dos ligadas y tresillos ligadas con dobles cuerdas y luego con silencios hasta llegar a un fuerte al c. 80 y sempre crescendo hasta el c. 82 que es fortísimo.

Desde este punto hasta el c. 101 con el un poco *più mosso*, el violín 2º hace la parte expresiva con valores rítmicos mas o menos largos que incluyen blancas, negras, corcheas y alguna semicorchea. Mientras el violín Iº compases enteros de todo corcheas o negras, en los compases de corcheas intercala algunos acordes de tres al revés, que se hacen juntos pero desde el agudo hacua el grave y el resto de las corcheas son simples.

La mayoría de las negras son dobles cuerdas. Toda esta frase es en fortísimo.

Al c. 102 es *mf*, *cresc.* en el c. 103 y fortísimo en el c. 104, los dos violines van prácticamente iguales en el aspecto rítmico todo el rato hasta el final, la diferencia en general es que el primer violín hace algunas triples cuerdas y a veces seguidas todas las notas como ocurre en el c. 111 que son tresillos de corcheas a la cuerda, escribe el autor *serré*⁵⁸. Al c. 112 en piano, escribe saltillo con esas corcheas de tresillo también pero en esta ocasión sin triples cuerdas, hace un *cresc.* al c. 113 y fuerte al c. 114, súbito piano al c. 115 con tresillos de corcheas spiccato dos compases para ya hacer un crescendo final al c. 116 que llevará a los dos últimos compases con dos acordes finales en los dos violines de tres y cuatro cuerdas.

Importante trabajar muy a fondo los acordes y las dobles cuerdas sacadas del contexto, desmenuzando las notas para ver las distancias entre ellas, orden de colocación de la doble o del acorde y también distancias y preparación del cambio entre dobles o acordes.

Siempre deberían de esta el arco en la cuerda para hacer esos acordes, se conseguirá mayor calidad de sonido.

ANÁLISIS

Obra interesantísima del Romanticismo español, tan parco en sus manifestaciones musicales si las comparamos con el resto de los países europeos. De una gran dificultad técnica, aúnan lo virtuosístico con una expresión musical claramente ligada a la tradición romántica.

Resulta muy especial esta obra fundamentalmente por estar escrita para dos violines. En general, en su época, los estudios para violín se escribían para violín solista, si bien hay otros ejemplos entre los que podemos citar los Estudios-Capricho Op.18, para 2 Violines del compositor polaco Henryk Wieniawski (1835-1880).

Creemos conveniente recordar algunas características de la armonía romántica en general, ya que muchos de sus elementos y procedimientos (los elementos serían los acordes, las notas de adorno o intensificación, etc... y los procedimientos combinaciones de acordes con una finalidad concreta) aparecen en la obra de Jesús de Monasterio.

En el Romanticismo encontramos una paulatina cromatización de la tonalidad

⁵⁸ Termino francés, Quiere decir ceñido, apretado a la cuerda.

que, en algunos autores de su etapa final, llega a provocar la conocida como armonía errante que propició el surgimiento de nuevas escuelas compositivas (Impresionismo y Atonalismo, inicialmente) porque los compositores sentían la imposibilidad de expresar su yo interior con un sistema compositivo que consideraban agotado. Ciertamente muchas obras del último Romanticismo emplean procedimientos en los que las funciones tonales desaparecen o quedan relegadas a un segundo plano. Podemos citar muchos pasajes de Liszt o Wagner en los que la tonalidad queda suspendida y el uso del total cromático (todos los semitonos casi seguidos en muy poco espacio de tiempo) de modo reiterado provocan una especie de ubicuidad tonal (no se sabe en qué tono se está, podría resolverse de cualquier modo) que podría resolver de modos imprevisibles y que en muchos casos obligan al compositor a inventarse cadencias o a generalizar el uso de cadencias no tan conclusivas como la cadencia perfecta, volviendo en muchos casos a las cadencias plagales.

Debemos citar algunos elementos y procedimientos armónicos (elementos son los acordes y procedimientos sucesiones de acordes que tienen una determinada propiedad) que provocan paulatinamente esta ultra cromatización de la tonalidad.

Por una parte siguen utilizándose las dominantes secundarias o dominantes de grado (la utilización del V o VII grado de un sonido de la escala de base para resaltar ese sonido como si fuera tónica sin que después se produzca modulación alguna: Ejemplo en Do Mayor el uso de un Re Mayor con séptima dominante como V del V) que producen cromatismos. Para algunos compositores estos procedimientos resultan demasiado cerrados y los sustituyen por otros que propician una mayor continuidad.

Los cromatismos en otras ocasiones vienen provocados por el uso de progresiones modulantes, por la utilización de sonidos de ornamentación e intensificación expresiva (notas de paso, floreos, apoyaturas...), pero también por el uso de acordes alterados (en general acordes Mayores con la 5ª aumentada o disminuida, o también acordes sobre sensibles con la 3ª alterada, casi siempre descendentemente) y series de séptimas dominantes o séptimas disminuidas, incluso series en las que se alternan séptimas y novenas.

Entre los acordes alterados tienen una especial importancia los acordes de 6ª Aumentada que suelen funcionar como dominantes de otra dominante, principal o secundaria.

Es interesante en muchos casos la utilización de apoyaturas en partes o fracciones débiles que favorecen la acentuación de partes del compás habitualmente no acentuadas. La rítmica de la música cada vez estará menos sujeta al compás en que se escribe.

Como procedimientos cromatizantes son de gran interés las resoluciones cromáticas o excepcionales de los acordes de séptima sobre la Voel VII. Otro de los procedimientos cromatizantes de la tonalidad romántica consiste en el uso de grados alterados ascendentemente con 7ª disminuida (Ej. en Do M un re#-fa#-la-do) que provocan un color cromático interesante, resuelven en un acorde básico, I, IV ó V, producen un coloreamiento de la tonalidad pero no modulan y ni siquiera funcionan como dominantes secundarias.

Además de los elementos y procedimientos cromatizantes mencionados, se dan otros que provocan un especial color y cromatismos que provienen del intercambio modal (acordes propios del modo menor en Mayor o viceversa) o del uso de reminiscencias de los modos antiguos dentro de la tonalidad. Estos procedimientos modales se utilizan desde el Barroco pero en el Romanticismo adquieren un peculiar color al entremezclarse con el resto de los procedimientos cromáticos. Es especialmente

interesante el uso del II napolitano (Re b M. en Do M. por ejemplo) y de las subdominantes prestadas, con especial mención a la subdominante del II napolitano. (Es decir, por ejemplo, Sol b M. en Do M., muy usado por Liszt).

En el tratamiento de la tonalidad se produce una tendencia interesante en cuanto a la forma de sucederse los diferentes centros tonales; aunque se siguen dando modulaciones o flexiones a los relativos habituales (relativos Mayor o menor, tono del V, del IV, etc.), se inicia una tendencia a modular por terceras, sean o no tonos relativos. A esto se le ha dado en llamar relaciones mediánticas debido al nombre de mediantes que recibe el III de cada tonalidad. Sin embargo esas relaciones por terceras o su inversión, sextas, son muy abiertas y pueden producirse con gran libertad, aportando un cambio de color interesante. (Por ejemplo, partiendo de Do M., serían relaciones mediánticas el paso a Mi m., Mi M., Mi b M., Mi b m., La m., La M., La b M. y La b m.....). Algunos autores consideran que en ciertos casos se produce en algunas obras un cambio en el ciclo de quintas que dominaba las modulaciones clásicas, produciéndose en su lugar un ciclo de terceras. Este tipo de relación puede afectar no sólo a las tonalidades sino también a las relaciones acordales.

El uso de notas pedales puede crear momentos de fuerte intensificación, al igual que la utilización de sonidos añadidos a los acordes empleados.

Desde el punto de vista de la tímbrica, su utilización aparece ligada a la propia expresión musical y suele tener una razón de ser. En algunos casos la búsqueda de efectos, en otros el mejor registro instrumental para emplear la idea motívica o temática, por razones cadenciales, etc.

Junto con el uso de unos procedimientos armónicos que crean una sensación de gran continuidad, que en algunos casos han propiciado la llamada melodía infinita, la forma busca también una continuidad a menudo provocada por elisiones formales (se funden en un mismo pulso el final de una idea y el inicio de la siguiente) o enlaces que impiden la excesiva fragmentación de las ideas musicales.

Todo lo anterior pretende ser un resumen de características de la música romántica que encontraremos en los estudios motivo de este trabajo.

En estos 20 estudios de Jesús de Monasterio encontramos dos tipos de textura (la textura es la relación que tienen entre sí, en cada momento, las distintas partes o voces musicales) predominantes:

- La melodía acompañada (en las que en unos casos el protagonismo lo lleva el violín primero y el segundo acompaña, en otros justo lo contrario, y en algunos se van alternando los protagonismos entre ambos violines. Llamamos acompañamiento a lo que hace el violín que no canta es no ser objetivo ya que se trata de obras de un gran virtuosismo en las que los acompañamientos, las melodías y las dificultades a tratar son verdaderos retos para el intérprete.
- La quasi (término derivado del italiano y admitido por la Real Academia de la Lengua, pronunciado cuasi y que significa casi o prácticamente) polifonía, aunque en algunos casos que se citarán más adelante, verdadera polifonía entre los dos instrumentos. Se irá detallando en cada momento, pero es muy interesante observar cómo Monasterio utiliza técnicas de los grandes compositores, como J.S. Bach o Beethoven, en las que como ellos consigue obtener resultados polifónicos en la escritura aparentemente a una sola voz.

A lo dicho anteriormente hay que añadir que a la dificultad individual de cada parte se suma la dificultad de concertación entre los dos violines que en muchos casos es enorme.

En estos estudios, Jesús de Monasterio demuestra, además de un profundo

conocimiento de la técnica violinística, una sólida formación como compositor muy influido especialmente por la escuela francesa. Conoce las técnicas de elaboración motivica y las emplea con gran soltura e interés, muestra un conocimiento de la armonía de su época y sorprende muchas veces por la utilización de recursos armónicos y estilísticos a la altura de los compositores más importantes del momento. Hay que decir, no obstante, que no escribe una música complicada desde el punto de vista de la tonalidad pero sí utiliza en muchos casos armonías sorprendentes y muy eficaces.

La estética general de los 20 estudios se puede circunscribir a la llamada música de salón que queda engrandecida por su extremo virtuosismo.

Las formas empleadas son sencillas pero no siempre previsibles. En ellas predominan las estructuras binarias y ternarias pero también las estructuras seccionales en el estilo de los grandes autores románticos y, en algunos casos, encontramos verdaderas secciones de elaboración o desarrollo.

En relación con las características generales del estilo, desde el punto de vista armónico el compositor utiliza una tonalidad clara, no exenta de muchos cromatismos no sólo de carácter ornamental sino de verdadera intensificación expresiva. Cabe destacar la utilización de progresiones modulantes, de grados alterados con séptimas disminuidas como procedimiento de color, el II napolitano, las relaciones mediánticas y, en algunos casos nos sorprende con pasajes modales que, sin embargo no hacen más que contrastar con el profundo sentido tonal de la obra sin tergiversarlo. Asimismo emplea en momentos de tensión resoluciones excepcionales de dominantes en otras dominantes, series de séptimas disminuidas y de séptimas de dominante.

Emplea de manera muy frecuente elisiones formales que dotan a las obras de una gran continuidad propia del estilo.

Muy interesante resulta el uso de codas conclusivas, pasajes de transición y procesos cadenciales muy cuidados.

Pasemos ahora al análisis pormenorizado de cada uno de los estudios. Reflejaremos aquí un extracto de lo señalado en la partitura donde aparece todo lo esencial, es decir, las conclusiones principales de cada obra, tanto desde el punto de vista formal, armónico, estilístico e interpretativo.

ESTUDIO Nº 20

ESTUDIO DE UNÍSONOS, DÉCIMAS, SÉPTIMAS DISMINUIDAS Y TRÉMOLO DE ORQUESTA

Tempo: Maestoso, negra 92

Tonalidades:

- Re menor, un bemol (del c. 1 al c. 83)
- Re Mayor, dos sostenidos (del c. 84 al c.107)

Compás: 4/4

Nº de compases: 107

Duración aproximada: 06'15''

Es el estudio más completo para el trabajo de todo tipo de dobles cuerdas de todos los escritos por Monasterio.

Habrá que poner en práctica un trabajo específico como el que decía en el anterior estudio sobre trabajar de los acordes y dobles cuerdas.

El unísono requiere un trabajo especial de abrir la mano ya que no estamos habituados a esta distancia, tenemos que tener cuidado de no causar una tensión que nos pueda hacer daño, el trabajo tiene que enfocarse en pensar desde el 4º dedo hacia atrás de esa manera la extensión al primer dedo será algo menos traumática, el pulgar nos puede ayudar alargándolo hacia delante.

El inicio con un maestoso, empieza en fuerte hasta el c. 13 que escribe *cresc.* y *ff* en el c. 15.

Mientras el 1er. vln. hace dobles cuerdas en unísonos, son valores de blancas, negras y semicorcheas, arcos amplios, el 2º violín por otro lado hace un acompañamiento con dobles cuerdas y acordes de tres notas en acontratiempo a la voz del primer violín, son en arco abajo y se deben hacer desde la cuerda.

Una vez llegados al c. 16 en piano, son cuatro compases esa frase, el vln. Iº con frases legato de negras y corcheas en octavas juntas y el 2º con corcheas y blancas ligadas al contrario en las ligaduras, después de un regulador abriendo en el c. 19 llega a un fuerte al c. 20 y 21 donde no toca el vln. IIº y el violín hace unos arpeggios ascendentes muy rápidos en grupos ligados de cuatro fusas con un acento en las últimas de cada grupo.

Con una anacrusa los dos violines juntos al c. 22 con valor de corchea con puntillo y semicorchea ligadas las dos, vuelve a repetir el vln. Iº las mismas figuras realizadas en los compases 20 y 21 pero con otras notas, y de nuevo repite la anacrusa al c. 24 igual que la del c. 22 comentada antes.

Al c. 24 llega una frase que va hasta el c. 34, por lo general son corcheas aunque hay algunos comases en semicorcheas siempre ligadas de dos. Enmienza en piano, *mf* al c. 28 y después de un *cresc.* en el compás 31 llega a un fuerte al c. 32.

El violín primero hace frases de corcheas ligadas separadas en décimas. Hay que hacer el mismo tipo de trabajo que comentaba antes con los unísonos, trabajar doble a doble desde la aguda a la grave y luego las distancias entre grupos.

Por otro lado el violín 2º hace también corcheas ligadas de dos pero en esta ocasión son de distancia separadas de séptima, sexta y quinta.

En el pasaje del c. 34 que es de 4 compases con un súbito piano y pequeños reguladores abriendo y cerrando, el violín 1º hace de nuevo unísonos separados en semicorcheas ligadas de dos o de cuatro, el 2º vln. hace corcheas una frase simple y melódica.

Después del c. 39 en dobles cuerdas toca solo el primer violín con un disminuyendo para llegar al c. 40 en piano, el primer violín con frases expresivas con diferentes valores de fusas, semicorcheas o corcheas ligadas, todo el arco con reguladores y con algunos esforzados y grupectos.

El violín 2º hace dobles cuerdas con dos voces, manteniendo un pedal de blanca con cuatro corcheas ligadas.

Al c. 48 y 50 el vln. Iº tiene arpeggios de fusas que van muy agudas ligadas cada cuatro para llegar en el segundo compás a un fuerte y hacer en el c. 51 un súbito piano

en los dos violines. De nuevo el violín primero hace unísonos por cuatro compases, c. 51 al 54, son tresillos de semicorcheas con dos ligadas y una suelta mientras el 2º vln. hace negras en dobles cuerdas ligadas, llegado a ese compás 54 donde hacen crescendo los dos violines para llegar fuerte con un súbito piano en la siguiente corchea al c. 55 aquí los dos hacen un par de compases con ritmos de fusas y semicorcheas ligadas en dobles cuerdas con silencios de fusas, dan un carácter muy rítmico, abriendo con un cresc. el compás 55 y cerrando el c. 56.

Después de llegar a un mf al compás 57, el vln. IIº hace simplemente blancas con acentos en diferentes intervalos de dobles cuerdas y por otro lado el vln. Iº hace blancas en las primeras dos partes de cada compás también con acentos y en dobles cuerdas pero con grupos muy rápidos de fusas ligadas descendiendo y ascendiendo en las frases en las terceras y cuartas partes de los siguientes compases.

Una vez en el compás 60 sigue esa misma idea en los dos violines con un crescendo todo el compás, el violín 2º la voz superior de la doble cuerda en blanca hace una de ella dos negras ligadas y el vln. Iº hace todo el compás en fusas ligadas cada 8 y cada 4 con acentos para hacer fuerte al c. 61 y de nuevo 4 compases en unísonos el 1er. vln y dobles cuerdas el 2º, con un par de compases de paso solo el vln. Iº con un trino de blanca con doble puntillo y fusas ligadas, con otro compás en negras dobles cuerdas con disminuyendo llegamos al c. 67. Hasta el c. 83 por 17 compases el violín primero con trémolos de dobles cuerdas, con diferentes intervalos, los dos violines comienzan en pp, mientras el violín 2º hace el mismo pulso sin trémolo y ligando esas partes que hace rítmicamente el violín 1º, son frases en el segundo violín muy expresiva con vibrato, poco a poco cresc desde el c. 72, dim. al c. 74, pp al c. 75, cresc. al c. 77, mf al c. 79, fuerte al c. 81 sigue cresc. hasta el ff del c. 83. Al inicio del trémolo del violín Iº en el c. 57 es un trémolo saltado en le piano cuando llega al fuerte y ff de los compases 81 al 83 es un trémolo ceñido o a la cuerda.

Al c. 84 con el cambio de tono en Re Mayor el violín 2º en los cuatro primeros compases no hace prácticamente nada, algunas notas aisladas, en cambio el 1er. Vln. tiene corcheas y semicorcheas ligadas de diferente manera en dobles cuerdas en décimas.

Al c. 87 es mf una serie de compases hasta el c. 92 el violín Iº compagina algunos unísonos con otras dobles cuerdas y con grupos de fusas ligadas, mientras el vln. IIº como hizo anteriormente hace dos voces, una con blancas y otra con corcheas ligadas y algún sf.

Desde el c. 90 hay un largo cresc. hasta el c. 93 que hacen fuerte los dos violines en dobles cuerdas.

Desde el c. 94 hasta el final del estudio los violines hacen trémolos de diferente tipo a la cuerda o saltado según el matiz, más saltado cuanto más piano y al contrario con el otro tipo de trémolo.

Va cada vez más piano al final, incluso para buscar un color diferente al c. 103 pone “*sur la touché*” sobre el diapason y sigue disminuyendo con rallentando los tres últimos compases y morendo en el último donde el vln. IIº hace dos pizz. de mano izquierda de negra coincidiendo con los dos últimos pulsos del estudio.

ANÁLISIS

Como último estudio de la serie hace un alarde de enorme dificultad técnica que provoca una sonoridad tensa y estremecedora en muchos momentos.

La forma es bastante peculiar, seccional, con muchos cambios de textura provocados por los diferentes aspectos técnicos que trabaja y, además, muchos cambios del material temático por la misma razón. No obstante el resultado es coherente y muy impactante.

La forma sigue el esquema que se indica a continuación:

- Primera parte, A: del c. 1 al 16
- Segunda parte, B: del c. 16 al 39
- Tercera parte, C: del c. 40 al 66
- Cuarta parte, A': del c. 67 al 84
- Quinta parte, D: zona de elaboración, del c. 84 al 94
- Sexta parte, Coda: del c. 94 al final

En Re menor, el tema inicial con los unísonos entre dos cuerdas del Violín 1º, de gran tensión expresiva, es una melodía acompañada por el Violín 2º. La armonía es muy tonal y emplea un ritmo armónico rápido con bastantes cambios de color (dominantes secundarias fundamentalmente) pero manteniéndose en el tono principal.

La segunda parte, más *cantabile* y amable sigue siendo una melodía acompañada con el nuevo tema octavado también en el primer Violín y se mantiene en el tono principal durante bastantes compases. Del c. 20 al 21 el Violín primero realiza un vertiginoso giro ascendente en fusas sobre la armonía del VII con séptima disminuida mientras el segundo Violín calla. Un ritmo punteado vuelve a unir a los dos instrumentos con una resolución cromática que crea tensión y repite el proceso arpegiado sobre la misma armonía del pasaje anterior del c. 22 al 23. Vuelve al ritmo punteado que lleva a La Mayor y desemboca en el c. 24 en un proceso de grandes saltos por movimiento contrario entre los dos instrumentos con una armonía variada que termina resolviendo en la V mediante una llegada frigia. Continúa con el proceso de saltos para comenzar una nueva sección en el c. 28 donde retoma transitoriamente el inicial procedimiento del unísono ahora con el ritmo punteado que abandona tres compases después. En los c. 32 y 33 un proceso cromático ascendente nos lleva, en el c. 34 a un proceso cromático ahora descendente muy agitado por la figuración en semicorcheas del primer Violín. Este proceso cromático va acompañado de una armonía que en algunos momentos tiene sólo carácter de paso pero que, en general, obedece a un cuidadoso tratamiento armónico. En el c. 37 regresa a Re menor y con un giro cromático enlaza con la tercera parte, en Fa Mayor, relativo Mayor.

Comienza con esta tercera parte un tema aún más *cantabile*, con textura de melodía acompañada que nos lleva a Sol menor (tono del II de Fa) en el c. 45. Encontramos en el c. 48 una transformación de los arpeggios de fusas que ahora trata por movimiento contrario. Repite el procedimiento en el c. 50, a partir del cual encontramos una activación rítmica con tresillos de semicorcheas, acompañados de cambios tonales que nos llevan a La Mayor, Do Mayor, Mi bemol Mayor, Fa sostenido Mayor (Sol b), La Mayor, proceso de relaciones mediánticas de interesante color armónico que se estabiliza al llegar a La Mayor. Nuevo proceso cromático en los c. 55-56 nos conduce a una nueva sección en la que el primer Violín realiza arpeggios descendentes y ascendentes sobre el apoyo armónico en dobles cuerdas del segundo. Nueva sección en

el c. 61, con el regreso de los unísonos en el Violín 1º que ahora, en el c. 62 comienza a realizar un proceso cromático ascendente y descendente formado fundamentalmente por notas de paso. En los c. 63 y 64 un giro melódico repetitivo formado por el continuo floreo del la por el si que resulta interesante por el continuo cambio de color que aporta la armonía: procedimiento romántico muy sutil. Un giro de paso nos conduce a la parte A' en Re menor (La Mayor, el tono anterior es su dominante).

La cuarta parte retoma el tema inicial ahora en el 2º Violín mientras el 1º acompaña con trémolos. Este canto es más relajado que el inicial porque es una melodía simple, sin unísonos. En el c. 72 la armonía comienza a activarse y nos lleva a Fa Mayor, Sol menor, La Mayor y por fin, en el c. 84 a Re Mayor, homónimo mayor del tono principal donde comienza una parte de elaboración.

En la quinta parte reaparecen recombinados muchos de los elementos motivicos ya utilizados antes que culminan con una cadencia perfecta en Re Mayor en el c. 94 tras la que se inicia la Coda. En este proceso conclusivo tienen protagonismo los trémolos en ambos instrumentos, se vuelve a Re menor, hace un movimiento paralelo en los c. 96 y 97 que dibuja el VII con séptima disminuida que resuelve a Re Mayor en el que termina con una cadencia perfecta y proceso de disolución motivica por repetición del último giro melódico.

Es una obra compleja, como un caleidoscopio en el que varían constantemente los motivos, las texturas, los ritmos, las armonías. Resulta de gran ayuda leer todas las anotaciones hechas en la partitura para comprender en su totalidad lo que sucede.

Resumen de los objetivos principales y tonalidades en los 20 estudios artísticos de Concierto para Violín de Jesús de Monasterio:

NUMERO	TONALIDAD	OBJETIVOS PRINCIPALES
1	Si bemol Mayor	Expresividad y saltillo. <i>Pizzicati</i>
2	Sol menor	Cambio continuo de cuerdas. Bariolaje
3	Si bemol Mayor	Escalas cromáticas y diatónicas
4	Re Mayor	Ricochet en tres cuerdas
5	La menor/La Mayor	Ricochet en cuatro cuerdas
6	Mi bemol Mayor /Do Mayor	Staccato fuera de la cuerda y a la cuerda en una y/o varias cuerdas, arco abajo y arriba
7	Sol Mayor	Ricochet de dos notas repetidas con arcos seguidos, arco abajo y arco arriba
8	Sol Mayor	Ricochet de tres notas repetidas con arcos seguidos, arco abajo y arco arriba
9	Mi Mayor/ La b Mayor/ Si Mayor	Ricochet de rebote, staccato y dobles cuerdas
10	Si b Mayor/ Sol M.	Dobles cuerdas
11	Re Mayor	Movimiento continuo, cambios constantes
12	Mi Mayor/Mi menor	Trinos constantes y dobles cuerdas
13	Re Mayor	Dobles cuerdas interrumpida
14	Sol Mayor/sol menor/Re Mayor	Octavas juntas y separadas con diferentes arcos

15	Re menor/Fa Mayor/Re Mayor	Cuarta cuerda
16	La Mayor/Fa Mayor	Trinos y adornos
17	Sol Mayor/Mi menor	Armónicos y dobles armónicos puros y artificiales
18	Sol Mayor/Re M.	Pizzicatos de mano izquierda y derecha
19	La Mayor/Re Mayor/Si b Mayor/La menor	Acordes y dobles cuerdas
20	Re menor y Re M.	Todo tipo de dobles cuerdas, acordes, trémolo

Dificultades en la mano derecha e izquierda con los enfoques técnicos que tiene cada estudio:

MANO DERECHA	Nº ESTUDIO
Détaché o legato	1, 2, 3, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
Spiccato	1, 3, 13, 15, 17, 19
Saltillo	1, 19, 20
Staccato	6, 9, 18
Cambios de cuerda constantes	2, 9, 11, 13, 14, 17, 20
Ricochet y otros golpes de arco fuera de la cuerda	4, 5, 7, 8, 9, 18
Pizzicato	7, 13, 15, 19
Pizzicato de mano izq. y dcha.	18
MANO IZQUIERDA	Nº DE ESTUDIO
Mecanismo de dedos	1, 2, 3, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 20
Armónicos	17
Cuarta cuerda	15
Quintas preparación	1, 2, 4, 5, 9, 10, 11, 12, 13
Expresividad, vibrato, contacto	1, 4, 6, 10, 11, 13, 14, 15, 18, 19, 20
Cambios de posición	1, 3, 12, 14, 15, 16, 17, 20
Escalas cromáticas y diatónicas	3, 14
Apoyaturas, mordentes	1, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16
Dobles cuerdas: terceras	10, 18, 19, 20
Dobles cuerdas: Sextas	10, 18, 19, 20
Dobles cuerdas: octavas	3, 14, 19, 20
Dobles cuerdas: décimas	20
Dobles cuerdas: unisonos	20
Dobles cuerdas. Varios intervalos	3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Acordes	15, 19, 20
Trémolo	20
Trinos	12, 13, 16

Monasterio escribió tempos de metrónomo, en general están un poco por encima de la velocidad idónea.

El trabajo es exhaustivo con respecto a la afinación obviamente debe ser imprescindible y básico para todos los estudios, buscando la perfección que requieren estos estudios, es algo fundamental.

2.2.2 OBRAS PARA VIOLÍN Y PIANO

Título: **“Nocturno” para violín con acompañamiento de piano.**

Género: Música de salón. Obras para violín y piano

Instrumentación: Violín y piano.

Compuesto: 1852 en Bruselas. Revisado (segunda edición) en 1874.

Publicación: En 1854 por Vitus Gevaert.
 En 1874 una segunda edición corregida publicada por Antonio Romero.
 Existe una nueva edición de un grupo de 5 obras de Jesús de Monasterio revisada por el violinista Pedro León para la editorial Música Didáctica, S.L. con la colaboración de la Fundación Marcelino Botín en el año 2003, Depósito legal: M-35454-2003.

Estreno: Se desconoce en que fecha realizó el estreno.

Grabación: Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano para el sello SedeM, grabado en 2003.

Dedicatoria: “A mi muy querida madre”.

Duración: 08’05”

Manuscrito: No se conservan.

Descripción: Es una forma A-B-A, precedida de un introducción que se inicia en el piano con una melodía basada en la arpegiación del acorde de tónica sin acompañamiento, dos líneas simétricas que caminan a una distancia de octava, que dan pie a la entrada del violín; Esta introducción de dieciocho compases dejará paso a la sección A que comienza planteando un nuevo movimiento rítmico en el piano, ya con un carácter de acompañamiento, dejando paso al tema principal de esta primera sección, una bellísima melodía elaborada en tres "semifrases" de ocho compases cada una, con una melodía que evoluciona mediante saltos e interrupciones de la línea, con un marcado cromatismo expresivo, que llevan a la siguiente sección, sección B con un cambio de carácter, expresado mediante un cambio de tempo , "Un poco piú vivo" y la modulación a la tonalidad homónima, retomando el piano, aunque siempre en segundo plano, parte del material temático, hábilmente colocado para sobresalir en aquellos momentos en que el "violín se lo permite"; La sección B consta de cincuenta y nueve compases, introduciendo hacia la mitad un nuevo cambio de tempo, esta vez Allegro, y haciendo una breve inclusión al tono del sexto grado Si Mayor para volver nuevamente a Re Mayor, Tonalidad en la que se concluirá esta sección que volverá nuevamente a la sección A en el tono original de re menor, recogiendo un llamémosle resumen de la sección B que concluirá en un "cadenza" a cargo del violín que lleva a una coda final en un tempo Andante. En esta obra el carácter dramático se deja ver desde las primeras notas que introduce el piano, y en todo momento se ve reforzado por los contrastes de tempo, los contrastes modales y un apoyo permanente por parte del piano en el refuerzo melódico que trasciende el mero papel de acompañante habitual en este tipo de obras. Como ocurre en las otras obras que analizaremos seguidamente, la explotación del legato a través del cantabile es una de las mayores dificultades de la obra que requerirá del intérprete no sólo un buen control del arco sino también un exquisito tratamiento del vibrato; dobles cuerdas, armónicos naturales y artificiales y figuraciones rápidas son otros de los recursos técnicos y estilísticos que encontraremos.

Comentario técnico: El tempo inicial indica Andantino, iniciado por el Piano la estructura ternaria ABA, precedida de una breve introducción en el piano y finalizada con una coda, esquema formal típico de piezas de estas características.

- Título:** “Adiós a la Alhambra”, cántiga (elegía) morisca para violín con acompañamiento de piano.
- Género:** Música de salón. Obras para violín y piano
- Instrumentación:** Violín y piano. Cinco versiones (Violín y piano, violín y orquesta, orquesta sola, violoncello y piano y por último piano solo).
- Compuesto:** junio de 1855. Revisada en 1888.
- Publicación:** Existen varias ediciones: Posiblemente la primera edición, realizada por M: M. Salazar en Madrid (ref. J.M.), indica op. 4 entre 1860 y 1866.
En la biblioteca del RCSMM se conservan dos partituras de la segunda edición, sin editor ni fecha, una editada por Romero y otra por Madrid-Salazar. La tercera partitura de a edición Unión Musical Española corregida en mayo de 1888 (5ª edición).
También se conserva la versión para orquesta, del archivo de la sociedad de conciertos de Madrid, junto las particellas.
Casa Dotesio (ref. 55), realizada en Madrid entre 1900-14.
G. Schirmer, editorial americana realizada en Nueva York a primeros del s. XX indicando op. 12 (ref. 13379).
La edición de las versiones para violín y orquesta y para orquesta sola del Instituto Complutense de Ciencias Musicales realizada por Ramón Sobrino en 1992.
Existe una nueva edición de un grupo de 5 obras de Jesús de Monasterio revisada por el violinista Pedro León para la editorial Música Didáctica, S.L. con la colaboración de la Fundación Marcelino Botín en el año 2003, Depósito legal: M-35454-2003.
- Estreno:** J. de Monasterio, el 25 de junio de 1856 en el Teatro del Príncipe en Madrid, le acompaño al piano Martín Sánchez Allú. según “La gaceta Musical” pg 210.
- Grabación:** Ángel Jesús García, violín y Menchu Mendizábal, piano, grabación no comercial con motivo de Madrid cultural 1992, CD nº 5 de una colección, éste dedicado a música de salón, grabado en los estudios Kirios de Madrid entre Noviembre diciembre de 1991.
Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano para el sello SedeM, grabado en 2003.

- Dedicatoria: "Al Exmo. Sr. Duque de San Lorenzo".
- Duración: 05'21'' Ángel Jesús García, 06'25'' Manuel Guillén.
- Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, autógrafo firmado en Hannover el 5.2.1862. Está junto a las particellas impresas excepto la parte del violín solista.
- Descripción: Nacionalismo. "Adiós a la Alhambra" es la obra más conocida de Jesús de Monasterio; Quizá no tanto como obra maestra, compositivamente hablando, sino por la belleza que reflejan sus melodías.
- Debemos enmarcarla dentro del "alhambrismo, una corriente, una, llamémosle moda, que surge dentro del movimiento cultural Romántico del siglo XIX, en el que la "huída" al pasado y al exotismo fue muy recurrente.
- La recuperación de la obra de Ginés Pérez de Hita "Historia de los bandos de los zegríes y los abencerrajes, caballeros moros de Granada, y de las guerras que hubo en ella" (Zaragoza 1595), refuerza la creación del mito de la España Romántica con la recreación de ambientes populistas, naturalmente andaluces, dado que Andalucía fue la región en la que más tiempo han convivido las culturas occidental y árabe. La Alhambra es el símbolo de la cultura musulmana, pareciendo "doblemente romántica, por su origen medieval y oriental"⁵⁹.
- El Alhambrismo se convierte en un nuevo recurso artístico que generará numerosas obras literarias, arquitectónicas, pictóricas y escultóricas en toda Europa.
- En pintura, el pionero fue Pérez Villamil; en arquitectura el movimiento comienza en 1848 con el "Gabinete Árabe" del Palacio de Aranjuez, de Rafael Contreras; en literatura los más destacados fueron Martínez de la Rosa, Arolas, el Duque de Rivas y José Zorrilla.
- España se considera casi lugar árabe por su pasado y con el desconocimiento de la música árabe, se utilizan los recursos andaluces como la segunda aumentada o la cadencia andaluza, identificándose de esta manera lo árabe con lo andaluz y esto con lo español.
- La producción musical alhambrista en España comienza hacia el año 1848; La primera etapa se desarrolla entre los años 1848 y

⁵⁹ Tania Requejo, "El palacio encantado", Taurus, Madrid, 1989.

1866, vinculada a la difusión en España de la literatura romántica durante el período isabelino, en especial, los "Cuentos de la Alhambra", de W. Irving. Anterior a esta obra es la revista "Alhambra", publicada en Granada entre 1839 y 1843, periódico dedicado a las ciencias, literatura y bellas artes. Posteriormente, en 1852 se publicarían las "Orientales", de José Zorrilla, y un año después, "Música árabe española, y conexión de la música con la astronomía, medicina y arquitectura", de Soriano Fuertes⁶⁰.

También en la zarzuela queda reflejada la influencia de la corriente alhambrista, como en "Boabdil, último rey de Granada", de Saldoni (1845), "La conquista de Granada" de Arrieta (1850), el "Bolero" de "Los diamantes de la corona", de Barbieri (1854) o "La conquista de Madrid" de Gaztambide (1863).

La consolidación de la tendencia alhambrista se produce durante los años de la Restauración, especialmente entre 1875 y 1891, tiempo en el que se produjo una enorme creación de obras musicales de las llamadas "de salón", especialmente canciones con acompañamiento y obras pianísticas. La etapa final de esta corriente artística se produciría entre los años 1887 y 1891, en los que se publicaría la poesía "Gnomos y mujeres" de Zorrilla y, también comenzaría la actividad de la Sociedad de conciertos de Madrid en Granada, donde se repuso "En la Alhambra", de Bretón, estrenada en Madrid en el Teatro del Príncipe Alfonso, el 4-III-1888, bajo la dirección de Bretón. Durante este periodo, el poema sinfónico es un género en auge en España, y será empleado por Chapí utilizando la inspiración alhambrista en "Los Gnomos de la Alhambra", titulada "ensayo de un poema sinfónico sobre los Gnomos de Zorrilla".

La obra instrumental más importante de esta época es "Adiós a la Alhambra", de Monasterio, compuesta en 1855 y conocida por toda Europa a través de los numerosos conciertos de su autor como violinista. Presenta una estructura típica ternaria A-B-A, más coda, comenzando en modo menor, con una pequeña introducción, que anticipa el lirismo de la melodía, a la que le sigue un tema simétrico, desarrollado y repetido, que culmina con la ampliación del tetracordo menor descendente de la cadencia andaluza, mediante una ornamentación típica de floreo con puntillo retomando la primera frase que conduce a la sección central (Allegretto) que aparece en contraste en modo mayor con un carácter rítmico elaborado melódicamente sobre una arpegiación descendente, alternando pasajes en staccato con

⁶⁰ *Gaceta Musical de Madrid*, año II, n° 24, 17-III-1866, pp.96.

recitados, para volver otra vez a la primera sección finalizando con un pasaje a solo del violín, con un trino en la tónica.

A la utilización del 6/8, tan característico en estas composiciones, hay que añadir otros recursos alhambristas empleados como el contraste entre homónimos (La menor- La mayor-La menor), la utilización de intervalos de los considerados "exóticos" como la segunda aumentada y la sexta napolitana, el uso de la escala andaluza, los ritmos contrastantes entre secciones, reforzados por la elección de los tempi, o la ornamentación melódica con floreos sobre una sola nota.

En la versión para orquesta sinfónica intervienen las arpas añadiendo ese elemento tímbrico con las figuraciones rápidas y los arabescos típicos de estos instrumentos.

En su primera gira de conciertos en Europa (1854-56), hace su presentación en Madrid donde da a conocer *Sentre* otras su *Adiós a la Alhambra*.

Comentario técnico: El tempo inicial indica es *Andantino*. Típica estructura ternaria ABA más la coda.

La Introducción indicada con *Andantino* por parte del piano, con un carácter lírico en modo menor, que hace presagiar el carácter dramático inicial de la cantiga a la que da paso, protagonizada por el violín; en la sección B, indicada con *Allegretto* vuelve a introducir el piano un importante cambio de carácter ayudado con células rítmicas que dan la sensación de mayor actividad y movimiento, y en modo mayor donde el violín aparece con una melodía mucho más ágil, con un lenguaje descriptivo, perteneciente al primer periodo de producción denominada "Alhambrista", en la primera versión, segunda edición de junio 1855 no figuran esos adornos del violín con pizzicatos de mano izquierda en los últimos seis compases de la obra.

Título: **“Adieu. Romance sans paroles” (Adiós, romanza sin palabras) pour violon avec accompagnement de piano op. 12.**

Género: Música de salón. Obras para violín y piano

Instrumentación: Violín y piano.

Compuesto: agosto 1855, Ostende.

- Publicación: José Montero Alonso en su biografía sobre J. de Monasterio, Antología de escritores y artistas montañeses, p.3.
- Estreno: Se desconoce.
- Grabación: Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano con el sello SedeM, grabado en 2003.
- Dedicatoria: Se desconoce.
- Duración: 05'43''
- Manuscrito: No editada, aparece en el libro de Alonso.
- Descripción: Pieza de salón.
- Comentario técnico: El tempo señalado indica, Andante cantabile.
La obra está combinada entre estructura Biseccional y esquema ternario ABA. La obra inicia con una pequeña introducción, seguido de primer tema dividido de una primera sección con dos partes y una segunda sección titulada a Amoroso, vuelve la reexposición el segundo tema a modo de una coda larga con tempo rápido, Allegro y un più vivo.
- Título: **“Grande Fantaisie Nationale sur des Airs Populaires Espagnols” (Gran Fantasía Nacional sobre Aires Populares españoles) para violín y piano.**
- Género: Obras para violín y piano
- Instrumentación: Violín y piano.
- Compuesto: París, 21 de noviembre de 1855 (Versión violín y piano)-
Madrid 22 de mayo de 1856 (Versión con orquesta), revisada entre 1862-63 en Hannover-Bordeaux.
- Publicación: Stich und Druck von B. Schott's Söhne Mainz, Leipzig.
- Estreno: En París

- Grabación:** Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano, con el sello SedeM, grabado en 2003.
- Dedicatoria:** "A la Reina Isabel II" (Interpretada para ella presente en mayo de 1856 con Valldemosa al piano).
- Duración:** 14'40''
- Manuscrito:** 1er. Manuscrito (para violín y piano) aparece en el libro sobre Jesús de Monasterio selección y estudio de José Montero Alonso, antología de escritores y artistas Montañeses, XL, Santander, Imp. y Enc. de la Librería Moderna, 1954. 20 páginas. Existe otra versión impresa para violín y piano con parte suelta de violín, editada por B. Schott's Söhne Mainz, Leipzig, con nº de plancha 14.314. en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, con signatura K-983 (2).
- Descripción:** Nacionalismo.
En su primera gira de conciertos en Europa (1854-56), hace su presentación en Madrid donde da a conocer entre otras a su fantasía para violín y orquesta.
- Comentario técnico:** Tiene seis secciones: Allegro leggiero (en Re menor, contiene la estructura del Fandango, correspondiente a la alternancia de variaciones –copla); Recitativo lento (sección que modula hacia La menor, adoptando la forma de una cadenza improvisatoria); Andante cantabile (en La menor con un esquema ABA, el violín hace una melodía de carácter popular con el típico 6/8 incluyendo ritmos de puntillo sobre iniciales pedales a modo de bordón); Allegro assai (en Sol Mayor, carácter pastoral, muñeira asturiana); Allegro moderato (en Re Mayor, jota aragonesa, con una sucesión entre estribillo o variaciones y copla); Maestoso (en La Mayor, basada en la Marcha Real, con una estructura tripartita convencional ABA).
Dentro de las obras para violín y piano, es la obra con mayor dificultad técnica para violín de las escritas por Monasterio con mayor dificultad.

- Título:** “Concierto en Si menor” para Violín y Orquesta
- Genero:** Reducción para violín y piano
- Instrumentación:** violín y piano
La versión original para violín y orquesta lleva la siguiente Plantilla: 2 Flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 2 Trompas en Re, 2 trombas de pistón en Mi (trompetas), timbales en Si-Fa#, violines 1os, violines 2os, violas, violoncellos, contrabajos y violín solista. Plantilla: violín solista-2.2.2.2-2.2.0.0-tim-cu
- Compuesto:** Primera versión para violín y piano, 1856. Para violín y orquesta en Madrid, diciembre, 1859, revisado en Casar de Periedo, septiembre 1880.
- Publicación:** No existe publicación para violín y piano.
La partitura general y partes para violín y orquesta actual publicado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales Música Hispana, ICCMU, por Ramón Sobrino, 1991.
- Estreno:** J. de Monasterio, versión para violín y piano el 25 de junio de 1856 en el Teatro del Príncipe en Madrid, le acompañó al piano Martín Sánchez Allú. Según “La gaceta Musical” pg 210. El estreno para violín y orquesta 4.01.1862 en Bruselas, concierto de la asociación de artistas, hizo en ese mismo concierto el Rondó Liebanense.
23.02.1866 en Madrid, segunda sesión del ciclo de conciertos sacros. Según señala Pérez Galdos en “La Nación”, en el nº 59 del 1.3.1866, “La composición de su concierto en si menor nos parece magistral; pero el mérito del compositor desaparece ante el genio del ejecutante. Desearíamos oírle con más frecuencia”
26.2.1882 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, daría a conocer la segunda versión del concierto con la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigiendo Vázquez.
Reestreno: 22.6.1991. Orquesta Sinfónica de Madrid, David Parry, director y Ángel Jesús García como violín solista. Teatro Monumental de Madrid.
- Grabación:** No existe para violín y piano.

Para violín y orquesta. Realizada por “Madrid Capital Cultural Europea de la cultura 1992” con la Orquesta Sinfónica de Madrid con Rafael Frübeck de Burgos como director y Ángel Jesús García como violín solista, fue un CD no comercial, SGAE Depósito Legal: M-23507-1992.

Otra grabación realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con Jesús Reina como violinista y la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.

En video y concierto en directo para TVE, realizado en abril de 1998 con la ORTVE, dirigida por el maestro Antoni Ros Marbá y como violín solista, Manuel Guillén.

- Dedicatoria: Se desconoce.
- Duración: versión para violín y orquesta: 29’45’’
(14’15’’/08’15’’/07’20’’)
- Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Signatura K-934, incluye la cadencia, única parte existente. Primera versión (12.1859), archivo de Fernández Arbós. Segunda Versión (septiembre de 1880 firmado en Casar de Periedo), conservada en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, signatura K-965 y K-934, donde también hay un manuscrito de la parte de violín y una reducción para violín y piano con la cadencia del primer movimiento, única parte existente. Existe un manuscrito en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con signatura I-229(2) de Monasterio con una lectura para concurso de violín (primera vista), realizado 1899 basado en el concierto de violín.
- Descripción: Según su biógrafo Esperanza y Sola, el concierto en si menor es “la más importante, más inspirada y más seria obra de J. de Monasterio” publicado en 1882 con motivo de la interpretación de este concierto por parte de Monasterio como solista en los últimos conciertos invitado por la Sociedad de Conciertos. El Concierto tiene una clara influencia del concierto para violín de Mi menor de Mendelssohn.

Gevaert, le estuvo revisando la partitura y dando consejos sobre el concierto de violín, según señala J. Subirá en el epistolario entre F.A. Gevaert y J. de Monasterio, pp. 234-235.

Rectificaciones que haría el autor.

Entre 1861 y 1862 coincidiendo con su segunda gira por Centroeuropa, estrena su concierto para violín, obra compuesta en 1859 con la versión para violín y orquesta.

Comentario técnico: El concierto tiene tres movimientos:

I. Allegro ma non troppo

II. Adagio Cantabile

III. Polaca: Allegro giusto.

La parte central del tercer movimiento, Allegretto, tiene un cierto parecido a una danza rusa.

Título: “Rondó Liebaniense” rondó Liebanense para violín con acompañamiento de piano

Genero: Violín y piano

Instrumentación: violín y piano.

Compuesto: 1857

Publicación: Manuel Guillén.

Estreno: J. de Monasterio y Antonio de Echenique, el 21 de mayo de 1857, Madrid. La versión para violín y orquesta la hizo el 4.01.1862 en Bruselas, concierto de la asociación de artistas.

Grabación: No existe.

Dedicatoria: A Sarasate.

En una carta fechada el 10.04.1893 que Monasterio escribe a Sarasate muestra el interés de dedicarle la obra.

J.A. Ribó. El archivo Epistolar de J. de Monasterio, pp.144-145.

Duración: No exacta.

Manuscrito: Archivo Municipal de Pamplona, Navarra

Descripción: Reestreno el 18.09.1890, en la sociedad de cuartetos en T. Fontán en Oviedo. Monasterio y María Luisa Chevallier Entre 1861 y 1862 coincidiendo con su segunda gira por Centroeuropa, estrena el Rondó Liebanense, obra compuesta en 1857.

Comentario técnico: Obra desaparecida y redescubierta recientemente. Proximamente editaremos la partitura y se realizará la grabación.

Título: “Pequeña fantasía de salón” para violín con acompañamiento de piano op. 24.

Género: Música de salón. Obras para violín y piano

Instrumentación: Violín y piano.

Compuesto: Madrid, mayo 1860.

Publicación: No se editó.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano para el sello SedeM, grabado en 2003.

Dedicatoria: A su alumno Pedro Urrutia.

Duración: 05’36’’

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Descripción: Fue un ejercicio de repentización para examen de violín del Conservatorio en el curso 1899.

Comentario técnico: La estructura formal de esta obra tiene dos secciones: La primera Moderato-Andantino.

La segunda es la Polonesa, esta última con forma A-B-A, más la coda.

En el Moderato inicial la simplicidad armónica se reduce en el contraste expresado entre las tonalidades relativas, si menor de la primera sección y Re Mayor de la segunda sección.

- Título:** “Fiebre de amor”, Melodía para violín y piano
- Género:** Música de salón. Obras para Violín y Piano
- Instrumentación:** Violín y piano.
- Compuesto:** septiembre 1867.
- Publicación:** A. Romero 1867. Se conservan en la biblioteca del RCSMM dos partituras de esta edición. Más tarde fue publicada por la Unión Musical Española.
Existe una nueva edición de un grupo de 5 obras de Jesús de Monasterio revisado por el violinista Pedro León para la editorial Música Didáctica, S.L. con la colaboración de la Fundación Marcelino Botín en el año 2003, Depósito legal: M-35454-2003.
- Estreno:** Se desconoce.
- Grabación:** Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano para el sello SedeM, grabado en 2003.
- Dedicatoria:** Se desconoce.
- Duración:** 04’16’’
- Manuscrito:** No se conservan.
- Descripción:** Con una estructura ternaria A-B-A, en la tonalidad de Re menor, que se inicia con una introducción de doce compases, a cargo del piano, que con el descenso cromático que aparece en la melodía anticipa el clima de agitación y desasosiego que se desprende de la obra.

Comentario técnico: Obra en Re menor, el tempo señalado es Allegro appassionato lleva con una introducción del piano, estructura ternaria ABA, que se repite, finalizando con una coda. Técnicamente hablando el violín usa pasajes amplios en una misma cuerda usando la 3ª ó 4ª cuerda.

Título: “Melodía” para Violoncello o Violín con acompañamiento de Piano.

Género: Música de salón. Obras para violín y piano

Instrumentación: Violín o violoncello y piano.

Compuesto: noviembre de 1874.

Publicación: 1874, Bonifacio Eslava, posiblemente un encargo de Monasterio al editor.

En la biblioteca del RCSMM se conservan dos partituras de esta edición. Más tarde fue editada por la Unión Musical Española.

Existe una nueva edición de un grupo de 5 obras de Jesús de Monasterio revisada por el violinista Pedro León para la editorial Música Didáctica, S.L. con la colaboración de la Fundación Marcelino Botín en el año 2003, Depósito legal: M-35454-2003.

Estreno: El 1 de marzo de 1875 en el Conservatorio de Madrid, con el título de “Romanza para violoncello” por Mirecki.

Monasterio realizó una versión para orquesta sola estrenada en 1876 durante una sesión de la Sociedad de conciertos.

Grabación: Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano para el sello SedeM, grabado en 2003.

Dedicatoria: “Al distinguido artista Mirecki”.

Duración: 06’46’’

- Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
- Descripción: La partitura, editada por Bonifacio Eslava el mismo año del estreno, llevaba la siguiente indicación del compositor: "Esta Melodía pueden ejecutarla el Violín y Violoncello juntamente". La obra formalmente responde a la estructura de las anteriores, introducción, A-B-A, coda; El contraste tonal entre secciones enfrenta las tonalidades: sol menor con la que inicia la introducción, Sol Mayor, tonalidad homónima en la sección A, Re Mayor, tonalidad de la dominante en la sección B, para volver nuevamente a Sol Mayor en la repetición de A, finalizando con una coda.
- Comentario técnico: El Tempo señalado indica Andantino maestoso. Estructura ternaria ABA (A: Sol Mayor-B: Re Mayor-A: Sol Mayor), precedida de una introducción en sol menor y completada con una coda.
Técnicamente hablando el violín usa pasajes amplios en una misma cuerda usando la 3ª ó 4ª cuerda.
- Título: **“Sierra Morena”, serenata andaluza para violín con acompañamiento de piano.**
- Género: Música de salón. Obras para violín y piano
- Instrumentación: Violín y piano.
- Compuesto: Julio 1877- marzo 1883-1894.
- Publicación: Primera edición 1883, Casa Romero.
Segunda Edición en 1894, Casa Romero.
Carl Fischer editó la obra revisada por Mischa Elman en 1918 y publicada en New York en 1928.
Unión Musical Española (17245), versión para Sexteto con piano, dos violines, viola, violoncello y contrabajo, transcripción realizada por José Fernández Pacheco, se conserva copia en el SGAE. (REF. 12784).
Existe una nueva edición de un grupo de 5 obras de Jesús de Monasterio revisada por el violinista Pedro León para la editorial Música Didáctica, S.L. con la colaboración de la

Fundación Marcelino Botín en el año 2003, Depósito legal: M-35454-2003.

- Estreno:** Monasterio el 21 de febrero de 1883 hace el estreno en el Teatro Principal de Málaga acompañado por Santa-Olalla y en Madrid por primera vez el día 23 de mayo del mismo año con acompañamiento de Guelbenzu en un concierto de la sociedad de cuartetos celebrado en Palacio.
- Grabación:** Yehudi Menuhin, violín y Louis Persinger, piano. Grabado el 15 de marzo de 1928, para Victor 6841 (PCVE 42090), se hicieron posteriormente varias reediciones, una, remasterizado para Biddulph recordings LAB 031 en 1990 y otra copia remasterizada para Claremont en 1999 CD GSE 78 50 80 Norbeck & Peteres, Woodstock, N.Y.
Otra grabación más reciente realizada por Manuel Guillén, violín y María Jesús García, piano para el sello SedeM, grabado en 2003.
- Dedicatoria:** “A S.A.R. La Infanta de España D^a. María de la Paz”. Como obsequio por su matrimonio.
- Duración:** 04’33’’Yehudi Menuhin y 05’46’’Manuel Guillén.
- Manuscrito:** No se conserva.
- Descripción:** Obras de carácter andalucista. En el estudio Número 15 usa motivos de esta obra, "Sobre la cuarta cuerda", subtítulo "en el género andaluz" y la obra está enmarcada dentro de las obras con carácter andalucista, al igual que el Estudio de concierto nº 15, sobre la cuarta cuerda, subtítulo "en el género andaluz", en el que utiliza materiales de la obra a la que nos referimos perteneciente a los Veinte Estudios Artísticos de concierto para violín con segundo violín acompañante. Los elementos andaluces también están presentes en otras obras como el tercer movimiento del Concierto en si menor, para violín y orquesta o algunas de las piezas de su "Álbum de canto". Sierra Morena sigue la reiterada estructura A-B-A con una introducción a cargo del piano de 12 compases y una gran coda final, con un lenguaje típico andaluz, recreados mediante la ya mencionada utilización del metro ternario y del compás de 6/8, el juego entre tonos homónimos, re menor y Re Mayor(con un

breve movimiento hacia al tono de la dominante en la segunda sección), la escala andaluza, insistencia en las repeticiones del tetracordo descendente menor, frases adornadas en los finales con grupetos en diseños rítmicos de tresillos o puntillo y doble floreo, como la melodía con la que entra el violín sobre la tercera cuerda con una melodía a modo de ornamentación vocal, interrupción del fraseo con el declamado andaluz, pasajes a modo de recitado (como el que se inicia en el compás 164 de carácter improvisatorio y con la indicación, por parte del autor, "con energía é imitando la voz humana") construidos mediante giros interválicos reducidos con presencia del típico de segunda aumentada, desviación de acentos, flexibilidad en el tempo, ritmos en el acompañamiento pianístico típicos de la guitarra imitando los punteados y rasgueos propios de este instrumento, que ya se siente presente en la escritura de la introducción por parte del piano. Las progresiones cromáticas, las dobles cuerdas en terceras, staccatos, o el movimiento de los diferentes materiales por las distintas cuerdas buscando el contraste de registros y timbres, son algunas de las exigencias técnicas que plantea la obra.

Comentario técnico: Carácter andalucista, el tempo indicado al inicio es Allegro assai seguido de un più vivo, de métrica ternaria y de 6/8, utilización de la escala andaluza.

Título: **“Lectura” del Concurso de Violín**

Genero: Pertenece a la Fantasía de salón op. 24 para violín y con acompañamiento de piano escrita por este autor.

Instrumentación: violin

Compuesto: 1899

Publicación: No se ha publicado.

Estreno: Fue un ejercicio de repentización para examen de violín del Conservatorio en el curso 1899.

Grabación: No existe.

Dedicatoria: No dedicatario.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Signatura I-229 (2)

Descripción: Fue un ejercicio de repentización para examen de violín.

Comentario técnico: Para los ejercicios a primera vista del Conservatorio.

2.2.3. OBRAS PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

Título: “Fantasía Original Española” (Fantasía española o Fantasía característica española) para violín y orquesta.

Genero: Violín y orquesta

Instrumentación: Primera versión: “Souvenirs du pays. Fantaisie Espagnole composée para J. de Monasterio, op.2.”. Consta de cinco partes de 1er. violín, cuatro de 2º violín, cuatro de viola, una violonchelo y contrabajo.

Dos partes de violonchelos, una de contrabajo, una de flauta, una para 2 oboes, una para 2 clarinetes, una para 2 fagotes, una para 2 trompas en Mi, una para 2 trompetas en re y una para timbal, falta la parte de violín solista. Contiene otra parte para violón y contrabajo.

Segunda versión: Escrita para flauta, 2 oboes, 2 clarinetes en la, 2 fagotes, 2 trompas en Mi, 2 trompetas en re, timbales, triángulo, castañuelas, violín solista, violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos. Plantilla: 1.2.2.2-2.2.0.0-Timperc-cu.

Compuesto: París, agosto 1853, revisada Casar de Periedo, agosto 1881

Publicación: Publicación actual de la partitura general del Instituto

Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.

- Estreno: 22.11.1954, Bruselas. Versión revisada en Madrid, Teatro Príncipe Alfonso, 19.3.1882 con Monasterio como solista, la sociedad de conciertos de Madrid dirigida por Vázquez.
- Grabación: Realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con Jesús Reina como violinista y la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria: Reina Isabel II
- Duración: 16’27’’
- Manuscrito: Primera versión conservada en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Signatura K- 925 lleva título “Souvenir du pays. Fantasie Espagnole pour Violon par J. de Monasterio. Op.2”.
Segunda versión conservada en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, signatura K-968. 99 páginas más portada, versión corregida.
- Descripción: Nacionalismo.
La segunda revisión consta de cinco secciones: Allegro assai vivo (evoca la sonoridad de la Malagueña); tema: Andantino quasi allegretto (a modo de tema con dos variaciones y una coda); Andantino cantabile; Moderato-Presto assai (recuerda la sonoridad de un movimiento perpetuo, vinculado a la acentuación del vito); Allegro con brio (jota navarra).
En su primera gira de conciertos en Europa (1854-56), hace su presentación en Madrid donde da a conocer entre otras su fantasía para violín y orquesta.
- Comentario técnico: orquestada por F.A. Gevaert.

- Título:** “Grande Fantaisie nationale sur des Airs Populaires Espagnoles” (Fantasía sobre motivos populares españoles, Fantasía sobre Aires Nacionales Españoles) para Violín y Orquesta.
- Genero:** violín y orquesta.
- Instrumentación:** “Flutes, Hautbois; Clarinetes en La, Bassons, Cors en re, Cornets à pistos en La, Timbales, Violon pral., Violons 1º, Violons 2º, Altos, Violoncelles, Contrebasses”. Plantilla: violín solo, 2.2.2.2-2.2.0.0-Tim-cu.
- Compuesto:** Primera versión violín y piano en París 21.11.1855. Versión violín y orquesta en Madrid 22.5.1856, revisión en Hannover-Bordeaux entre 1861 y 1862.
- Publicación:** Publicación actual de la partitura general del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003
- Estreno:** En París. En España fue el 25.6.1856, Teatro del Principe Alfonso.
- Grabación:** Realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con Jesús Reina como violinista y la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria:** “A S.M. Ysabelle II, Reine de’Espagne”. Reina Isabel II.
- Duración:** 16’27’’
- Manuscrito:** El primero manuscrito para violín y piano firmado en París en 1855. 20 páginas en el libro de J. Montero Alonso, un segundo manuscrito para violín y orquesta firmado en Madrid en 1856. Segunda versión conservada en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, signatura K-983. 61 páginas más portada.
- Descripción:** Como contestación a la dedicatoria a la Reinal Isabel II, ésta le condecora con la Cruz de Carlos III.

En su primera gira de conciertos en Europa (1854-56), hace su presentación en Madrid donde da a conocer su fantasía para violín y orquesta.

Comentario técnico: Tiene seis secciones: Allegro leggiero (en Re menor, corresponde a la estructura del Fandango, correspondiente a la alternancia de variaciones –copla); Recitativo lento (sección modulante hacia La menor, adopta la forma de una cadenza improvisatoria del violín solista de carácter virtuosístico); Andante cantabile (en La menor con esquema ABA al final cambia a modo Mayor, el violín hace una melodía de carácter popular con el típico 6/8 incluyendo ritmos de puntillo sobre iniciales pedales a modo de bordón); Allegro assai (en Sol Mayor, carácter pastoral, muñeira asturiana con una introducción, una sección ABA y un pasaje de enlace); Allegro moderato o Allegretto moderato (en Re Mayor, jota aragonesa, con una sucesión entre estribillo o variaciones y copla); Maestoso (en La Mayor, basada en la Marcha Real, con estructura tripartita ABA convencional).

Título: **“Rondó Liebaniense” rondó Liebanense para violín con acompañamiento de orquesta**

Genero: Violín y orquesta

Instrumentación: violín y orquesta

Compuesto: 1857

Publicación: No existe

Estreno: J. de Monasterio y Antonio de Echenique, el 21 de mayo de 1857, Madrid. La versión para violín y orquesta fue el 04.01.1862 en Bruselas, concierto de la asociación de artistas.

Grabación: No existe

Dedicatoria: A Sarasate
En una carta fechada el 10.04.1893 que Monasterio escribe a Sarasate muestra el interés de dedicarle la obra. J.A. Ribó.
El archivo Epistolar de J. de Monasterio, pp.144-145

- Duración: Sin definir.
- Manuscrito: Archivo Municipal de Pamplona, Navarra
- Descripción: Reestreno el 18.09.1890, en la sociedad de cuartetos en T. Fontán en Oviedo. Monasterio y María Luisa Chevallier
Entre 1861 y 1862 coincidiendo con su segunda gira por Centroeuropa, estrena el Rondó Liebanense obra compuesta en 1857.
- Comentario técnico: Próxima edición.
- Título: **“Adiós a la Alhambra”, Cántiga (Elegía) morisca para violín con acompañamiento de orquesta, op.12.**
- Genero: Cinco versiones (Violín y piano, violín y orquesta, orquesta sola, violoncello y piano y piano solo).
- Instrumentación: Flautas, oboes, clarinetes en La, fagotes, trompas en Mi, violín solista y cuerda.
- Compuesto: Primera versión violín y piano de junio 1855, la versión para violín y orquesta en 1885.
- Publicación: Existen varias ediciones: Posiblemente Primera Edición, realizada por M: M. Salazar en Madrid (ref. J.M.), indica op. 4 entre 1860 y 1866. Casa Dotesio (ref. 55), realizada en Madrid entre 1900- 14, G. Schirmer, editorial americana realizada en Nueva York a primeros del s. XX indicando op. 12 (ref. 13379). Existe una revisión editada por el ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), Música Hispania, patrocinada por el centro de documentación musical de Andalucía, realizado en 1992 por Ramón Sobrino.
- Estreno: J. de Monasterio, el 25 de junio de 1856 en el Teatro del Príncipe en Madrid. Reestreno, revisada la versión en el mismo lugar el 26.2.1882.

Grabación: Realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con Jesús Reina como violinista y la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.

Dedicatoria: “Al Exmo. Sr. Duque de San Lorenzo”.

Duración: 5’36’’

Manuscrito: Biblioteca Musical Municipal del Ayuntamiento de Madrid. Signatura K-935. 5 de febrero de 1862 en Hannover.

Descripción: Nacionalismo. Las particellas impresas (excepto la del violín solista) presentan modificaciones respecto al manuscrito original.

En su primera gira de conciertos en Europa (1854-56), hace su presentación en Madrid donde da a conocer entre otras su Adiós a la Alhambra.

Comentario técnico: El tempo inicial indica es Andantino, Típica estructura ternaria ABA más la coda. La Introducción indicada con Andantino por parte de la orquesta, con un carácter lírico en modo menor, que hace presagiar el carácter dramático inicial de la cantiga a la que da paso, protagonizada por el violín; en la sección B, indicada con Allegretto vuelve a introducir el piano un importante cambio de carácter ayudado con células rítmicas que dan la sensación de mayor actividad y movimiento, y en modo mayor donde el violín aparece con una melodía mucho más ágil, con un lenguaje descriptivo, perteneciente al primer periodo de producción denominada “Alhambrista”.

Título: “Concierto en Si menor” para Violín y Orquesta

Género: violín y orquesta

Instrumentación: Plantilla: 2 Flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 2 Trompas en Re, 2 trombas de pistón en Mi (trompetas), timbales en Si-Fa#, violines 1os, violines 2os, violas,

violoncellos, contrabajos y violín solista. Plantilla: violín solista-2.2.2.2-2.2.0.0-tim-cu.

- Compuesto: Madrid, diciembre, 1859-60, revisado en Casar de Periedo, Septiembre 1880.
- Publicación: Partitura general actual publicado por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales Música Hispana, ICCMU, por Ramón Sobrino, 1991.
- Estreno: 4.01.1862 en Bruselas, concierto de la asociación de artistas, hizo en ese mismo concierto el Rondó Liebanense.
23.02.1866 en Madrid, segunda sesión del ciclo de conciertos sacros. Según señala Pérez Galdos en “La Nación”, en el nº 59 del 1.3.1866, “La composición de su concierto en si menor nos parece magistral; pero el mérito del compositor desaparece ante el genio del ejecutante. Desearíamos oírle con más frecuencia”
26.2.1882 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, daría a conocer la segunda versión del concierto con la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigiendo Vázquez.
Reestreno: 22.6.1991. Orquesta Sinfónica de Madrid, David Parry, director y Ángel Jesús García como violín solista. Teatro Monumental de Madrid.
- Grabación: Realizada por “Madrid Capital Cultural Europea de la cultura1992” con la Orquesta Sinfónica de Madrid con Rafael Frübeck de Burgos como director y Ángel Jesús García como violín solista, fue un CD no comercial, SGAE Depósito Legal: M-23507-1992.
Otra grabación realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con Jesús Reina como violinista y la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria: Se desconoce.
- Duración: 29’45’’ (14’15’’/08’15’’/07’20’)
- Manuscrito: Primera versión (12.1859) archivo de Fernández Arbós. Segunda Versión (septiembre de 1880 firmado en Casar de Periedo), conservada en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, signatura K-965 y K-934, donde

también hay un manuscrito de la parte de violín y una reducción para violín y piano con la cadencia del primer movimiento, única parte existente.

Existe un manuscrito en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con signatura I-229(2) de Monasterio con una lectura para concurso de violín (primera vista), realizado 1899 basado en el concierto de violín.

Descripción: Según su biógrafo Esperanza y Sola, el concierto en si menor es “la más importante, más inspirada y más seria obra escrita por Jesús de Monasterio” publicado en 1882 con motivo de la interpretación de este concierto por parte de Monasterio como solista en los últimos conciertos invitado por la Sociedad de Conciertos.)

El Concierto tiene una clara influencia del concierto para violín de Mi menor de Mendelssohn.

Gevaert, le estuvo revisando la partitura y dando consejos sobre el concierto de violín, según señala J. Subirá en el epistolario entre F.A. Gevaert y J. de Monasterio, pp. 234-235. Entre 1861 y 1862 coincidiendo con su segunda gira por Centroeuropa, estrena su concierto para violín, obras compuesta en 1859 en su versión para violín y orquesta.

Comentario técnico: Dividido en los siguientes movimientos:

I. Allegro ma non troppo

II. Adagio Cantabile

III. Polaca: Allegro giusto.

La parte central del tercer movimiento es un Allegretto que tiene un cierto parecido a una danza rusa.

2.2.4. OBRAS PARA ORQUESTA

Título: “Marcha fúnebre y Triunfal” para orquesta.

Genero: Para orquesta.

Instrumentación: La plantilla incluye 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 2 trompas en Mi bemol, 2 Trompas en do, 2 clarines en Do, 3 trombones, figle, timbales, bombo, platillos y cuerda. 2.2.2.2-4.2.3. (Fig-Tim-perc-cu).

- Compuesto: Madrid, 1864.
- Publicación: Publicación actual de la partitura general del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.
- Estreno: Madrid, 17 de marzo de 1865 en Real Conservatorio de Música y Declamación organizado por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos dirigido por Monasterio.
- Grabación: Grabación realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con la Orquesta Arsan dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria: Se desconoce.
- Duración: 08’03’’
- Manuscrito: Conservada la partitura orquestal en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura 1/15768. Las particellas también conservadas en la misma biblioteca perteneciente al Archivo de la sociedad de conciertos de Madrid, con Signatura ASC-40. 33 páginas más la portada.
- Descripción: Marcha.
- Comentario técnico: Tiene Tres secciones: Introducción. Grave en Do menor; Marcha Fúnebre también en Do menor, esquema ABA y con una transición; Marcha Triunfal con Coda en Do Mayor. La Introducción dominada por los vientos más timbales reforzados por los contrabajos, en la Marcha Fúnebre cambia la presencia de la cuerda y la Marcha Triunfal en la que se une el toda la orquesta con una definición conclusiva.

- Título:** “Scherzo Fantástico” para orquesta.
- Genero:** Para orquesta.
Otra versión arreglada para piano a cuatro manos conservado el manuscrito en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, signatura Infanta-178 arreglado por el autor en junio de 1875.
- Instrumentación:** Para flautín, flauta, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, trompa 1ª en Fa, trompa 2ª en Mi, 2 clarines en Mi, timbales, triángulo y cuerda. Plantilla: 1.1+2+2+2-2.2.0.0.-Tim-per-cu
- Compuesto:** Madrid, noviembre de 1865/ corregido en Potes, septiembre de 1866.
- Publicación:** Publicación actual de la partitura general del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.
- Estreno:** El 15 de marzo de 1868 en la Sociedad de conciertos de Madrid, dirigido por Barbieri.
- Grabación:** Grabación realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria:** “A Su Alteza Real la infanta de España, Dª María Isabel de Borbón”.
- Duración:** 08’10’’
- Manuscrito:** Conservado en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, signatura K-1013. Tiene 31 páginas.
Otras partituras junto a las particellas están en el Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid se encuentran en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con la signatura ASC-41.
- Descripción:** Obra de carácter poliseccional.

Comentario técnico: En La menor, con una Introducción en La menor, enlace también en la menor en el que está el tema A, Coda y enlace; luego tema B en Fa Mayor; Transición con motivos de los temas anteriores A y B y enlace en fa Mayor con tema B con progresiones cromáticas sobre motivo inicial y enlace A en La Mayor con material nuevo y coda.

Título: “Andante Religioso” para orquesta de cuerda.

Genero: Orquesta de cuerda.

Instrumentación: 5 partes de violín primero, 5 partes de violín segundo, 3 partes de violon (viola), 3 partes de violoncello y 3 partes de contrabajo.

Compuesto: ca. 1872.

Publicación: Existe una edición actual publicada por ediciones Autor junto con el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) con el título “Música Española para orquesta de cuerda”, de los siglos XVIII y XIX realizada en 1998 por Tomás Garrido, ICCMU-SGAE.
Publicación actual de la partitura general del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.

Estreno: 17 de marzo de 1872 en la Sociedad de Conciertos, dirigido por Monasterio.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, signatura ASC-164. Contiene 7 páginas y portada.

Descripción: Melodía para orquesta.

Comentario técnico: Marca Andante con metrónomo a negra a 69. Tiene una extensión de 66 compases. Estructura ternaria convencional: ABA, Coda.

Título: “Estudio de Concierto en Si bemol” para arpa, oboe, clarinete, trompa y cuerda.

Genero: Para orquesta arreglado de la versión original del estudio nº 1 “Estudio melódico y de saltillo” de los Veinte Estudios Artísticos de Concierto para dos violines del mismo autor.

Instrumentación: oboe, clarinete en Si b, trompa en Si b bajo, arpa, violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos y contrabajos.

Compuesto: Septiembre, 1874.

Publicación: Publicación actual de la partitura general del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.

Estreno: 28 de febrero de 1875, en el teatro Príncipe Alfonso de Madrid organizado por la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigiendo por Monasterio.

Grabación: Grabación realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con la Orquesta Arsian con solistas dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: 05’52’’

Manuscrito: Conservada en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, Signatura ASC-331. Contiene 22 páginas y portada.

- Descripción:** Es una versión del estudio nº 1 “Estudio melódico y de saltillo” de los Veinte Estudios Artísticos de Concierto para dos violines.
Existe otra versión realizada por Zubiaurre con una reducción para piano editada por A. Romero, Madrid (A.R. 3527.) Editado en [1876], fué una plancha autentica de Romero, la edición fue promovida y pagada por Antonio Romero.
- Comentario técnico:** Tiene tres secciones, iniciada en una primera sección por el arpa con la melodía, una segunda sección con la entrada de los violines primeros con esquema ABA y una tercera sección con los violoncellos, más la coda.
Allegretto 6/8, dos bemoles, metronomo 69 a negra con puntillo, un poco piu mosso negra con puntillo 72 Allegro dos bemoles negra con puntillo 88.
- Título:** “Melodía en sol menor” para orquesta.
- Genero:** Para orquesta. Proviene de un arreglo original de la obra para violín o violoncello y piano del mismo compositor.
- Instrumentación:** 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en La, 2 fagotes, 2 trompas en Sol, 2 trompas en Re, 2 trombas de pistones en Re, 3 trombones y figle, timbales sol y re, arpa y cuerda. Plantilla: 2.2.2.2.-4.2.3.fig-tim.arp-cu.
- Compuesto:** ca. 1876.
- Publicación:** Publicación actual de la partitura general del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.
- Estreno:** 09 de abril de 1876, en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, organizado por la Sociedad de Conciertos de Madrid.
- Grabación:** Realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria:** Se desconoce.

Duración: 07'04''

Manuscrito: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, signatura ASC-353 (aparece encuadernado en el mismo lugar que el manuscrito del Andantino expresivo de Monasterio). Versión en partitura y particellas. Contiene 26 páginas más portada.

Descripción: Melodía para orquesta.
Adaptación de una obra anterior de Monasterio, se trata de la Melodía en sol menor para violín o violoncello y piano escrita cuatro años antes.

Comentario técnico: Con una Introducción en Sol menor seguida de una sección central tripartita ABA (A en Sol Mayor, B en Re Mayor y A en Sol Mayor) para finalizar con un acoda.

Andantino maestoso, dos bemoles compás compasillo, metrónomo negra 72, cambia a 1 sostenido (letra A), animando poco a poco, un poco rittenuato y primo tempo, piu animato, stringendo, un poco rallentando y primo tempo tiene repetición con dos casillas, afrentando un poco, un poco rit, à tempo, Allegro moderato negra a 96, rallentando primo tempo andantino negra 72, affrentando un poco, poco rall. a tempo, poco piu animato, stringendo un poco rallentando y moderato negra a 96, molto rit.

Título: “Adiós a la Alhambra” para orquesta.

Genero: Orquesta. Versión original para violín y piano u orquesta.

Instrumentación: Flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol (originalmente en el manuscrito son en La), dos fagotes, dos trompas en Fa (originalmente una en re y otra en mi), triangulo, timbales, arpa y cuerda. Plantilla: 2(1).222-2.0.0.0-timp-per-arp-cu.

Compuesto: Versión violín y piano en 1855, se desconoce cuando realizó la versión orquestal.

- Publicación:** Existe una revisión editada por el ICCMU (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), Música Hispania, patrocinada por el centro de documentación musical de Andalucía, realizado en 1992 por Ramón Sobrino.
- Estreno:** Reestreno en el verano de 1992 dentro del XLI Festival Internacional de Música y Danza de Granada con la Orquesta Sinfónica de Granada dirigida por Salvador Mas en el Auditorio Manuel de Falla de Granada.
- Grabación:** Se desconoce.
- Dedicatoria:** Se desconoce.
- Duración:** 05'40''
- Manuscrito:** En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Archivo de la Sociedad de conciertos de Madrid. ASC 106, legajo 51. Manuscrito.
En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Partitura y particellas.
- Descripción:** Carácter Alhambrista. Nacionalismo.
Existen además de las versiones originales para violín y piano y violín y orquesta, esta versión para orquesta, otra versión para violoncello y piano y una para piano solo.
- Comentario técnico:** Andante en 6/8, un poco piu, allegretto tres sostenidos, andantino vuelve naturales, existen los armónicos al final.

- Título:** “Andantino espressivo” para orquesta de cuerda.
- Genero:** Para orquesta de cuerda, es una revisión que realizó el propio Monasterio posteriormente del estudio nº 10 para violín con segundo violín acompañante de los 20 estudios artísticos de concierto.
- Instrumentación:** Violin 1º, violin 2º, viola, violoncello y contrabajo.
- Compuesto:** Se desconoce.
- Publicación:** Publicada por ediciones Autor junto con el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) con el título “Música Española para orquesta de cuerda”, de los siglos XVIII y XIX realizada en 1998 por Tomás Garrido, ICCMU-SGAE. Publicación actual de la partitura general de Instituto Complutense de Ciencias Musicales, “Música Hispania” realizado por Ramón Sobrino, edición del ICCMU en el 2003.
- Estreno:** 17 de abril de 1881 en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, dentro de la temporada de los conciertos de primavera de la Sociedad de Conciertos de Madrid, dirigida por Mariano Vázquez.
- Grabación:** Grabación realizada por la Agrupación Lebaniega de Santander entre marzo y mayo de 2004, con la Orquesta Arsian dirigida por Juan de Udaeta, Depósito Legal: SA-887-2004.
- Dedicatoria:** “A la memoria de mi muy querida madre” (fallecida en 1871 en Valladolid).
- Duración:** 04’32’’
- Manuscrito:** Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid, signatura ASC-354, encuadernada junto con el manuscrito de la Melodía para Orquesta de Monasterio. Contiene 9 páginas más la portada.
- Descripción:** Última obra para orquesta escrita por el autor. Adaptación de una obra anterior de Monasterio, se trata de la versión para cuerda del Estudio nº 10, “estudio de doble cuerda”

de los Veinte Estudios Artísticos de Concierto para violín con acompañamiento de un segundo violín.

Comentario técnico: Consta de dos secciones, la primera sección en Sol menor con estructura ABA y la segunda sección en Sol Mayor, incluye al final una coda. Andantino, negra a 66 dos bemoles 3/4, tiene 88 compases de extensión.

Título: “Andante Melódico”, para orquesta

Genero: Orquesta clásica.

Instrumentación: Violines primeros, violines segundos, violas, violoncellos, flauta, clarinete y trompa.

Compuesto: Violín 1º, violín 2º, viola, violoncello, flauta, clarinete 1º y trompa 2ª (falta material) 19 paginas.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con signatura -182, proviene el material de “La Filarmónica de Madrid”.

Descripción: Melodía para orquesta.

Comentario técnico: Se desconoce.

Se sabe que escribió otras obras para orquesta:

“La coquette andalouse” un Bolero para
orquesta (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes
biográficos, Real Academia de Bellas Artes. 1972).

“Reverie” para orquesta (J. Subira. J. de Monasterio,
Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de Bellas
Artes. 1972).

2.2.5 OBRA PARA BANDA

Título:	“Marcha solemne”, marcha fúnebre y triunfal.
Genero:	Para Banda militar.
Instrumentación:	Se desconoce.
Compuesto:	1870
Publicación:	Se desconoce.
Estreno:	Se desconoce.
Grabación:	Se desconoce.
Dedicatoria:	Se desconoce.
Duración:	Se desconoce.
Manuscrito:	Se desconoce.
Descripción:	Se desconoce.
Comentario técnico:	Se desconoce.

2.2.6. OBRAS PARA PIANO

Título:	“La Violeta” para piano.
Genero:	Piano. Polka-mazurka, danzas típicas en Europa en la primera mitad del s.XIX.
Instrumentación:	Para Piano.
Compuesto:	1849
Publicación:	Se desconoce.
Estreno:	Se desconoce.
Grabación:	Se desconoce.
Dedicatoria:	Se desconoce.
Duración:	Se desconoce.
Manuscrito:	Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
Descripción:	Primera composición del autor, coincidiendo con su carrera internacional como concertista iniciada a partir de 1852 cuando consigue el Premio Extraordinario de Violín en el Conservatorio de Bruselas, Bélgica.
Comentario técnico:	Se desconoce.

Título:	“Tristeza. Romanza sin palabras” para piano
Genero:	Piano. Pieza breve típica en Europa en la primera mitad del s.XIX.
Instrumentación:	Para Piano.
Compuesto:	marzo 1861, revisada en 1893.

Publicación: Madrid, A. Romero, 1861.
Segunda revisión, Casa Dotesio en 1893.
Reedición corregida y editada por la Unión Musical española 1913.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca del RCSMM. Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, Biblioteca Nacional.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: Estructura ternaria A-B-A' , precedida de una introducción y finalizado con una coda. Moderato, 3/4 metrónomo negra 112.

Título: “Scherzo Fantástico” para piano a cuatro manos.

Genero: Piano a cuatro manos. Arreglo del autor, original para orquesta.

Instrumentación Piano a cuatro manos.

Compuesto: junio 1875.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Dedicado a S.RR. D^a María Isabel de Borbón”.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca del RCSMM. Archivo de la Sociedad de
Conciertos.
Contiene 28 páginas más portada.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: Se desconoce.

Título: “Adiós a la Alhambra” para piano

Genero: Piano. Arreglo de la obra original para violín y orquesta o
piano. Existen otras versiones para violoncello y piano y otra para
orquesta.

Instrumentación: Para piano.

Compuesto: junio 1897.

Publicación: Unión Musical Española.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Descripción: Nacionalismo.

Comentario técnico: Se desconoce.

Se sabe de al menos otras dos piezas para piano:

Una Barcarola (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de Bellas Artes. 1972)
Se desconoce.

Un Capricho (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de bellas Artes. 1972). Se desconoce.

2.2.7 OBRAS PARA OTROS INSTRUMENTOS

Título: “Allegretto para oboe” obra de examen y concurso.

Genero: Piezas de examen.

Instrumentación: Oboe.

Compuesto: 1861.

Publicación: No está publicada.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: No existe.

Dedicatoria: No existe.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obras de copista de una colección de melodías de exámenes y concursos entre los años 1857 y 1876 para instrumentos de orquesta, copiadas después de 1876 por el bibliotecario en aquel entonces que sería Sr. Eusebio Ruiz ó un copista contratado para hacer éste trabajo, la colección contiene obras de compositores como Barbieri, Eslava, Arrieta, Fernández, Garssi, Fischer, Castellano, Campos y Monasterio.

Las obras están escritas para flauta, oboe, clarinete, fagot, cornetín, trompa, trombón, violoncello y contrabajo.

Descripción: Melodía para examen realizada en 1861 en el Conservatorio de Música y Declamación.

Comentario técnico: Allegretto en 6/8 en Si bemol Mayor, pieza de solo 27 compases.

Título: “Andantino para clarinete” obra de examen y concurso.

Genero: Pieza de examen.

Instrumentación: Clarinete.

Compuesto: 1861.

Publicación: No está publicada.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: No existe.

Dedicatoria: No existe.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Examen de 4º año. En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obras manuscritas de copista realizada la copia después de 1876, de una colección de melodías de exámenes y concursos entre los años 1857 y 1876 para instrumentos de orquesta, copiadas después de 1876 por el bibliotecario en aquel entonces que sería Sr. Eusebio Ruiz ó un copista contratado para hacer éste trabajo, la colección contiene obras de compositores como Barbieri, Eslava, Arrieta, Fernández, Garssi, Fischer, Castellano, Campos y Monasterio. Las obras están escritas para flauta, oboe, clarinete, fagot, cornetín, trompa, trombón, violoncello y contrabajo.

Descripción: Melodía para examen realizada en 1861 en el Conservatorio de Música y Declamación.

Comentario técnico: Andantino en binario en Re mayor de solo 24 compases.

Título: “Moderato para clarinete” obra de examen y concurso.

Genero: Pieza de examen.

Instrumentación: Clarinete.

Compuesto: 1861.

Publicación: No está publicada.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: No existe.

Dedicatoria: No existe.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Examen de 5º año. En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obras manuscritas de copista de una colección de melodías de exámenes y concursos entre los años 1857 y 1876 para instrumentos de orquesta, copiadas después de 1876 por el bibliotecario en aquel entonces que sería Sr. Eusebio Ruiz ó un copista contratado para hacer éste trabajo, la colección contiene obras de compositores como Barbieri, Eslava, Arrieta, Fernández, Garssi, Fischer, Castellano, Campos y Monasterio. Las obras están escritas para flauta, oboe, clarinete, fagot, cornetín, trompa, trombón, violoncello y contrabajo.

Descripción: Melodía para examen realizada en 1861 en el Conservatorio de Música y Declamación.

Comentario técnico: Moderato, en 3/4 de solo 27 compases.

Título: “Moderato para clarinete” obra de examen y concurso.

Genero: Pieza de examen.

Instrumentación: clarinete.

Compuesto: 1861.

Publicación: No está publicada.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: No existe.

Dedicatoria: No existe.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Examen de 6º año. En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obras manuscritas de copista de una colección de melodías de exámenes y concursos entre los años 1857 y 1876 para instrumentos de orquesta, copiadas después de 1876 por el bibliotecario en aquel entonces que sería Sr. Eusebio Ruiz ó un copista contratado para hacer éste trabajo, la colección contiene obras de compositores como Barbieri, Eslava, Arrieta, Fernández, Garssi, Fischer, Castellano, Campos y Monasterio. Las obras están escritas para flauta, oboe, clarinete, fagot, cornetín, trompa, trombón, violoncello y contrabajo.

Descripción: Melodía para examen realizada en 1861 en el Conservatorio de Música y Declamación.

Comentario técnico: Se desconoce.

Título: “Melodía para violín o violoncello y piano”

Genero: violoncello. Escrita para violín o violoncello con acompañamiento de piano.

Instrumentación: Violoncello y piano.

Compuesto: noviembre de 1874.

Publicación: Bonifacio Eslava, Madrid 1874.
Unión Musical Española (UME).

Dedicatoria: “Al distinguido artista Mirecki”

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. Contiene 6 páginas.

Descripción: Indicado por el autor: “Esta Melodía pueden ejecutarla el Violín y Violoncello juntamente”.
Existe una versión para orquesta y esta que también original para violín y piano.
Además de esta obra se sabe que Monasterio realizó la adaptación para violoncello y piano de la obra “Adiós a la Alhambra” original para violín y piano.

Comentario técnico: Se desconoce.

ADAPTACIONES DE OBRA DE OTROS COMPOSITORES

Título: “Aria di Chiesa” *composta da Stradella è instrumentata da J. de Monasterio*)

Genero: Para orquesta.

Instrumentación: Voz y orquesta.
Escrita para voz y orquesta: dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, dos trompas en Mi bemol, dos

trompetas en Mi bemol, timbales en Mi bemol y Si bemol y cuerda. Plantilla: Voz-2.2.2.2-2.2.0.0.-Timp-cu.

Compuesto: marzo 1861.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 19 página más portada.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: Se desconoce.

Título: “Andante con variaciones y finale- Presto de la Sonata en La Mayor, num. 9 op. 48 de Beethoven” para orquesta arreglada por J. de Monasterio).

Genero: Para orquesta.

Instrumentación: Adaptada para orquesta: flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas en Fa, dos trompas en Mi, dos trompetas en Mi, tres trombones, timbales en Mi bemol y Si bemol y cuerda. Plantilla: 1.2.2.2-4.2.3.0.-Timp-cu.

Compuesto: abril 1873.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: El estreno del andante con variaciones tiene lugar el 1 de marzo de 1873 en la sociedad de conciertos dirigida por Monasterio.

Grabación:	Se desconoce.
Dedicatoria:	Se desconoce.
Duración:	Se desconoce.
Manuscrito:	El manuscrito autógrafo incompleto se conserva en la biblioteca del RCSMM.
Descripción:	La adaptación de los dos movimientos de la sonata en La Mayor op. 47 de Beethoven: Andante con variaciones y finale, realizada por Monasterio
Comentario técnico:	Se desconoce.

Obras orquestadas (adaptaciones) por J. de Monasterio de otros compositores:

- *Aria di Chiesa de Stradella*, El Canto del Esclavo de Espadero “Lamentos del esclavo”, Sonata en La op. 47 de Beethoven, Romanza en Fa de Beethoven, Ave Maria de Gounod, Scéne de Ballet de Bériot.

- *El Canto del Esclavo de Espadero*, la escena americana y el andante con variaciones de la Sonata en La op. 47 de Beethoven fueron estrenadas en varias sesiones de la sociedad de conciertos, la primera obra en 1872 y la segunda en 1873.

- *Lamentos del esclavo*. Escena americana, orquestación de la obra de Espadero, El canto del esclavo de 1856. Estrenada el 13.07.1872 en la Sociedad de Conciertos celebrada en los jardines del buen retiro dirigido por Dalmau. La versión original de Espadero se encuentra en la biblioteca del RCSMM. Monasterio también hizo un arreglo para violín y piano.

- La adaptación del *Ave María de Gounod* se estrena en Madrid el 15 de junio de 1870.

- La versión para orquesta de la *Romanza en Fa* op. 50 de *Beethoven* fue realizada la primera audición el 7.4.1878 en la sociedad de conciertos bajo la dirección de Vázquez.

- *La scena de Ballet de Bériot* en versión orquestal se dio a conocer el 11.04.1880.

OBRAS VOCALES

2.2.8. OBRAS PARA VOZ Y PIANO

Título:	“La violette et camélia” para canto y piano
Genero:	voz y piano
Instrumentación:	canto y piano. Para soprano
Compuesto:	París, octubre de 1855
Publicación:	H. Lemoine, París
Estreno:	Se desconoce.
Grabación:	Se desconoce.
Dedicatoria:	“A Son Altesse Impériale Madame la Gran Duchesse de Bade”.
Duración:	Se desconoce.
Manuscrito:	Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
Descripción:	Romanza de estilo francés, con textos en francés de L. Lefèvre. Primera obra para voz escrita por el autor, desde la vuelta de su segunda gira por Europa y alrededor de 1870 destaca la composición de obras para voz y piano, desde 1855 con “la violette et camélia”, romanza para canto y piano, culmina la publicación de seis piezas “álbum de canto” por Antonio Romero en 1872.
Comentario técnico:	Introducción a modo de estribillo de cinco compases por parte del piano en La mayor, comienza el texto. La sección central con 8 versos en 4+4 compases.

Título: **“Seule”, romance para canto y piano**

Genero: voz y piano

Instrumentación: canto y piano

Compuesto: alrededor de 1855

Publicación: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid (segunda edición)

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: A Madame Olin.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Se desconoce.

Descripción: Con texto de Xavier Olin.
Posiblemente sea la misma obra que la anterior descrita
“La violette et camélia” para canto y piano.

Comentario técnico: Estructura estrófica, frases 8 compases subdivididas en 4 y 4. Inicia con dos compases de piano solo para seguidamente dar inicio a las estrofas.

Título: **“Las dos hermanas”, Dúo op. 16 para dúo de voces y piano.**

Genero: Dúo voces y piano

Instrumentación: Dos voces y piano. Dúo de sopranos.

Compuesto: Potes, octubre 1857

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Autógrafo en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 18 páginas.

Descripción: Texto de Benigno de Linares.

Comentario técnico: Concebida probablemente para el estreno e interpretación por parte de las hermanas de Monasterio. Carácter coral. Está en Sol Mayor, carácter estructura estrófica: Introducción-Estrofa A-Estribillo B- Estrofa A'-Estribillo y frase final de estrofa (a') +coda.

Título: **“Acuérdate de mi” Melodía, para Tiple ó Tenor con acompañamiento de piano. Perteneciente al álbum de canto, aparece como nº 1.**

Genero: Voz y piano, perteneciente al álbum de canto.

Instrumentación: Tiple o Tenor y piano.

Compuesto: mayo de 1857

Publicación: Madrid, A. Romero (57) en 1872, segunda edición corregida en 1893. Biblioteca del RCSMM

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

- Manuscrito: Segunda edición corregida editada por la Unión Musical española. 1913-34 aprox.
- Descripción: La poesía española de D. Antonio Arnao.
La edición comprende las siguientes piezas:
1. Acuérdate de Mí, 2. El cautivo, 3. L'Echange (el trueque), 4. Salve, 5. Le Chrétien mourant (El cristiano moribundo), 6. Desconsuelo de una madre.
- Comentario técnico: La obra está en si bemol menor, con tres secciones A-B-A' 3/4 Allegro moderato negra a 96, un poco piú mosso, negra 108, vuelve a allegro moderato pero pone negra 108 (está equivocado).
- Título: **“El Cautivo”, romanza Melodía para Tenor ó Tiple y piano, perteneciente al álbum de canto, aparece como nº 2.**
- Genero: Voz y piano, perteneciente al álbum de canto.
- Instrumentación: Tenor o Tiple y piano.
- Compuesto: agosto 1860
- Publicación: Madrid, A. Romero, 60. en 1872
- Estreno: Se desconoce.
- Grabación: Se desconoce.
- Dedicatoria: “A la Señora D^a Sofía Vela de Arnao”
- Duración: Se desconoce.
- Manuscrito: A. Romero, Editor (Biblioteca del RCSMM).
Edición más moderna corregida de Edit.Unión Musical Española.
- Descripción: La poesía española de D. Antonio Arnao.
La edición comprende las siguientes piezas:

1. Acuérdate de Mí, 2. El cautivo, 3. L'Échange (el trueque), 4. Salve, 5. Le Chrétien mourant (El cristiano moribundo), 6. Desconsuelo de una madre.

Comentario técnico: En la tonalidad de sol menor, forma episódica: sección a-sección B-Interludio-sección A'-sección B' + coda.
Andante metrónomo, 6/8 negra con puntillo a 44, Moderato 3/4, metrónomo: negra a 92.

Título: **“L'Échange” (El trueque), Canción para Tiple o Tenor y piano, perteneciente al álbum de Canto aparece como nº 3.**

Genero: Voz y piano, perteneciente al álbum de canto.

Instrumentación: Tiple o Tenor y piano.

Compuesto: octubre 1861.

Publicación: Madrid, A. Romero (61) en 1872. La edición de Romero viene la letra en dos lenguas, castellano y francés. (Biblioteca del RCSMM).

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Segunda edición corregida editada por la Unión Musical española.

Descripción: Poesía francesa de Mr. Alexandre Dumas, versión traducida al español por D. Antonio Arnao.
La edición comprende las siguientes piezas:
1. Acuérdate de Mí, 2. El cautivo, 3. L'Échange (el trueque), 4. Salve, 5. Le Chrétien mourant (El cristiano moribundo), 6. Desconsuelo de una madre.

Comentario técnico: Allegretto leggiero metrónomo corchea a 160,

Título: **“Salve” a dos voces para Tiple y contralto con acompañamiento de piano u órgano, perteneciente al álbum de Canto, aparece como nº 4.**

Genero: Voz y piano u órgano, perteneciente al álbum de Canto.

Instrumentación: Tiple y contralto y piano.

Compuesto: Madrid, mayo 1863

Publicación: Madrid, A. Romero. (63) en 1872.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: "A mis hermanas Regina y Ana de Monasterio"

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Existe copia de manuscrito en el libro Antología de escritores y artistas montañeses de J. Montero Alonso, pp. 57, segunda edición corregida editada por la Unión Musical Española 1913-34 aprox.

Descripción: Parafraseada en verso castellano por D^a Concepción del Arenal.

La edición comprende las siguientes piezas:

1. Acuérdate de Mí,
2. El cautivo,
3. L'Echange (el trueque),
4. Salve,
5. Le Chrétien mourant (El cristiano moribundo),
6. Desconsuelo de una madre.

Comentario técnico: La obra en Sol Mayor, con estructura ternaria A-B-A', tiene una introducción de 14 compases realizada por el órgano o piano en cuya primera semifrase se anticipa el motivo inicial de la melodía. Andantino metrónomo, negra 72.

Título: “Le Chrétien mourant” (El cristiano moribundo),
Meditación poética para barítono ó contralto y piano,
perteneciente al álbum de Canto, aparece como n° 5.

Genero: Voz y piano, perteneciente al álbum de Canto.

Instrumentación: Barítono o Contralto y piano.

Compuesto: marzo 1867.

Publicación: Madrid, A. Romero (67) en 1872.
Segunda edición corregida editada por la Unión Musical española.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: “Al Sr. D. Santiago de Masarnau”

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca del RCSMM y Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.

Descripción: La edición de Romero está la partitura con las dos letras en francés y castellano. Sobre texto en poesía francesa de Mr. A. de Lamartine, versión española de D. Antonio Arnao.
La edición comprende las siguientes piezas:
1. Acuérdate de Mí, 2. El cautivo, 3. L’Echange (el trueque), 4. Salve, 5. Le Chrétien mourant (El cristiano moribundo), 6. Desconsuelo de una madre.
Existe una versión para voz y orquesta.

Comentario técnico: Estructura tripartita, A-B-A'+coda. Entre La mayor y Fa menor.
Lento metrónomo negra a 56, un poco più animato, metrónomo negra a 66, primo tempo negra a 56.

- Título:** “Desconsuelo de una madre”, Cantilena para Tiple ó Tenor y piano, perteneciente al álbum de Canto, aparece como n° 6.
- Genero:** voz y piano, perteneciente al álbum de Canto.
- Instrumentación:** Tiple o Tenor y piano.
- Compuesto:** diciembre 1867.
- Publicación:** Antonio Romero, Madrid (67) en 1872. Será reeditado en 1893.
- Estreno:** Se desconoce.
- Grabación:** Se desconoce.
- Dedicatoria:** La poesía y música de esta sentida Cantilena, fueron expresamente escritas y dedicadas a la Sra. D^a Ana de Monasterio de Rávago, con motivo del nacimiento de una desgraciadísima hija suya “A nuestra querida Anita” (su hermana Ana).
- Duración:** Se desconoce.
- Manuscrito:** En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid, ejemplar con dedicatoria.
Existe una edición en la Biblioteca del RCSMM y una segunda edición corregida editada por la Unión Musical Española.
- Descripción:** Letra en poesía española de Dña. Concepción Arenal.
La edición comprende las siguientes piezas:
1. Acuérdate de Mí, 2. El cautivo, 3. L’Echange (el trueque), 4. Salve, 5. Le Chrétien mourant (El cristiano moribundo), 6. Desconsuelo de una madre.
- Comentario técnico:** Andantino, metrónomo: negra a 69, Un poco più mosso, metrónomo 80 y vuelve a Andantino pero 72 negra). El autor recomienda el uso de los pedales, tal cual están marcados.

- Título:** “**Sí, recuerdo**” para soprano y piano.
- Genero:** Voz y piano.
- Instrumentación:** Soprano y piano.
- Compuesto:** 29 de septiembre de 1868.
- Publicación:** A. Romero (68), publicándose 2ª edición en 1893 por la Unión Musical Española. Biblioteca del RCSMM y en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
- Estreno:** Se desconoce.
- Grabación:** Se desconoce.
- Dedicatoria:** " A mi Casilda". A Casilda de Rávago y Prieto con la se casaría el 27.02.1869 pese a la oposición de la familia de ésta. Tendrían juntos cinco hijos.
- Duración:** Se desconoce.
- Manuscrito:** Se desconoce.
- Descripción:** La letra está tomada de un fragmento de un texto titulado "Sentimientos" por Julio Alarcón y Meléndez, letra en castellano para soprano y piano.
La letra sería transformada por otra de texto con carácter religioso cuyo título “Tu corazón es nidal de amor. Canción a Jesús” como figura en la Biblioteca del RCSMM.
- Comentario técnico:** Allegretto, 6 bemoles (metrónomo: negra a 72), binario (2/4), el compositor recomienda el uso de los pedales, tal cual están marcados.
Obra corta de 55 compases. Con una introducción del piano de 10 compases, entrando seguidamente la voz junto con el piano y cambia la armadura a 3 bemoles.

Título: “**Sí, capricho para canto**” para voz con acompañamiento de piano.

Genero: Voz y piano.

Instrumentación: voz y piano.

Compuesto: 29 de septiembre de 1868

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Segunda edición corregida editada por la Unión Musical Española 1913-34 aprox.

Descripción: Con poesía de D. Julio Alarcón y Meléndez, 2ª edición.

Comentario técnico: Escrito únicamente sobre la nota si.

2.2.9. OBRAS CORALES NO RELIGIOSAS

Título: “**Le retour des matelots**” para coro.

Genero: Obra coral no religiosa.

Instrumentación: Para cuatro voces masculinas con texto de Xavier Olin para canto y piano. La obra fue revisada por Gevaert, según aparece en la correspondencia entre ambos, Epistolario de F.A. Gevaert y J. de Monasterio de J. Subira, pp. 224-226. La obra tuvo varias versiones.

- Compuesto: Bruselas, mayo 1855.
- Publicación: En Bruselas por A. Cranz, dentro de la colección “Répertoire des Sociétés Chorales. Collection de choeurs à 4 voix d’hommes” especificando con tenor solo.
En la revisión final impresa en Gante sobre 1857 por P. Gevaert, Éditeur de Musique, “Choeurs pour quatre voix d’hommes sans accompagnement”, partitura y partes.
Se conserva una copia en la biblioteca del RCSMM.
En la versión española editada por Andrés Vidal en la Colección de coros a voces solas formaría parte de la “Biblioteca Popular de los Orfeones y Sociedades Corales de España”.
Partitura en su primera edición en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
- Estreno: En la versión española en España en 1860 en los conciertos organizados en el Conservatorio.
- Grabación: Se desconoce.
- Dedicatoria: “A la Société Royale de la Grande Harmonie”
- Duración: Se desconoce.
- Manuscrito: Se desconoce.
- Descripción: Escena marinera, animado por la expansión de la actividad orfeonística que se desarrolla en Bélgica, había en esa época cerca de 700 sociedades corales en Bélgica.
A la vuelta de Monasterio a España la traduciría cambiando el título “El regreso a la Patria” con texto de Antonio María Segovia. Realiza algunas modificaciones y amplía su extensión con la incorporación de una nueva sección final y dedicándosela al Orfeón Leridano. La 1ª interpretación de ésta pieza hace referencia al segundo de los conciertos organizados en el conservatorio en 1860, al no existir sociedad coral en Madrid, la ejecutaron coristas italianos del Teatro Real y alumnos de canto del Conservatorio, posteriormente te ejecutó en la sesión inaugural de los Conciertos de los Campos Elíseos, celebrada el 12 de agosto de 1866.
- Comentario técnico: Obra escrita para 4 voces masculinas.

- Título:** “El regreso a la Patria”, escena marítima para voces solas.
- Genero:** obra coral, no religiosa
- Instrumentación:** Tenor solista en la Barcarola, Tenores primeros, Tenores segundos, Barítonos y Bajos.
- Compuesto:** ca.1860
- Publicación:** Partitura general editada por Andrés Vidal, c/ Ancha nº 35, Barcelona, [ca. 1875], ésta partitura posiblemente fue producida y promovida por el compositor.
- Estreno:** Real Conservatorio de Música y Declamación, Madrid 1860.
- Grabación:** Se desconoce.
- Dedicatoria:** Al orfeón Leridano.
- Duración:** Se desconoce.
- Manuscrito:** Se conservan en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid las particellas de las voces con varios ejemplares de cada parte, posiblemente escritas por un copista.
En las particellas los tempos de los movimientos indican el primero Allegro risoluto, la Barcarola indica Andantino y Allegro moderato y la plegaria indica Andantino son diferentes a las impresas que son posteriores.
- Descripción:** Poesía en castellano de D.A.M. Segovia, En la edición que debe ser una colección realizada (producida) por la biblioteca popular de los orfeones y sociedades corales de España. Posteriormente Monasterio convertiría esta obra en un oratorio sacro con texto modificado por un discípulo, tituladas “Las catacumbas”.
- Comentario técnico:** Dividido en tres partes: Coro (Allegro con brio negra a 144); Barcarola con tenor solista (en dos partes: Andantino: negra con puntillo a 44 y Allegro con molto: negra a 152), Plegaria

(Andantino: negra a 80, Vivo assai: negra a 160, allegro con brio (1º tempo), Allegro: negra 126)

- Título: **“Amor de madre” para coro de voces masculinas.**
- Genero: Obra coral, no religiosa.
- Instrumentación: Voces masculinas: Dos tenores y dos bajos.
- Compuesto: Santander, 29 de septiembre de 1870.
- Publicación: Se desconoce.
- Estreno: Se desconoce.
- Grabación: Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.
- Dedicatoria: “A mi querida hija María”.
- Duración: 05’03’’
- Manuscrito: En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid (dos manuscritos autógrafos). 9 páginas
- Descripción: Texto de E. B. y G.
Versión para coro mixto realizado por Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza, volumen de siete temas corales de Jesús de Monasterio, rev. de Esteban Sanz Vélez.
- Comentario técnico: Consta de cuatro secciones:
Andantino / Moderato/Andantino y Allegro.

2.2.10. OBRAS CORALES RELIGIOSAS

- Título: **“Salve” a cuatro voces mixtas op. 30 con acompañamiento de órgano o piano.**
- Genero: Obra coral, religiosa.
- Instrumentación: Cuatro Voces (Tiples, Contraltos, Tenores y Bajos) con órgano ó piano.
- Compuesto: Potes, agosto 1862
- Publicación: En la biografía de J. Montero Alonso “Jesús de Monasterio. Antología de escritores y artistas montañeses. Santander 1954, p- 35 y ss.
- Estreno: Se desconoce.
- Grabación: Se desconoce.
- Dedicatoria: Se desconoce.
- Duración: Se desconoce.
- Manuscrito: Libro de M. Alonso (versión con órgano o piano), 17 páginas.
- Descripción: Reducción de la orquesta a órgano ó piano. Posteriormente una versión con acompañamiento de orquesta, conservado en el Archivo de Música del palacio Real de Madrid firmado en Madrid, noviembre de 1862, dedicada al Príncipe de Asturias.
- Comentario técnico: En La bemol Mayor, estructura ternaria A-B-A’
Letra en latín.

- Título:** “Salve” a cuatro voces mixtas op. 30 con acompañamiento de orquesta.
- Genero:** Obra coral, religiosa.
- Instrumentación:** Cuatro Voces (Tiples, Contraltos, Tenores y Bajos) con orquesta, u órgano ó piano. Plantilla: flauta, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas en Fa, 2 cornetines en La bemol, cuerda y coro mixto con solos. Plantilla: coro mixto-1.2.2.2-2.2.0.0-cu.
- Compuesto:** Madrid, noviembre 1862
- Publicación:** En la biografía de J. Montero Alonso “Jesús de Monasterio. Antología de escritores y artistas montañeses. Santander 1954, p- 35 y ss.
- Estreno:** Se desconoce.
- Grabación:** Se desconoce.
- Dedicatoria:** Al Príncipe de Asturias.
- Duración:** Se desconoce.
- Manuscrito:** Archivo de Música del Palacio Real de Madrid, noviembre 1862.
- Descripción:** Existe una versión anterior con reducción de la orquesta a órgano ó piano.
- Comentario técnico:** En La bemol Mayor, estructura ternaria A-B-A’
Letra en latín.

- Título:** “Plegaria a la Santísima Cruz” para voces.
- Genero:** Obra coral religiosa.
- Instrumentación:** Monasterio hizo un arreglo para tres voces (Tiples, Contraltos y Bajos), estrenado en el mismo lugar que la primera versión justo un año después. Ese día hizo allí mismo otro arreglo para coro mixto a capella.
Varias versiones de voces (una voz con órgano o piano); tres voces (Tiples, Contraltos y Bajos) y una última para cuatro voces con acompañamiento.
- Compuesto:** Santo Toribio de Liébana, 23 de agosto de 1872.
- Publicación:** En la biografía de J. Montero Alonso “Jesús de Monasterio. Antología de escritores y artistas montañeses. Santander 1954, p- 35 y ss.
Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria (Santander, 2003). Edición realizada por Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza dentro del volumen Siete Temas Corales de Jesús de Monasterio. Rev. De Estéban Sanz Vélez.
- Estreno:** Hizo una primera versión para una sola voz de coro de niñas con acompañamiento de piano (órgano) que fue interpretado en una peregrinación al Monasterio de Santo Toribio de Liébana el 23 de agosto de 1871.
El texto fue realizado por Marcelino José de la Paz.
- Grabación:** Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.
- Dedicatoria:** Se desconoce.
- Duración:** 02’10’’
- Manuscrito:** Existe copia de manuscrito en el libro de Montero Alonso.
Dos páginas y portada

- Descripción: Se desconoce.
- Comentario técnico: La obra de una breve extensión, solo 44 compases, con un carácter muy rítmico de estructura estrófica.
- Título: **“Vé ante mis ojos” para coro masculino “a cappella”.**
- Genero: Obra coral religiosa.
- Instrumentación: Coro masculino a cappella.
- Compuesto: Madrid, 13 de octubre de 1882.
- Publicación: Se desconoce.
- Estreno: Salamanca en octubre de 1882, dirigido por J. de Monasterio.
- Grabación: Se desconoce.
- Dedicatoria: En conmemoración de Santa Teresa de Jesús en su tercer centenario.
- Duración: Se desconoce.
- Manuscrito: En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid con fecha 1884, con dibujo en la portada del Padre Salmon, 15 páginas.
- Descripción: Texto de Santa Teresa de Jesús, “Las Moradas”
- Comentario técnico: Se desconoce.

Título: **“Requiescat in pace” para coro masculino “a cappella”.**

Genero: Obra coral, religiosa-Funeral.

Instrumentación: Para dos tenores y dos bajos.

Compuesto: 1882

Publicación: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria (Santander, 2003). Edición realizada por Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza dentro del volumen Siete Temas Corales de Jesús de Monasterio. Rev. De Estéban Sanz Vélez.

Estreno: En la Iglesia de San Sebastián en Madrid el 21.12.1882, dirigía el propio J. de Monasterio.

Grabación: Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.

Dedicatoria: Destinada a los funerales de su amigo Santiago de Masarnau.

Duración: 01’37’’

Manuscrito: En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 3 páginas.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: Dos secciones, Fa menor y fa Mayor.

Título:	“Álbum de S.A.R.”
Genero:	Obra coral religiosa.
Instrumentación:	Canto y piano.
Compuesto:	Madrid, 09 de julio de 1883.
Publicación:	Ed. RCSMM.
Estreno:	Se desconoce.
Grabación:	Se desconoce.
Dedicatoria:	a la Sra. Infanta D ^a . Isabel de Borbón.
Duración:	Se desconoce.
Manuscrito:	Biblioteca del RCSMM.
Descripción:	<p>Álbum de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón formado por 19 piezas dedicadas también por Saldoni, Zubiaurre, Fernández Caballero, Hernando, López Almagro, Power, Chapí, Marqués, Serrano, Romero, Vila de Forns, Inzenga, Bretón y Barbieri. Compuestas entre el 7.04.1883 y el 11.05.1884. Manuscrito en la Biblioteca del RCSMM.</p> <p>En 1990 el RCSMM publicó una edición facsímil realizada por Antonio Gallego y presentada por Miguel del Barco con el título de Armonía. Álbum musical de S.A.R. la Srma. Sra. Infanta Doña Isabel de Borbón” Madrid, Ed. RCSMM, 1990 pp. XVII-XVIII y 29.</p>
Comentario técnico:	<p>La pieza de tan solo ocho compases, en la tonalidad de Re Mayor. Con texto de Monasterio hacia la Infanta: “Besa, reverente, los pies de Vuestra Alteza, si leal servidor Jesús de Monasterio”.</p>

Título: “O vos omnes” **Motete a cuatro voces solas para coro mixto a cappella.**

Genero: Obra coral religiosa.

Instrumentación: Para Tiple, Contralto, Tenor y Bajo.

Compuesto: Casar de Periedo, 01 de octubre de 1883
Albúm de La Ilustración Musical Hispano-americana (Barcelona, 1888) Contiene indicación manuscrita del autor: “Publicado en el nº 5 de la “Ilustración Musical Hispano-americana” de Barcelona” 30.03.1888.
Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria (Santander, 2003). Edición realizada por Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza dentro del volumen Siete Temas Corales de Jesús de Monasterio. Rev. De Estéban Sanz Vélez.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.

Dedicatoria: Motete al santo sacramento.

Duración: 02’59’’

Manuscrito: Existe copia de manuscrito en el libro de Alonso. Otro manuscrito firmado en Casar en 1888 en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 4 páginas.

Descripción: Se revisa varias veces con diferentes formas y extensión. En la revisión posterior, cambia el texto y realiza modificaciones en esta obra, que pasa a titularse Qui Manducat Meam Carnem. Motete al Santísimo Sacramento. Casar de Periedo, julio de 1888.

Comentario técnico: Letra en latín.

- Título:** “Cántico á la Santísima Virgen” para coro a dos voces con acompañamiento de órgano, ó piano.
- Genero:** Obra coral religiosa.
- Instrumentación:** dos voces y órgano, ó piano.
- Compuesto:** Julio de 1884.
- Publicación:** Madrid, A. Romero.
- Estreno:** Se desconoce.
- Grabación:** Se desconoce.
- Dedicatoria:** Está escrito en el ejemplar que se conserva en el R.C.S.M.M. n.1/15548 escrito de puño y letra de Monasterio pone en la dedicatoria: A su mejor amigo Pepe Esperanza ofrece este 1er. ejemplar de ésta obra, abril 1885 el autor de la música.
- Duración:** Se desconoce.
- Manuscrito:** En la biblioteca del RCSMM, se conserva de la edición de abril de 1885.
Segunda edición corregida editada por la Unión Musical española.
- Descripción:** Letra en castellano de Ramón T. M. de Luna.
- Comentario técnico:** En Mi bemol Mayor. Allegro moderato negra 108, CORO, Allegretto grazioso negra con puntillo 80, CORO Allegro moderato, negra 108.

- Título: **“Plegaria a cuatro voces solas” para coro mixto “a cappella”.**
- Genero: Obra coral religiosa.
- Instrumentación: Coro mixto a cappella.
- Compuesto: Madrid, 23 de enero de 1886.
- Publicación: A. Romero, 1886.
- Estreno: Se desconoce.
- Grabación: Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.
- Dedicatoria: Con motivo del fallecimiento de Alfonso XII, incluye esta obra en el libro dedicado a la Reina María Cristina por la asociación de profesores de Música y aficionados. Es la última obra de las 52 que integran el álbum.
- Duración: 02’10”
- Manuscrito: En la Biblioteca del RCSMM la general y en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid se conservan las partes sueltas manuscritas.
- Descripción: Se desconoce.
- Comentario técnico: Se desconoce.

Título: “Sequentia del Oficio del Patriarca Santo Domingo,
para tenor, bajo y órgano.

Genero: Obra coral religiosa.

Instrumentación: Tenor, bajo y órgano.

Compuesto: Casar de Periedo, 03 de agosto de 1886.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: A los RR.PP. Dominicanos.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 4
páginas.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: En Fa Mayor, consta de una introducción seguida de dos estrofas separadas por un interludio del órgano y sección final correspondiente al “Amén”.

Título: “Antífona del Patriarca Santo Domingo” para tenor y
órgano.

Genero: Obra coral religiosa.

Instrumentación: Tenor y órgano.

Compuesto: Casar de Periedo, 04 de agosto 1886.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicatoria: “Al R.P. Fr. José D. Corbató de María”.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 4 páginas.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: Estructura tripartita A-B-A’, comienza con una introducción del órgano.

Título: **“Qui manducat meam carnem” coro mixto “a capella”.**

Genero: Obra coral religiosa.

Instrumentación: 4 voces solas.

Compuesto: Casar de Periedo, Julio 1888.

Publicación: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria (Santander, 2003). Edición realizada por Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza dentro del volumen Siete Temas Corales de Jesús de Monasterio. Rev. De Estéban Sanz Vélez.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.

Dedicatoria: Se desconoce.

Duración: 02'39''

Manuscrito: Dos manuscritos autógrafos en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid y en el Archivo Musical del Palacio Real. 4 páginas.

Descripción: Esta obra proviene de una revisión del motete “o vos omnes” cambiando el texto y acortando su extensión a 55 compases.

Comentario técnico: En Do menor, estructura tripartita A-B-A'

Título: **“O sacrum convivium” para tenor con acompañamiento de órgano.**

Genero: Obra coral religiosa.

Instrumentación: Tenor y órgano.

Compuesto: Casar de Periedo, 23 de julio de 1897.

Publicación: Se desconoce.

Estreno: Se desconoce.

Grabación: Se desconoce.

Dedicataria: Para las fiestas religiosas celebradas en Valencia, en honor del Santo Patriarca Juan de Rivera.

Duración: Se desconoce.

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid. 2 páginas.

Descripción: Motete al St. Sacramento,

Comentario técnico: Composición breve en Do Mayor, con 8 compases de introducción del órgano,

Título: “Invitatorio Christum Regem saeculorum” para dos tenores y bajo.

Genero: Obra coral religiosa.

Instrumentación: Dos tenores y bajo.

Compuesto: Potes, 16 de septiembre 1900-Casar de Periedo, 30 de julio 1903.

Publicación: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria (Santander, 2003). Edición realizada por Rosa María Conde y Aniria Sanz Menéndez-Ormaza dentro del volumen Siete Temas Corales de Jesús de Monasterio. Rev. De Estéban Sanz Vélez.

Estreno: Pico de San Carlos, Santander. 18.9.1900, dirigía J. de Monasterio.

Grabación: Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.

Dedicatoria: “Este invitatorio fue expresamente escrito para la Peregrinación a los Picos de Europa (Santander) y colocación del Sacratísimo Corazón de Jesús en la cúspide de Silla-Caballo, donde se cantó, bajo la dirección del autor.”
Inauguración de la estatua de bronce del Sagrado Corazón de Jesús en el Pico de San Carlos (picos de Europa, Santander).

Duración: 02’24’’

Manuscrito: Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid.
3 páginas.

Descripción: Se desconoce.

Comentario técnico: Obra breve, estructura biseccional.

Título:	“Ave Verum Corpus” Motete a tres voces y órgano.
Genero:	Obra coral religiosa.
Instrumentación:	Tres voces (tiples) y órgano.
Compuesto:	Se desconoce.
Publicación:	Se desconoce.
Estreno:	Se desconoce.
Grabación:	Realizada por el Gobierno de Cantabria, en la Iglesia de San Jorge de Penagos (Cantabria) por el Coro de Cámara “A Capella” de Santander, Director: Manuel Galán Cuesta, CDC-100, Deposito Legal SA-141-2002.
Dedicatoria:	Se desconoce.
Duración:	03’41’’
Manuscrito:	Biblioteca del RCSMM.
Descripción:	Seis páginas más portada. Existe un Ave Verum con acompañamiento de orquesta.
Comentario técnico:	Obra muy expresiva, con abundantes cromatismos.

Obras perdidas, existen varias obras para voz que no se han localizado las partituras:

Ave María a 4 voces, según la lista de documentos conservados por Monasterio aparece esa obra (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de Bellas Artes. 1972.

Ave Verum. Motete a tres voces más orquesta, igualmente es descrita en (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos

apuntes biográficos, Real Academia de Bellas Artes. 1972) Existe versión a tres voces con acompañamiento de órgano.

“Canzoncina sacra de Tartini” (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de Bellas Artes. 1972).

“Le Chretien, meditación poética de Lamartine mise en musique pour voix et orchestre por Monasterio” (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de Bellas Artes. 1972). Existe versión para voz y piano.

“Sacris Solemnis” (J. Subira. J. de Monasterio, Novísimos apuntes biográficos, Real Academia de bellas Artes. 1972).

Antes de entrar en la comparativa de los más importantes pedagogos que escribieron las más importantes colecciones de estudios quisieramos hacer un resumen de los antecedentes de las **escuelas de violín**, más en concreto la escuela que claramente nos ha conducido hasta los estudios de Monasterio, estamos hablando de la escuela francesa de violín.

3.1. ESCUELA FRANCESA DEL VIOLIN EN EL SIGLO XIX

Para tratar el tema del violín en el s. XIX hay que comenzar hablando del Conservatorio de París, éste se fundó en 1795, y fue a partir de él, como fueron surgiendo en europa distintos conservatorios:

- El Conservatorio de Praga en 1811.
- El Conservatorio de Bruselas en 1813.
- La Royal Academy of Music de Londres en 1822.
- El Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1830.
- El Conservatorio de San Petesburgo en 1862.
- El Conservatorio de Moscú en 1866.
- El Conservatorio de Berlín en 1869.

Que París era el centro europeo más importante en la enseñanza del violín en la primera mitad del siglo XIX, no era cuestionado por nadie; aunque hay que destacar que en Bruselas la enseñanza del violín funcionaba con los mismos principios.

J.M. Leclair fue el fundador de la escuela de violín francesa, a la que llevó el estilo italiano.

Jean Marie Leclair Lión (1697-1794). Fue el fundador de la Escuela de violín francesa a la que llevó el estilo italiano de Somis, ya que su maestro fue Somis y a su vez Somis fue alumno directo de Corelli, por lo que puede decirse que Leclair llevó la escuela romana a Francia. Conoció en Holanda a Locatelli y fue llamado el “Corelli francés”. Fue un destacado seguidor de Corelli en el uso de las dobles cuerdas y de la polifonía en el violín. Además de gran maestro, Leclair fue violinista y compositor, que combinó lo mejor del estilo italiano y del estilo francés.

G.B. Viotti fue “el padre de todas las escuelas modernas”. Condensa la herencia violinística que Italia entregaría a Europa y gracias a su ayuda F. Tourte pudo llevar a cabo las reformas en el arco, dando lugar al arco moderno.

El futuro de la interpretación del violín estuvo ligado a **Giovanni Battista Viotti (1753-1824)**. Este nació en la localidad piamontesa de Fontanetto Po. Se le conoce como el “padre de todas las escuelas modernas” o el “padre del arte moderno del violín”. Es la figura de Viotti la que condensa la herencia violinística que Italia entregaría a Europa y al mundo.

Paganini apenas se dedicó a la enseñanza. En la “Violinschule” de Joachim-Moser puede leerse la siguiente consideración sobre Paganini: “Nicolò Paganini, el más célebre y brillante de todos los virtuosos del violín, no ha tenido vínculos claramente reconocidos con alguna escuela y tampoco la ha formado”.

Viotti aprendió el estilo italiano, puesto que estudió con Pugnani pero se trasladó a París en 1782. Lo más significativo de su ajetreada vida se concentra en los años que vivió en París. Allí fue reconocido como el mejor violinista vivo, aunque posteriormente tuvo que huir a Londres.

Le cogió antipatía el público francés y no tocó más conciertos allí. Desde entonces se dedicó a la enseñanza y a la composición hasta que decidió poner fin a su carrera musical para dedicarse al comercio de los vinos.

Éste causó sensación en París tanto por su Stradivarius como por su manera de tocar y la forma de su concierto fue imitada por todos sus sucesores. Con respecto al concierto nº 22, escribe Joachim: “Nos hemos acostumbrado a considerarlo como un número del repertorio escolástico y perdimos de vista su alto poder poético. La riqueza de bellas melodías, la forma libre de todo convencionalismo, lo colocan ante mis ojos en primer plano entre los conciertos para violín. Agréguese que era una de las obras predilectas de un artista que se llamaba Brahms, quien apreciaba, las proporciones adivinadas del modo mayor y menor en la construcción del primer tiempo”.

En sus conciertos se puede decir que une el estilo cantábil y el virtuosismo brillante. Hay que destacar también en favor de Viotti, que gracias a sus indicaciones y a su ayuda económica, Françoise Tourte (1747-1835) pudo llevar a cabo las reformas en el arco dando lugar al arco moderno.

En relación a la técnica del arco, hay que decir, que utilizó el llamado “golpe de Viotti”, usando un ataque más fuerte con el arco.

Por último, hay que destacar, que fue él quien convenció de la belleza y las cualidades del violín Stradivarius, primero en Francia, y luego en Inglaterra. La enorme difusión del Stradivarius comienza en esta época. Al prestigio y la importancia de París, como centro europeo de la enseñanza del violín se acercaron a Francia los violinistas belgas Beriot (Fundó el Conservatorio de Bruselas en 1843, siguiendo el modelo francés.) y Massart, para sembrar el germen de lo que hoy conocemos como escuela franco-belga.

El Conservatorio de París encargó libros pedagógicos para violinistas. El primero, fue *L'art du violon* (1798) de J.B. Cartier. En éste, además de una recopilación de los principales tratados anteriores, sobre el violín, aparecen obras de la tradición violinística francesa, italiana y alemana.

Pero el más importante, fue el “*Méthode de violin*” de tres grandes violinistas franceses de la generación que sucedió a Viotti: Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer y Pierre Rode. En este método aparecen sintetizadas las enseñanzas de Viotti, y fue el texto de referencia en el Conservatorio de París hasta que fue reemplazado por el tratado “*L'art du violin*” (1834), mejor método de violín francés del siglo XIX. Este método fue escrito por Pierre Baillot, quien fue más conocido por su tratado que por sus composiciones.

Entre los alumnos de Baillot, hay que destacar a François Antoine Habeneck (1781-1849) y a Carl Dancla (1818-1907). Carl Dancla fue autor de un método progresivo para violín y de numerosas obras didácticas. F. A. Habeneck, fue maestro de Delphin Alard y Léonard Hubert. Tuvo mucha fama como director de orquesta y divulgó las obras orquestales de Beethoven en el periodo 1806-1815. Fue director de la ópera de 1821 a 1824 y posteriormente profesor de violín en el Conservatorio de París.

Sus alumnos Kreutzer, Baillot y Rode son los tres pilares que sustentan las tradiciones violinísticas europeas.

Monasterio estudia en Bruselas en el Conservatorio Superior con Charles de Bériot desde 1843, considerado fundador de la denominada escuela franco-belga de violín.

Delphin Alard (1815-1888). Bayonne Fue un famoso violinista sucesor de Pierre Baillot en el Conservatorio de París y maestro de Pablo Sarasate. Alard, retomó las enseñanzas de Baillot y escribió también un tratado de violín rico en buenos preceptos. Escribió también 24 Estudios-Caprichos op. 41 para violín solo (1865), de gran valor didáctico y entre otros los 10 estudios brillantes para violín con el acompañamiento de un 2º violín op. 16.

3.2. Las tres más importantes colecciones de estudios escritas para violín, Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1744-1830) y Jakob Dont (1815-1888).

Antes de entrar en comparar estos tres grandes pedagogos que escribieron posiblemente las más importantes colecciones de estudios para violín, quisieramos hacer una introducción de cada uno de ellos con una breve biografía y un pequeño desarrollo sobre la colección de estudios.

Primeramente habría que decir que toda la base de la escuela actual se inicia con Kreutzer, Rode y Baillot que fueron el centro del desarrollo de la escuela francesa de violín del s.XIX definida como escuela moderna.

Un aspecto interesante que queremos compartir sobre el gran pedagogo Iván Galamian que preparaba a sus alumnos con los siguientes estudios (autor y obra), en orden de menos a más por dificultad general:

- J. Dont, 24 estudios preparatorios a los estudios de Kreutzer y Rode op. 37 (1852) (fueron escritos tres años después de los estudios y caprichos op. 35).
- R. Kreutzer, 42 estudios
- F. Fiorillo, 36 estudios y caprichos
- P. Rode, 24 caprichos
- P. Gavinies, 24 estudios
- J. Dont, Estudios y caprichos op. 35
- H. Wieniawski, L'école moderne, 10 estudios caprichos para violín
- N. Paganini, 24 caprichos op. 1

3.2.1. Los 42 estudios y caprichos para violín solo de Rodolphe Kreutzer compuestos alrededor de 1796. Escritos 82 años antes que los de Jesús de Monasterio.

Breve biografía de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), nacido en Versalles el 16 de noviembre de 1766 de origen alemán. Su padre violinista de la Banda Real de quien recibe las primeras clases de música educándolo con el violín en los principios de la escuela de Leopold Mozart. R. Kreutzer demuestra su enorme talento decidiéndose por este instrumento.

Anton Stamitz, un reputado violinista, sería su instructor después por un tiempo, aunque aprendería de una manera mucho más intensa con los conocimientos del gran Viotti con el que estudiaría después.

Ya a los 12 años su manera de tocar era muy brillante y con mucho brío. Un año después ya compuso su primer concierto de violín que el mismo estrenaría con mucho éxito en los “conciertos espirituales” de París. A partir de ahí fue invitado a participar en diferentes festivales, pequeños conciertos de la Reina.

En 1782 con 16 años, es nombrado el primer violín en la Orquesta Real gracias a la ayuda de su protectora Marie Antoinette, cogiendo el puesto que tenía su padre

fallecido. Ocho años después, su indomable perseverancia allanó el camino para su designación como violinista solista en el teatro Italiano después de la Opera Cómica; Su posición e influencia eran ahora como para permitirle llevar a cabo su primera ópera “Juana de Arco en Orleans”, la primera de una serie de 40 obras dramáticas compuestas entre 1790 y 1825 en parte alrededor de la opera anterior y por otro lado alrededor de la Gran Opera.

Durante y después de la Revolución, Kreutzer se adapta adecuadamente con los cambios que ocurren en su entorno, no hay cambios notables en su producción y en su éxito en general, escribiendo con aparentemente despreocupación sus operas.

En 1802 es nombrado primer violín de la orquesta del Consul Bonaparte; En 1806 es violín solista del Emperador Napoleón; En 1815, Maestro de capilla de Luis XVIII.

Kreutzer es un músico que vivió por y para el arte de la música.

En 1796 hizo una extensa gira de conciertos por Italia, Alemania y Holanda. A la vuelta Kreutzer es nombrado profesor de violín del nuevo fundado conservatorio de París. Kreutzer alcanzó en París las más altas responsabilidades artísticas.

En ese momento entra en una nueva fase de su vida profesional, dedicándose en cuerpo y alma a la pedagogía con sus nuevos alumnos. Es ahí donde da frutos las enseñanzas de su maestro Viotti. Tiene un fino instinto natural y celo por el arte.

En 1801 Kreutzer sustituye como violín solista de la Gran Opera que tenía Rode, y ya en 1817 es nombrado director de la Orquesta. Aun así Kreutzer estaba involucrado y apasionado por la composición, escribió por un lado obras de teatro (líricas, dramáticas) y por otro lado obras de concierto entre ellas 19 conciertos, 15 cuartetos de cuerda y bastantes tríos, 9 sonatas para violín y piano, varios dúos, sinfonías concertantes y un gran número de piezas para violín y para otros instrumentos. Escribió alrededor de un centenar de obras, pero hay que destacar que ha llegado a nuestros días especialmente por su parte pedagógica. Los famosos 42 estudios o caprichos para violín solo, han sido y son parte fundamental de la enseñanza para violín, son en conjunto los estudios más comunes para los estudiantes de nivel medio y superior. Y ocupan el más alto lugar como estudios prioritarios para la formación del violín e indispensable para sentar una base preparatoria a los 24 caprichos de Rode, de mayor dificultad. Los estudios marcan un desarrollo en muchos aspectos técnicos del violín entre ellos un punto importante fue el desarrollo en lo dedos de la mano izquierda con las extensiones y contracciones para darle fluidez, algo muy importante hoy día.

Beethoven dedica en 1806 una de sus sonatas a Kreutzer, obra que nunca tocaría.

Aunque Kreutzer fue un compositor prolífico, con un centenar de obras ha llegado a nuestros días más conocido como pedagogo, junto con Pierre Baillot y Pierre Rode, fueron el centro del desarrollo de la escuela francesa de violín alrededor del siglo XIX, que define este siglo como la época moderna de la escuela del violín.

Los 42 Estudios han seguido siendo una parte fundamental del repertorio de enseñanza desde su publicación, y son hoy quizás el conjunto más común de estudios para estudiantes de nivel intermedio y avanzado del violín. Fueron escritas para

demostrar las posibilidades del arco Tourte⁶¹, que entonces era innovadora, pero desde entonces ha sido adoptado universalmente, es decir son muy aplicables al desarrollo de la técnica moderna. Otro de los propósitos didácticos importantes de Kreutzer fue el desarrollo de la fluidez en la contracción y extensión de la mano izquierda, que también es crucial para los estudiantes modernos del violín.

La edición más antigua que se conserva data de 1807 cuando fue publicado con 40 estudios, ese número fue ampliado con los nº 13 y nº 25 que ya se incluyen en las primeras ediciones.

Estudio de los 42 estudios y caprichos para violín solo de Rodolphe Kreutzer incluyendo en el listado; el número del estudio, la tonalidad y el tempo.

- No. 1 en La menor, Adagio sostenuto
- No. 2 en Do Mayor, Allegro moderato
- No. 3 en Do Mayor, Allegro moderato
- No. 4 en Do Mayor, (Allegro)
- No. 5 en Mi bemol Mayor, Allegro moderato
- No. 6 en Do Mayor, Moderato e sempre martellato
- No. 7 en Re Mayor, Allegro assai
- No. 8 en Mi Mayor, Allegro non troppo
- No. 9 en Fa Mayor, Allegro moderato
- No. 10 en Sol Mayor, Allegro
- No. 11 en Mi Mayor, Andante

⁶¹ El modelo de arco Tourte. El gran arquero francés Francois Tourte (1747 -1835), revolucionó en arco a finales del siglo XVIII. Ha sido llamado el padre del arco moderno y el Stradivari de fabricantes de arcos. Trabajó en París, en un momento en que los violines italianos estaban poniendo de moda y se está reproduciendo ante grandes audiencias públicas por primera vez. El virtuoso Viotti tocaba con su violín Stradivari y estuvo en contacto de una manera muy constante y cercana aconsejando a TOURTE para diseñar un arco que podría llevar a cabo todas las facultades interpretativas del violín, así como su gran proyección en grandes salas. Se ha dicho que Beethoven escribió su Sonata dedicada a Kreutzer para ser tocado con un arco Tourte por este violinista, Rudolph Kreutzer, un virtuoso de fama en París. Sin este arco nuevo mejorado por Tourte, la sonata, con sus pasajes rápidos no podría haber sido tocado. Las características importantes del arco Tourte son su suave curvatura detrás de la cabeza acoplada a una cabeza capaz de girar hacia delante cuando se ejerce presión sobre el cabello. La flexibilidad del arco contribuye a un tono cálido, haciendo que sea muy fácil el “spiccato”. Esa flexibilidad también anima a los intérpretes para poder mover el arco largo con una mínima presión hacia la punta con el fin de obtener el máximo de calidad y libertad de sonido. El arco se sabe que transmite la intención más leve del intérprete para con el violín sacar un sonido con el máximo colorido desde el talón hasta la punta. Otro beneficio de su flexibilidad es la ausencia de ruido al comienzo de cada arcada, el sonido que llega casi instantáneamente. El ángulo de caída suave también amplía la zona donde spiccato es posible. En los arcos modernos como los de Sartory sólo hay alrededor de 0,6 cms. en el que el arco se va a recuperar. En el Tourte el arco de esa zona se ensancha a una 2,5 cms. o incluso más, por lo que spiccato es un golpe mucho más simple de lograr. Con un poco de práctica y el ingenio, es posible ejecutar un golpe spiccato sobre una distancia mucho mayor en un Tourte que en cualquier otro arco moderno. No está diseñado para dar acentos duros en el medio del arco, por lo que el intérprete debe anticipar esto haciendo acentos cerca de la punta o del talón.

La longitud del arco para violín aproximadamente son unos 74 cm.

- No. 12 en La menor, Allegro moderato
- No. 13 en La Mayor, Moderato
- No. 14 en La Mayor, Moderato
- No. 15 en Si bemol Mayor, Allegro non troppo
- No. 16 en Re Mayor, Moderato
- No. 17 en Si bemol Mayor, Maestoso (Moderato)
- No. 18 en Sol Mayor, Moderato
- No. 19 en Re Mayor, Moderato
- No. 20 en La Mayor, (Allegro)
- No. 21 en Si menor, Moderato e sempre marcato
- No. 22 en La bemol Mayor, Moderato
- No. 23 en Si b Mayor, Adagio (quasi Cadenza)
- No. 24 en Sol menor, Allegro
- No. 25 en Sol Mayor, (Allegro moderato)
- No. 26 en Mi bemol Mayor, Moderato
- No. 27 en Re menor, Moderato
- No. 28 en Mi menor, Grave
- No. 29 en Re Mayor, Moderato
- No. 30 en Si bemol Mayor, Moderato
- No. 31 en Do menor, Vivace
- No. 32 en Fa Mayor, Andante
- No. 33 en Fa Mayor, Andante
- No. 34 en Re Mayor, Moderato
- No. 35 en Mi bemol Mayor, Marcia (Moderato)
- No. 36 en Mi menor, Allegretto
- No. 37 en Fa menor, Allegro vivace
- No. 38 en Re Mayor, (Moderato)
- No. 39 en La Mayor, Allegretto
- No. 40 en Si bemol Mayor, (Allegro)
- No. 41 en Fa Mayor, Adagio
- No. 42 en Re menor, (Allegro)

Según las ediciones marcan al inicio de cada estudio diferente tempo. Esta edición corresponde a la revisión de Iván Galamian realizada en 1963 con la editorial International Music Company. He señalado entre paréntesis el tempo sugerido.

De las dos primeras ediciones de los estudios realizadas por R. kreutzer, la primera hecha entre 1805-6 y la 2ª edición alrededor de 1807 hay pocas diferencias salvo la numeración de los estudios, ambas tienen 40 estudios, coinciden en la numeración de los estudios comprendidos entre el nº 23 y el 40, y cambian de numeración, los estudios del 1 al 22.

De la revisión que hiciera Alessandro Rolla (1757-1841)⁶² alrededor del año 1831 en el que ya están el total de 42 estudios, solo mantienen la misma numeración en los 11 primeros estudios basándonos en la primera edición de Kreutzer.

A partir de ese momento se hicieron muchas revisiones.

Vamos a destacar las siguientes desde finales del XIX a finales del XX:

Con la misma numeración que los estudios que revisó Rolla están las ediciones de Friedrich Hermann realizada alrededor de 1880, Edmund Singer en 1894 y Iván Galamian en 1963.

Arnold Rosé hizo otra revisión igual que la primera edición de Kreutzer, teniendo los 40 estudios, el mismo número de estudios y la misma numeración.

Basándose en la segunda revisión de Kreutzer, incluyendo los 40 estudios, se editan otras revisiones como son las de: Paul Lemaître en 1915, Remy Principe en 1933 y Alberto Poltronieri en 1945.

Por último una revisión de finales del ya pasado siglo, en 1978, Paolo Borciani revisa los estudios haciendo un total de 41 porque enumera los estudios de octavas como 22 y 22 bis.

Listado de los Violinistas-revisores, editoriales y fechas de las ediciones más importantes realizadas sobre los estudios de Kreutzer:

Alessandro Rolla (1757-1841), edición *Chez Jean Canti et C. rue S. Marguerite N. 1042-Milán*, c.1831

Ferdinand David (1810-1873), edición *Leipzig, Verlag von Bartholf Senff*

Friedrich Hermann (1828-1907), edición Peters, 1880 c.

Edmund Singer (1831-1912), edición G. Schirmer, inc., New York, 1894

Arnold Rosé (1863-1946), edición Universal – Editon

Paul Lemaître, edición Durand Editions Musicales, Parigi, primo '900

Remy Principe (1889-1977), edición Ricordi, 1993

Enrico Polo (1868-1953), edición Ricordi, 1944

Alberto Poltronieri (1892-1983), edición Carish, Milano, 1945

Ivan Galamian (1903-1981), edición International Music Company, N. Y., 1963.

Paolo Borciani (1922-1985), edición Ricordi, 1978.

Breves curriculum de los violinistas:

Alessandro Rolla, nació en Pavía el 6 o 22 de abril de 1757. Estudió violín y viola en Milán, pero tenía una particular predilección por la viola e hizo una importante contribución a la literatura violística. Después de trabajar en Parma como primer violinista, violista y más tarde como director de "Royal Concert" en 1802, a la muerte del duque de Parma, se trasladó a Milán, donde fue director de la orquesta del Teatro de

⁶² Alessandro Rolla, conocido por haber sido profesor de N. Paganini a pesar de haber destacado un papel muy importante en el progreso de la técnica del violín así como las innovaciones como pizz. de izq., escalas cromáticas, pasajes de octavas, posiciones muy altas... Todas ellas usadas luego por el propio Paganini.

la Scala. En 1808 se convirtió en profesor de violín y viola en el recién fundado Conservatorio de Milán. Escribió numerosas óperas de cámara, conciertos, música para ballet y obras didácticas. Murió en Milán 15 de de noviembre de 1841.

Ferdinand David, nació en Hamburgo el 18 de junio de 1810. Estudió entre otros con Spohr en Kassel, Alemania. Dirigió el cuarteto privado del Barón von Liphardt, y en 1836 se convirtió en el violín solista de la Gewandhaus de Leipzig por el interés de Mendelssohn, quien le dedicaría su concierto de violín en Mi menor llevado a cabo el estreno en 1845. Se convertiría en profesor de violín en el Conservatorio de Leipzig nueva fundado por Mendelssohn y tenía entre sus alumnos a Joachim. Posteriormente Joachim lo recordaría como un excelente maestro. Murió en Klosters, Suiza 18 de julio de 1873.

Friedrich Hermann, nació en 1828. Músico alemán estudió con David en el conservatorio de Leipzig y frecuentó cursos de composición con Hauptmann y Mendelssohn. Concertino de la Gewandhaus de Leipzig, convirtiéndose en profesor de violín en el conservatorio de Leipzig en 1848. Murió en 1907. Sus revisiones se siguen imprimiendo por la editorial Peters, especialmente sus estudios de "Kreutzer" que siguen siendo muy demandados siendo su revisión una de las más antiguos disponibles.

Edmund Singer, nació en Hungría en 1831. Profesor en el Conservatorio de Stuttgart se trasladaría enseguida a los Estados Unidos, donde se convirtió en un célebre maestro. Murió en 1912. Fue autor de una cadencia para el concierto de violín de Beethoven e hizo muchas revisiones para la editorial Schirmer estadounidense, entre ellos los estudios Kreutzer.

Arnold Rosé, violinista austríaco de origen rumano nacido en Iasi el 24 de octubre de 1863. Estudió en el conservatorio Viena y fundó en 1882 el famoso Cuarteto Rosé. Fue el hombre de la Filarmónica de Viena desde 1881 a 1938 (Gustav Mahler fue director de la Opera de Viena durante diez años a partir de 1897) y de 1888 a 1901 concertino la Festspiele Bayreuther. Él enseñó el violín en Viena en la Academia de Estado y en 1938 se trasladó a Londres donde continuó con su cuarteto. Se casó en 1902 Justine Mahler, la hermana de Gustav. Editor de muchas composiciones: desde las sonatas de Bach a los cuartetos de Beethoven y Smetana, publicando también los estudios Kreutzer para la editorial Universal. Murió en London 25 de agosto de 1946.

Pablo Lemaître, éste músico desconocido sabe que trabajó en las dos primeras décadas de 1900 con la editorial Durand como revisor de muchas partituras, no solo de violín. La suya es la única edición francesa hoy disponible, ya no se ha vuelto a imprimir la edición histórica Salabert fue impreso, editada por Lucien Capet.

Remy Príncipe, nacido en Venecia 25 de de agosto de 1889, fue alumno de Guarneri en Venecia, de Kilian en Mónaco y de Capet en París. Se graduó en composición en la Academia Santa Cecilia de Roma. concertista, fue también miembro de un tríocon Rossi y Mazzacurati y del Cuarteto Italiano con Gandini, Matteucci, Chiarappa. Fue profesor en el Conservatorio Superior de Conservatorio Santa Cecilia en Ankara. Compuso una suite para violín y orquesta y otras obras. Supervisó la revisión no sólo de Kreutzer, sino también otras obras didácticas (Rode, Dont, Fiorillo) y los Caprichos de Paganini. Murió en Roma 5 de diciembre de 1977.

Enrico Polo, nació en Parma el 18 de noviembre de 1868. Estudió violín y composición en el Conservatorio de su ciudad, se perfeccionó en la Hochschule en Berlín con Joachim. Concertino de la orquesta Teatro Regio de Turín, fue profesor de violín en el Liceo musical en Turín y luego en el Conservatorio de Milán, donde fundó el Cuarteto Polo. En 1910 con el pianista Consolo realizó por primera vez la integral en Italia de las Sonatas para violín y piano de Beethoven. Autor de numerosas obras didácticas para la técnica relacionadas con el violín y la viola, hizo una edición que luego fue corregida de los estudios de Kreutzer, ahora se conserva en la biblioteca del Conservatorio Milán. Polo murió en Milán 3 de julio de 1953.

Alberto Poltronieri, nació en Milán el 9 de noviembre de 1892. En el conservatorio de su ciudad fue alumno de De Angelis. El reconocido concertista, funda en 1923 el Poltronieri Cuarteto y el Trío en 1930 con Casella y Bonucci. Luego, con Vidusso y Mazzacurati formó un nuevo trío italiano y en 1949 se convirtió a formar parte de los Virtuosi di Roma. Él enseñó violín en el Conservatorio de Milán, donde murió el 13 de enero de 1983.

Ivan Galamian, nació en Tabriz (Persia) de 23 de enero de 1903 (5 de febrero según el calendario actual). Pasó su infancia en Rusia, se graduó en violín en la escuela de la Sociedad Filarmónica de Moscú. Después de cursos de perfeccionamiento en París con Lucien Capeto finalmente en 1937 se estableció en los Estados Unidos donde fundó los cursos de verano Meadowmounth enseñando también en el Instituto Curtis de Filadelfia y en la Juilliard School of Music de Nev York.

Gran maestro de violín (tuvo entre sus alumnos a Itzhak Perlman) escribió Los principios fundamentales de tocar el violín y se convirtió en 1965 en miembro honorario de la Real Academia de Música de Londres, murió en Nev York City 14 de abril de 1981.

Paolo Borciani, nació en Reggio Emilia en 1922. Profesor de violín en el Conservatorio de Milán, donde también dio clases de cuarteto, es famoso por fundar el Cuarteto italiano. Dejó numerosos escritos incluidos el Cuarteto y la versión del arte de la fuga de Bach en una versión para cuarteto de cuerda. Murió en Milán en 1985.

Breve descripción de los 42 estudios y caprichos para violín solo de R. Kreutzer, incluyendo las bases técnicas de lo que tratan cada uno de ellos.

• No. 1 en La menor, Adagio sostenuto

Estudio muy importante para el trabajo del arco especialmente para el dominio del arco con todo lo que conlleva la búsqueda de calidad de sonido que incluye el equilibrio del peso (presión), la distribución y el punto de contacto del arco.

No es un estudio fácil para nivel medio, es aconsejable empezar con el estudio nº 2 cuando se empiza este libro.

El uso del famoso arco, *son filé*, se trata de mantener el arco todo el tiempo que sea posible sin interrumpir la continuidad del sonido.

Al ser un estudio lento de tiempo y tener arcadas muy largas es fundamental el control del arco. Es un estudio que tiene muchos cambios de posición con saltos grandes, cuidando también la afinación, se debe estudiar solo la nota del salto (cambio de posición) con preparación en el mismo lugar del arco donde se vaya a realizar luego para coordinar las dos manos.

Por ejemplo en el primer compás, en la edición de Galamian (Edición Internacional) escribe arco abajo en el inicio, es un arco largo de dos compases que empieza en piano desde el principio hay que reservar mucho arco, el máximo, con un vibrato lento, amplio y constante después a mitad de esa arcada con esa nota larga aparece el regulador abriendo, el vibrato cambia más amplio y se pasará más rápido la velocidad del arco que nos llevará a un salto agudo y cuando llega a esa semicorchea aguda después cambia de arco que será arco arriba, para mantener esa nota larga en fuerte pasando más arco, vibrato rápido y decrescendo hasta llegar a la mitad de esa línea donde se reduce la velocidad de arco, de matiz y de vibrato llegando a las dos últimas negras de esa arcada con poco arco y concluir esa pequeña frase de 4 compases en dos arcadas de nuevo en piano y poco arco.

Es un estudio donde se puede practicar muy bien el vibrato, en mi opinión en general debe ser de carácter lento, amplio y más de brazo pero se debe alternar el tipo de velocidad de vibrato según se vaya creciendo con el matiz se haría más rápido el vibrato y al contrario cuando se disminuya.

Aparecen algunos pasajes de notas rápidas escalas en La Mayor en seisillos de semicorcheas y de fusas casi todas de bajada de fuerte a piano.

En la edición original esos pasajes de semicorcheas o fusas son como cadencias libres de ritmo.

También decir que en la edición original no hay matices ni pianos ni reguladores. Aunque creo que lo hace más interesante y más practico en esta edición de Galamian.

Este estudio tiene mucha relación con el nº 23, estudio de la cadencia por la misma idea de longitud de arco y distribución de este, en el caso del estudio 23 obviamente tiene muchas mas notas que el nº 1.

• **No. 2 en Do Mayor, Allegro moderato**

Es uno de lo más importantes estudios que todo violinista tiene que hacer en un inicio una vez tenga control de las dos manos e incluso algo de trabajo realizado con los cambios de posición (hasta 4ª posición).

Es un estudio que marca el compás a cuatro y son grupos de 4 semicorcheas. Este estudio da pie a poder trabajar con muchas variantes rítmicas y de golpes de arco.

De una primera edición donde solo son unas pocas posibilidades las variantes que proponen hasta por ejemplo, más de 80 que propone Galamian.

Obviamente lo primero sería trabajar para conseguir una óptima afinación. Hay cambios frecuentes de cuerda y de posición.

Sobre los cambios de cuerda, hay que cuidar el que se utilice el movimiento de muñeca para esos cambios y no de codo. Al igual que en la mano izquierda se debe de tener los bloques de dos cuerdas a ser posible con el codo pensando en quintas para no mover en exceso ese codo.

Sobre los cambios de posición, prestar a las subidas por bloques a partir del compás 13 donde sube con el primer dedo por posición hasta la cuarta, esos cambios de posición resultan un buen trabajo para enfocar este aspecto si sacamos del contexto la nota anterior al cambio y a la nota que va trabajando la relajación del dedo por encima de la cuerda y sabiendo la distancia del cambio.

Como decía hay una enorme variedad de golpes de arco, en un principio habría que intentar hacer el máximo de posibilidades de arco para tener una importante formación y conocimiento de ellos.

Voy a explicar algunos de ellos:

A parte de hacer las notas largas sueltas todo el arco e ir dando velocidad según cumplidos resultados, cuando se llega a una cierta velocidad se puede trabajar en el talón, también en el medio y en la punta o por otro lado en la mitad inferior o mitad superior. La práctica por trozos del estudio resulta más provechosa que haciéndolo entero, sobre todo en un inicio cuando se empieza estudiando lento y fijándose en todos los aspectos a tratar.

A partir de ahí se pueden hacer apoyos (acentos) con velocidad de arco en cada una de las notas de cada grupo de 4 semicorcheas.

Se pueden estudiar con en legato y detaché o legato y martelé, o también en staccato todas o alternadas: 2 ligadas-2 sueltas, 2 sueltas-2 ligadas, siempre 2 ligadas cada 2 notas o cada 4 o cada 8. Tres ligadas y 1 suelta, al revés, una suelta-dos ligadas y una suelta, una suelta y luego siempre dos ligadas, tres ligadas y cinco sueltas, 4 ligadas y 4 sueltas, 5 ligadas y 3 sueltas (recuperando arco progresivo en las sueltas), 6 ligadas y 2 sueltas o 7 ligadas y una suelta.

Se pueden hacer ritmos: Tipo semicorchea con puntillo y fusas o al revés fusa y semicorchea con puntillo, pudiendo ser sueltas, o enganchadas, en el talón, o en la punta o el medio, empezando arco abajo o empezando arco arriba; Tipo semicorchea y tres fusas o al revés, también con las mismas posibilidades de arcos y de zonas de arco, incluso para trabajar la recuperación del arco.

Otras variaciones de arcos serían compaginando semicorcheas y corcheas en todas sus posibles variantes, una corchea y dos semicorcheas y una corchea o dos semicorcheas y dos corcheas o dos corcheas y dos semicorcheas o repitiendo grupos de semicorcheas como una corchea y cuatro semicorcheas, o sus otras posibles variantes.

Todas ellas se pueden hacer en legato, en martelé o incluso en staccato enganchado algunas de ellas. Variantes sobre estas anteriores serían convertir los grupos de dos semicorcheas en grupos de tresillos de semicorcheas con todas sus versiones.

Por último se podría trabajar como está escrito para el staccato en muchas variantes, 1 abajo y 3 arriba, 1- 7, 2-2, 2-6, 3-5. 4-4...

Para trabajar los golpes de arco como el spiccato y saltillo, trabajaría repitiendo la misma nota 2,3, 4,6 u 8 veces.

En todo caso cuando un alumno necesita trabajar determinado golpe de arco recomiendo “echar mano” de este estudio para desarrollar ese golpe de arco que necesita mejorar con este estudio. Incluso no sería necesario hacer todo el estudio sino solo una serie de líneas para trabajar a fondo el problema que busca mejorar.

• **No. 3 en Do Mayor, Allegro moderato**

En la edición original escribe el autor de aplicar en este estudio los ritmos y golpes de arco aplicados en el estudio anterior.

También escribe el autor con “lagrimas” acentos las notas sueltas que acompañan a las dos notas ligadas en el grupo de cuatro.

Un aspecto de los cambios de posición que hay a mitad del estudio, igual que pasaba en estudio anterior, aquí se debería trabajar con la preparación de la nota base del cambio de posición en cada bloque que se va haciendo.

• **No. 4 en Do Mayor, (Allegro)**

Es un estudio para el trabajo del arco.

En la edición original el autor escribe estudio para el staccato, en el manuscrito no escribe el tempo, por eso lo indico entre paréntesis aunque ediciones más actuales escriben el tempo sin paréntesis.

Kreutzer indica en francés como hacer el staccato en el que señala que la muñeca tiene que estar libre para empujar todas las notas. También señala que el arco nunca tiene que salir de la cuerda y tiene que tener peso la primera y la nota final (se refiere a las notas más largas de cada compás).

En el compás 26 la edición original no señala el Fa sostenido que si debería estar por la progresión armónica y que es lógico que en las ediciones actuales como la de Galamian lo hayan corregido.

El tema de poner las alteraciones en las octavas ha pasado en otro estudio anterior, creo que daba por supuesto que la alteración del agudo y del grave en octavas, fuera la misma.

Se pueden estudiar con el mismo dedo las notas que cambian de posición.

Para hacer el staccato además de poner el arco en la cuerda con contacto, en el caso de staccato arriba la vara del arco estará alejada de la vista o sea giraremos un poco hacia fuera la muñeca. En el staccato hacia abajo aunque no sale en este estudio, sería todo lo contrario, la vara la veremos cerca de la cara y la muñeca estará más metida hacia nosotros. A la hora de mover es muy importante que no esten los dedos y la muñeca bloqueada, deben de tener flexibilidad.

• **No. 5 en Mi bemol Mayor, Allegro moderato**

En la primera edición original además de indicar que el estudio era en martelé también indicaba una serie de variantes sobre este estudio que aunque en muchas de las ediciones más actuales no se indican creo que sería bueno trabajar con diferentes posibilidades de arcaídas y ritmos con este estudio.

Está escrito en cuatro con tresillos de corcheas.

Posibles ritmos podrían ser los siguientes: se puede hacer en cualquier parte del arco, talón, medio, punta, 1/2 inferior, 1/2 superior o gran detaché; se pueden estudiar con apoyos (sf con velocidad) en culaquiera de las tres notas del tresillo; tres corcheas ligadas y tres enganchadas (staccato ala cuerda o volante); 4 ligadas y dos sueltas; dos ligadas y cuatro enganchadas (staccato ala cuerda o volante); una suelta y dos enganchadas; reitiendo 2, 3 4 veces cada nota para hacerlo en spiccato o saltillo.

• **No. 6 en Do Mayor, Moderato e sempre martellato**

Estudio escrito en 4 con tresillos de corcheas como el anterior. Aunque Galamian indica en el título del estudio “sempre martellato”, en la edición original indica en este estudio “du martelé” pero en la parte inferior de las notas.

Con el arco original se puede hacer en cualquier parte del arco, pero creo ideal hacerlo en el centro.

Hay diferencias en determinados pasajes entre las dos primeras ediciones en las que hay correcciones, curiosamente es correcto en la primera y no en la segunda que fue una revisión.

En el manuscrito escribe puntos sobre o debajo de las notas según corresponda.

En la edición de Galamian escribe “lágrimas”, supongo que lo escribe así por el hecho de ser en martelé.

Hay cambios de posición que Galamian que escribe con cuartos dedos en los saltos, yo creo que deberían de estudiarse con preparación cada cambio de posición del primer dedo a la posición que vamos.

Al final hace varias escalas en cuatro octavas.

El estudio se puede estudiar también con muchas variaciones, por ejemplo: Se puede estudiar con ritmos: corchea con puntillo, semicorchea y corchea haciendo ligadas las dos primeras, o enganchadas las dos primeras, también ligando o enganchando la 2ª y 3ª nota, y se puede hacer con todas las variantes con el ritmo al revés sería semicorchea, corchea con puntillo y corchea.

Otras variantes podrían ser: Con un gran detaché con todo el arco; Se puede estudiar en spiccato o en saltillo repitiendo 1, 2, 3, 4 o 6 veces cada nota; Y se puede estudiar en staccato una suelta arco abajo y 5 staccato arco arriba, 2-4, 1-11 ,2-11...

• **No. 7 en Re Mayor, Allegro assai**

Un estudio con particular objetivo para la mano derecha, pero puede ser muy útil para los dedos de la mano izquierda.

Aunque Galamian escribe “lagrimas” con la idea de ser en martelé, en el original no pone martele pero si dice el mismo golpe de arco que el anterior, con lo cual es obvio, no entiendo porque no lo escribió directamente. También en el original escribe al inicio la palabra “poussé” que quiere decir impulso aunque también en el tratamiento específico para cuerda puede ser tirar o empujar en arco arriba. Galamian escribe arco arriba.

Se debe hacer en la mitad superior del arco con un martelé amplio.

Sobre la digitación Galamian escribe al inicio en primera posición para que todo el estudio se haga con un salto de cuerda, utilizando tres o cuatro cuerdas sin tocar la/s del medio, para ello es importante que el codo esté un poco alto más en el ángulo de la cuerda central hacia la grave sin moverlo para utilizar la muñeca. Los dedos de la izquierda deben colocarse lo más a la vez posibles.

Otra posibilidad interesante sería hacerlo en octavas en dos cuerdas, obviamente se cambiaría constantemente de posición. Sería solo hasta el compás 18 puesto que luego habría compases que habría más remedio que hacerlos en tres o cuatro cuerdas. Si se hace en octavas además de ir juntos los dos dedos habría que darles especial atención a los cambios de posición por encima de la cuerda sin presión.

Pasada la mitad del estudio hay pasajes donde se requiere un cuidado especial con las extensiones de los cuartos dedos.

Galamian da una lista de 44 posibles variantes, todas muy interesantes.

• **No. 8 en Mi Mayor, Allegro non troppo**

Estudio para las dos manos, en la izquierda con semicorcheas constantes, escrito en compás de 6/8 pensando a dos, el mecanismo de los dedos con arpeggios constantes y frecuentes cambios de posición subiendo a posiciones altas al final del estudio hasta séptima posición con un armónico final en décima posición. Cambios de cuerdas constantes con los arpeggios y cambios de posición.

Tanto en una mano como en la otra hay que tener en cuenta no hacer más movimiento que el necesario con los codos, o lo que es lo mismo intentar dejar en bloque de quintas en las dos manos. La mano derecha hacer uso del movimiento de muñeca relajado.

Este estudio se podría tocar en cualquier parte del arco, considero el medio inferior el objetivo ideal.

Como es lógico cuidar la afinación y la relajación con los cambios de posición, estudiar la relajación y preparación de esos cambios.

Se podrían estudiar ligados los grupos de seis semicorcheas u otras posibles opciones de ligaduras a lo largo del estudio.

También se podría trabajar en martelé, spiccato o en staccato.

• **No. 9 en Fa Mayor, Allegro moderato**

Escrito en 3/4, en tres aunque se podría pensar a uno.

Es un estudio básicamente preparatorio al trino.

Bloques largos en una misma posición pero cambiando bastante de posición, uso de tres dedos. El arco se utiliza entero y están ligadas o dos compases o uno dependiendo del pasaje.

En algún pasaje como en los compases 15 al 17 después de subir a segunda posición usa extensión con el primer dedo sin cambiar el bloque de los dos dedos que usa en el trino.

Constantemente hay que estar pensando en las distancias entre los dedos que se usan en cada bloque, tanto en el trino que puede ser de semitono o tono como en la distancia del otro dedo que puede ser de una distancia de tercera o cuarta normalmente.

Una práctica interesante que se puede utilizar cuando no se pueda tocar con el arco por alguna razón sería practicar sin arco para uso del mecanismo de los dedos de la mano izquierda, se podrían estudiar los dedos en bloque, en acordes. También se podría trabajar solo el primer dedo que cambia de posición para trabajar las distancias.

Aparte de esto también porque no se podría trabajar, ya con arco, quintando las ligaduras en martelé, spiccato, saltillo o staccato.

• **No. 10 en Sol Mayor, Allegro**

El manuscrito señala a binario aunque hoy día está escrito a cuatro. La idea original me parece correcta pensarlo en dos, para que tenga fluidez el fraseo.

El ritmo es siempre el mismo señalando corchea con 6 semicorcheas, en la versión de Galamian la corchea la señala con una lagrima, para que esas notas sean marcadas. Se podría hacer este estudio en cualquier parte del arco, aconsejo la mitad inferior.

Indica tempo de Allegro aunque en versiones anteriores la indican como Moderato o como Allegro moderato.

El estudio está basado en los cambios de posición con los cambios de cuerda al tener siempre las semicorcheas frases arpegiadas. Como idea busca tener en cada salto que va una posición con todas las notas que vienen a continuación en ese bloque en la misma posición, trabajando la posición en casi todas las cuerdas de esa manera se hace un intenso trabajo en conocer a fondo los diferentes diseños de dedos y notas, practicando todas las posibles digitaciones.

Se pueden estudiar en dobles cuerdas las notas que coinciden con cambios de cuerda.

Como golpe de arco sería una buena variación hacerlas ligadas las semicorcheas para que se trabaje el contacto del arco en los cambios de cuerda.

En general prestar atención además de la afinación y de los cambios de posición con preparaciones, el que no se haga más esfuerzo que el necesario en los codos, intentando mantenerlos con el menor movimiento posible, pensando siempre en quintas.

• **No. 11 en Mi Mayor, Andante**

Igual que en el estudio anterior, el manuscrito señala a binario aunque hoy día está escrito a cuatro. La idea original me parece correcta pensarlo en dos, para que tenga fluidez el fraseo.

Son todos tresillos de corcheas ligadas por compás. Todo el arco se debe utilizar.

Es uno de los mejores estudios para trabajar los cambios de posición y la afinación de bloques con las mismas notas en dos posiciones diferentes, por ejemplo un si en primera posición en la cuerda Mi con 4º dedo en el primer grupo y el mismo si en

quinta posición en la cuerda La en el tercer grupo también con 4º dedo. Contrastando con la repetición de un mismo sol en tercera posición con cuarto dedo en la cuerda La tanto en el segundo como en el cuarto grupo.

Usa mucho los cambios de posición al 4º o 3er dedo que es muy bueno para potenciar esos dedos.

Muy importante el trabajo de la preparación del cambio de posición que aconsejaría se escuchara como una apoyatura anticipada a la nota escrita, cambiando con el bloque de posición de la mano.

La preparación en estos cambios al ser solo tres notas por bloque la haría con la preparación más baja, quiero decir si vamos a un cuarto dedo sería con la preparación del segundo dedo y si vamos a un tercer sería con la preparación del primer dedo.

Es tremendamente importante fijarse en el legato del arco así como el contacto permanente.

• **No. 12 en La menor, Allegro moderato**

En el original de la primera edición aparece como estudio nº 13.

Igual que en el estudio anterior, el manuscrito señala a binario aunque hoy día está escrito a cuatro. La idea original me parece correcta pensarlo en dos, para que tenga fluidez el fraseo. Son todos tresillos de corcheas ligadas por compás.

Se trata de un estudio en semicorcheas, las dos primeras notas ligadas arco abajo y el resto sueltas, esto quiere decir que las sueltas siempre vendrán en arcos arriba y abajo, el pulso de cada cuatro vendrá arriba, ls sueltas se deben tocar en la zona mitad superior con un buen contacto. Las semicorcheas siempre empiezan desde una cuerda grave subiendo en arpegios hasta un agudo considerable.

En el original escribe lagrimas en las primeras notas sueltas, es posible que el autor las quisiera en martelé, en cualquier caso sería una practica muy recomendable.

Es uno de los estudios más complicados de afinación especialmente en la parte de los agudos.

Hay que tener en cuenta que en el último grupo de notas agudas, el digitado podría ser 1, 3,4, o 1,2, 4 en algunos de los grupos, eso dependerá de la mano que tenga cada interprete, que le venga mejor de una manera u otra.

Muy importante el trabajo de la afinación con la relajación de los cambios de posición. Se pueden estudiar en bloques de dobles cuerdas en algunos pasajes y también se podría estudiar ligadas prestando atención al contacto del arco en los cambios de cuerda sin exceso de movimiento de codos.

• **No. 13 en La Mayor, Moderato**

En el original de la primera edición aparece como estudio nº 12.

Compás a cuatro, son todo grupos de semicorcheas, dos ligadas, cuatro sueltas y dos ligadas.

En el original escribe lágrimas en las primeras notas sueltas después de las dos ligadas, es posible que el autor las quisiera en martelé, en cualquier caso sería una práctica muy recomendable.

Es un estudio básicamente enfocado a la flexibilidad de la muñeca y dedos de la mano derecha para no usar nada el brazo haciéndolo en dos cuerdas.

El contacto del arco debe ser permanente. En el centro o centro inferior del arco.

Debería ser uno de los primeros estudios a trabajar después del número 2 por ejemplo.

Muy importante el trabajo en acordes del bloque de las tres notas de cada 8 o 16 notas según los compases, prestando especial atención a la colocación del orden de los dedos y las distancias entre los dedos en el acorde siempre lo más juntos posibles con la afinación.

• No. 14 en La Mayor, Moderato

En el original aparece como estudio nº 13. Escrito a compás a cuatro.

En el original escribe el autor *poussé*, que quiere decir empujar o arco arriba.

Son grupos de cuatro semicorcheas ligadas en arcadas largas suelen ser por compás.

Lo primero debería de trabajarse la afinación de las notas haciéndolas sueltas.

El contacto permanente de todas las notas, cambios de cuerda y de posición. Se debe utilizar todo el arco con el arco original.

Los cambios de posición trabajarlos con preparaciones y anticipar la colocación del codo a la posición que se vaya a llegar. Cuidar las extensiones.

Se puede estudiar en *spiccato* y saltillo.

• No. 15 en Si bemol Mayor, Allegro non troppo

En el original manuscrito aparece como estudio nº 14. La versión original del manuscrito está escrita en dos. Versiones actuales está a cuatro. Creo que si se piensa en un dos no muy rápido será mejor para que el fraseo sea más largo y no se quede.

Esencialmente el estudio es para el trabajo del trino. Los dedos de los trinos son el 2º con el 3º, el dedo dos es fijo y el tres es el dedo que trina.

El estudio está escrito en corcheas sueltas con los trinos en las segundas corcheas de cada dos y lleva resolución de dos notas. Aunque en el manuscrito no viene ningún acento, Galamian escribe lágrimas en las corcheas que no llevan trino como si fuera un martelé. No entiendo muy bien porque solo en esas notas y no en todas. A mi parecer las notas que necesitan impulsos deberían ser las que llevan trinos, con velocidad de arco, para mí son más importantes esas notas que llevan trino con impulsos que las demás.

Se debe trabajar diferentes formas de trino y sacarlo del estudio.

Galamian escribe 11 variaciones sobre los trinos. Se puede empezar haciendo 4 semicorcheas, luego 5 (añadiendo una antes), luego 6. Se puede hacer con ritmos de

diferentes formas, con tresillos de semicorcheas, con fusas y también con pizz de izquierda para fortalecer el tercer dedo.

En este estudio se está utilizando muy frecuente el cambio de posición después de cada trino y el cambio de cuerda. A veces la mano se queda en un bloque en varias cuerdas y en ocasiones con extensiones.

Se puede hacer en el centro y en la mitad superior del arco.

• **No. 16 en Re Mayor, Moderato**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 15, escrito a cuatro y en la edición de Galamian a 12/8 que es mas claro por el ritmo pero en el fondo es lo mismo a cuatro.

Al igual que el estudio anterior está enfocado en el trino.

En este caso utiliza todos los posibles dedos de batidas de trinos, 1-2, 2-3 y 3-4. En este caso en el compás están escritos tresillos de corcheas en la 1ª y 3ª parte y negra con trino y dos semicorcheas en las 2ª y 4ª parte.

Un detalle curioso es que en el original escribe lágrimas en las dos semicorcheas que no es muy lógico y en la edición de Galamian lo hace en las corcheas que es más obvio, también escribe lágrimas en los compases que solo hay corcheas.

También en las dos ediciones escriben un fuerte debajo de la negra que lleva trino, es realmente como si fuera un sforzando. Aparte Galamian señala fuerte al inicio.

Este estudio da más opción de trino largo al tener ese valor de negra y las posibles variaciones de estudio. Pueden ser semicorcheas, o tresillos de semicorcheas o fusas. Y con un número de batidas variado 2,4, 5 o 12, depende.

Se debe de hacer en la mitad superior del arco.

El mismo trino se podría estudiar solo en spiccato o saltillo para trabajar la independencia de los dedos con los arcos sueltos.

Aunque lógicos cambios de cuerda y cambios de posición en algunos pasajes incluso alguna posición alta quedándose en el bloque de posición en varias cuerdas. No es un estudio muy difícil salvo para aquel que necesite fortaleza en los trinos.

• **No. 17 en Si bemol Mayor, Maestoso (Moderato)**

Igual que en el estudio anterior, en el manuscrito escrito a cuatro y en la edición de Galamian a 12/8 que es mas claro por el ritmo pero en el fondo es lo mismo a cuatro.

En el original aparece como estudio nº 16.

En la edición original escribe una corchea y un seisillo de fusas, cinco ligadas y una suelta y luego tresillo de corcheas para luego repetir lo mismo. Sería como hacer dos corcheas en la 1ª y 3ª partes y luego tresillos de corchea en las 2ª y 4ª partes.

La versión de Galamian es más rítmico, es más medido. Escribe corchea con cuatro fusas ligadas a una semicorchea y otra semicorchea suelta en la 1ª y 3ª parte, y en la 2ª y 4ª partes tres corcheas. A veces escribe compases de tresillos de corcheas.

A nivel de tempo hay ediciones que ponen Moderato.

En ambas versiones escribe lagrimas en las últimas cuatro notas de cada blanca, para hacer un martelé. Al igual que en los compases de tresillos serían todas en martelé.

El estudio es claramente para el semitrino con una resolución escrita, con son la semicorchea que resuelve a las tres corcheas siguientes.

Es un estudio muy agil que se debe hacer en el centro del arco o centro superior.

Interesante la parte final del estudio donde incorpora una líneas con el mismo diseño rítmico y con el semitrino pero haciendo algunas dobles cuerdas entre terceras, cuartas, quintas y sextas. Abría que sacar del contesto esas dobles cuerdas para trabajar las distancias y los cambios entre ellas.

• **No. 18 en Sol Mayor, Moderato**

En el original aparece como estudio nº 17. Estudio a cuatro.

Estudio basado principalmente en los trinos con apoyaturas, es un estudio muy variado con diferentes pasajes rítmicos con y sin trinos.

Rítmicamente aparecen de diferentes formas trino con apoyatura anticipada de corchea con puntillo y semicorchea repetido cuatro grupos ligadas por blancas o trino y apoyaturas anticipadas de negras con puntillos y dos semicorcheas todas ligadas, además de otros grupos diferentes con trinos, además pasajes sin trinos con otros ritmos como tresillos corcheas sueltas, grupos de cuatro semicorcheas ligadas por un compás.

En el original los tresillos que aparecen al inicio no ponen nada y en la revisión de Galamian aparecen con puntos como si fuera martelé.

Especial enfoque del trino de cuarto que no es nada fácil y requiere un trabajo especial, también aparecen trinos de tercer dedo.

Los cambios de posición requieren una especial atención especialmente los de los trinos que deberían de trabajarse con preparación. Se pueden trabajar todos los pasajes de trinos sueltas.

En los pasajes de semicorcheas ligadas se les debe prestar una especial atención al contacto del arco.

• **No. 19 en Re Mayor, Moderato**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 18. Estudio a cuatro.

Para el dominio de los trinos con 4º y 3er dedo.

Los diseños rítmicos son aparentemente muy constantes todo el estudio, unos son trinos de corchea con puntillo y semicorchea por parte repetidos todo el compás, ligadas cada dos partes y cambiando constantemente de posición entre primera y tercera posición. Se debe utilizar entre medio y todo el arco. Otro ritmo que aparece es el de trino de negra con doble puntillo y dos fusas ligadas por blancas, se reptie dos veces en el compás, va subiendo de primera hasta tercera.

Aparte aparecen otros pasajes que no llevan trinos, con semicrocheas sueltas o ligadas.

Galamian siguiere diferentes variaciones para estudiar los trinos, haciendo dos semicorcheas, tresillos de semicorcheas tresillos de fusas.

El contacto del arco no tiene porque interferir con los trinos o con la salida del trino, mantener constante el contacto.

Se pueden estudiar también sueltas para trabajar la coordinación y el mecanismo de las dos manos.

• **No. 20 en La Mayor, (Allegro)**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 19. Estudio a cuatro.

No indica ningún tempo en el original. Diferentes revisiones añaden Allegro. Galamian no indica nada.

Estudio también para el trino, normalmente con 2º y con el 3er. dedo. Al ser un estudio rápido y de valores rítmicos rápidos no se pueden hacer más que dos batidas sin resolución.

Escrito con ligaduras largas con todo el arco, en general por compás, se pueden estudiar con ligaduras más cortas.

Como práctica primero se debería de estudiar sin el trino solo las notas escritas para hacerlas sueltas y ligadas. Luego se pueden hacer sueltas para coordinar los trinos con el arco. Se pueden hacer con pizz. de mano izquierda para fortalecer los dedos de los trinos.

Al haber muchos cambios de cuerda y de posición, hay que prestar atención al contacto del arco y las relajaciones de los cambios de posición con preparaciones siempre que sean posibles.

• **No. 21 en Si menor, Moderato e sempre marcato**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 20. En el original marca el compás a cuatro mientras que la revisión de Galamian la indica a 12/8 para que sean más claros los tresillos de corcheas que vienen escritos constantemente.

Escribe marcato en todo el estudio.

Los trinos son batidas de 4º y 3er dedo, un par de batidas por trino, es una nota con trino otra sin él.

Es un estudio muy activo. Este estudio es un poco más fácil con las mismas ideas que los números 19 y 20. Se hace en la mitad superior del arco.

Se puede estudiar de una manera muy interesante, con tresillos de semicorcheas con una batida en el trino y haciendo el trino en todas las notas, no en una si otra no, serían todas ligadas.

• **No. 22 en La bemol Mayor, Moderato**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 21. Estudio a cuatro.

Se puede tocar en cualquier parte del arco, puede ser interesante hacerlo en la mitad inferior. En el manuscrito Kreutzer escribe en la dos primera partes lo que quiere que se escuche, es un semitrino pues escribe 6 semicorcheas, a partir del a tercera parte ya escribe cuatro semicorcheas con las priemras de ellas con trino.

En cada primera nota escribe una f, como si fuera un esforzando, creo que se debe de hacer con velocidad de arco.

No escribe el tempo aunque revisiones posteriores como es el caso de la de Glamian escriben un tempo de Moderato.

Se podría estudiar con seis semicorcheas como semitrino todo el estudio o con doble batida como trino.

Es un estudio largo en tres caras todo el esquema es el mismo, va modulando constantemente y cambiando en bloques de posición.

Los trinos pueden empezar con el dos, con el tres o con el cuatro.

Muchas veces utiliza el mismo diseño de de dedos per cambiando de cuerda al siguiente bloque, hay que intentar mantener la quinta lo máximo posible, los codos en medio de ls dos cuerdas.

Creo que es un estudio simplemente interesante para el semitrino con todos los dedos.

• **No. 23 en Si b Mayor, Adagio (quasi Cadenza)**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 22. Estudio a cuatro.

No indica en el manucrito el tempo aunque en ediciones posteriores pone Adagio o cadencia.

Es un estudio que recuerda al nº 1 por la libertad de los grupos largos ligados, en este caso mucho más porque esos grupos son mucho más largos en número de notas.

En la edición original no escribe calderones en las notas largas aunque si vienen en revisiones posteriores como es lógico.

Una vez que se han trabajado los cambios de posición de cada pasaje, con la afinación y la relajación se debe de trabajar la velocidad de cada uno de los pasajes llegando al máximo de tempo para luego trabajar cada gupo como si fuera un rubato, lento al inicio dándole velocidad hasta un punto determinado y al final volver al tempo inicial del grupo.

Hay también muchos cambios de cuerda, prestar atención al exceso movimiento que pueda haber con los codos.

Se debe trabajar en un inicio con notas sueltas y si es necesario para el trabajo de los cambios con ritmos.

• **No. 24 en Sol menor, Allegro**

En el original aparece como estudio nº 25. A cuatro aunque se podría pensar a dos para que fuera más fluido. Tempo de Allegro.

Es un estudio para el trabajo de las octavas en dobles cuerdas.

Galamian hace una revisión sacando dos estudios de este, nombrándolos como 24 a y 24 b. La diferencia entre ellos es que el primero lo hace en octavas con los dedos 1 y 4. Y el segundo 24b con octavas digitadas 0-3 o 0-2 dependiendo y el diseño típico de las octavas digitadas 1-3 y 2-4.

Para estudiar las octavas, varias maneras, por un lado trabajar solo una voz por ejemplo la superior además de por la afinación por la colocación de los codos ya que hay mucha quinta que el movimiento sea lo menor posible. Y luego trabajar la voz inferior. Muy importante en las octavas saber las distancias entre cada cambio.

Se puede trabajar también haciéndolas sueltas, una nota de la octava luego la otra y después juntas, muy importante colocar antes de tocar los dos dedos de la octava.

No apretar en los cambios de posición teniendo contacto con el arco.

También se puede trabajar en cualquier parte del arco pero es aconsejable en el centro inferior. Es un estudio que tiene de particular que repite las notas varias veces ligadas o sueltas, muy importante mantener el contacto del arco.

Para las octavas digitadas, además de hacer los ejercicios anteriores, aquí que hay que ampliar la mano y los dedos, se puede ayudar alargando el pugar hacia delante para que llegue más fácil los de dedos agudos y también trabajar todas las posibles dobles cuerdas de parejas de notas. Por ejemplo cuando hay saltos de terceras entre dos digitadas habrá un resultado de decima, es muy importante el cuidado de ese trabajo.

La octava digitada es muy útil para ampliar la extensión de los dedos de la mano izquierda.

• **No. 25 en Sol Mayor, (Allegro moderato)**

En la primera versión no aparece y si como estudio nº 22 en la segunda edición.

No indica el tempo aunque en ediciones posteriores aparecen como Allegro moderato. Es a cuatro.

Otro estudio para las octavas. Vienen escritas las octavas sin hacerlas juntas ligadas cada dos. Se debe de estudiar sueltas y juntas con las mismas ideas del estudio anterior.

Este en particular tiene muchas posibles variantes. Galamian da una serie de 12 posibilidades, entre ellas sueltas empezando arco a bajo o empezando arco arriba, ligadas de dos, dos sueltas y dos ligadas, una suelta y tres ligadas o al revés tres ligadas y una suelta, una suelta y ligadas cada dos, con ritmos (semicorchea con puntillo y fusas ligadas o al revés), digitadas.

Como decía en el estudio anterior se puede trabajar en cualquier parte del arco, con cualquier posible matiz o reguladores, siempre prestar atención a las distancias entre octavas y la relajación de los dedos de la izquierda sin perder el contacto de la derecha.

Trabajar a fondo las distancias de pasajes con saltos de terceras, sacar del contexto, distancias, relajación.

• **No. 26 en Mi bemol Mayor, Moderato**

En el original aparece como estudio nº 24. Estudio a cuatro pero podría ir a dos.

Estudio en semicorcheas, básicamente mecánico donde se trabajan mucho los cambios de posición y saltos hasta posiciones altas, estos saltos que aparecen en la 2ª cara son decimas que se deben de estudiar con extensiones.

Hay muchas quintas donde se debe dejar el arco preparado anticipadamente en el centro de las dos cuerdas y además de muchos cambios de cuerda prestando atención como siempre a no hacer excesivos movimientos con los codos, dejándolo lo más posible en puntos intermedios.

Relajar mucho los cambios de posición cuidando la afinación y manteniendo el contacto del arco.

Se deben estudiar sueltas al inicio pero también como variante se pueden hacer sueltas en un gran detaché, también en spiccato.

Hay muchos momentos donde se repite la nota pero en diferentes posiciones, en saltos a partir de cuarta, anticipar el codo antes del cambio de posición.

Creo conveniente hacerlo en la mitad inferior aunque se podría trabajar en cualquier parte del arco.

• **No. 27 en Re menor, Moderato**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 25.

Estudio en el que todas las semicorcheas son ligadas cada cuatro notas, empezando desde la segunda nota, siempre es la cuarta nota de cada grupo la parte fuerte que coincide con un f que siempre pone el autor en esas últimas notas ligadas de cada grupo de cuatro para enfatizarlas, creo que debe ser tocadas con velocidad de arco.

Posteriores revisiones añaden a a ese fuerte un regulador abriendo desde la primera nota para hacer exagerados crescendos.

Es un estudio donde hay que cuidar la afinación, cambios de cuerda constantes sabiendo las notas que hacemos en cada cuerda con muy buena coordinación de las dos manos, no haciendo excesivos movimientos de codo, con bastantes cambios de posición. Se puede tocar en cualquier parte del arco, podría ser todo el arco y también mitad inferior.

Prestar atención que el arco no se vaya al diapason y no se tuerza.

• **No. 28 en Mi menor, Grave**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 26. Estudio a cuatro.

Estudio básicamente para los cambios de cuerda constantes de grupos de semicorcheas ligadas que aparecen desde la mitad del estudio durante 4 líneas y al final del estudio otras cuatro líneas. Se deben estudiar sueltas y en dobles cuerda para mantener el mismo de dedos colocados, contacto con el arco sin pasarlo demasiado rápido.

El resto del estudio tiene un poco de todo, algunos pasajes de fusas ligadas o en staccato, trinos largos con resoluciones largas, un pasaje de dos compases con negras ligadas con saltos de dos octavas y media, algunos pasajes de dobles cuerdas.

• **No. 29 en Re Mayor, Moderato**

En el original aparece como estudio nº 27. Estudio originalmente escrito a dos aunque las revisiones actuales lo escriben a cuatro pero creo que se debe pensar a dos.

Es un estudio más completo que el anterior basado en el constante movimiento de dos cuerdas, recuerda mucho al estudio continuo nº 2 de J. de Monasterio, estudio en tres caras. Son semicorcheas ligadas por compás.

Hay posibles diferentes digitaciones, pero se debe trabajar sueltas y sobre todo intentar mantener los dedos puestos en su mayor medida como en dobles cuerdas.

Fundamental mantener el contacto del arco en las cuerdas sin exceso de movimiento de los codos.

Se podría hacer en spiccato, repitiendo 2, 3, 4 y 6 veces cada nota además de como viene.

• **No. 30 en Si bemol Mayor, Moderato**

En el original aparece como estudio nº 28. Estudio a cuatro pero podría ir a dos.

Son todo semicorcheas, estudio básicamente para los cambios de cuerda tanto en notas sueltas como en ligadas, pasando por todas las cuerdas como pasa en las ligadas o saltando a 1, 2 o 3 cuerdas como pasa en los pasajes de sueltas.

Estudio largo en tres caras.

Los pasajes ligados que van en 4 cuerdas se deben de estudiar como acordes para habituarse a colocar todos los dedos antes de tocar las 4 notas

Al inicio con el pasaje de salto de cuerda con semicorcheas sueltas podría estudiarse con el arco abajo arriba o al revés, en cualquier caso es muy importante la colocación del codo en ambas manos, debe de estar en un punto central para no bloquear y hacer excesivo movimiento de los brazos, se debe trabajar con la muñeca en su mayor medida.

En esos mismos pasajes de sueltas se debe trabajar la afinación de la voz superior estudiándola sola sin hacer el bajo que un pedal en la misma nota cuerda al aire. Las últimas notas de ese pasaje intentar no levantar los dedos.

• **No. 31 en Do menor, Vivace**

En el original aparece como estudio nº 29. Estudio a cuatro, estudio en tres caras. Pone *poussé* en el manuscrito, empujar, en arco arriba.

Pasajes de semicorcheas con ligaduras cada dos y distancias cortas de semitono en muchos casos, los dedos deben de dejarse colocados incluso con los cambios de cuerda. Se puede estudiar sueltas para trabajar en dobles cuerdas en lo posible con los cambios de cuerda. Los pasajes tienen bastantes de trinos, algunos con adornos, deben de tener un carácter más de martelé con poco arco y con impulso en el trino.

Subidas a pasajes agudos con cambios de posición teniendo cuidado en la afinación es obviamente un aspecto a tener en cuenta junto con el contacto general del arco.

• **No. 32 en Fa Mayor, Andante**

En el original manuscrito aparece como estudio nº 30. Estudio indicado en el manuscrito a binario, en ediciones posteriores a cuatro.

Es en una sola cara, es un estudio ideal para trabajar las dobles cuerdas de todo tipo: segundas, terceras, cuartas quintas, sextas, séptimas y octavas.

En momentos determinados hay que tener preparado un dedo en medio de dos cuerdas para colocarlo en quintas.

Lo interesante además es que son seguidas.

Kreutzer escribe corcheas ligadas y en alguna ocasión alguna negra.

Lo interesante es que con una nota pedal repetida ocho veces, ocho corcheas haciéndola en dos posiciones diferentes, cercanas (1ª-2ª posición, 3ª-4ª pos. ...) el resto de los dedos tienen que llegar, ya sea con extensión o extensión-cambio de posición como hace Galamian.

Es muy importante el contacto del arco constante con una velocidad y presión adecuada.

Los codos deben de estar preparados en la quinta de las dos cuerdas.

Los dedos de la mano izquierda deben de ir muy relajados sin presión, cambios de posición muy por encima de la cuerda.

Se deben de estudiar primeramente sueltas cada corchea y también para el trabajo de la doble cuerda con separación de las notas para poder pensar y escuchar los intervalos antes de colocarlos y hacerlos.

En las extensiones el tercer dedo alarga y guía a la extensión con el acompañamiento del cuarto dedo.

Este estudio debe de hacerse después del estudio nº 34.

• No. 33 en Fa Mayor, Andante

En el original manuscrito aparece como estudio nº 31. En el manuscrito escrito en binario, revisiones posteriores lo escriben a cuatro.

Es una sola cara de largo. Es un estudio imprescindible para las dobles cuerdas en terceras, es un estudio bastante complicado.

Es un estudio para utilizar bastante arco con contacto constante. Y muy legato.

Los valores rítmicos que escribe por compás son varios: Blanca con puntillo y dos corcheas ligadas o negra, blanca y dos negras ligadas o ya valores con negras con puntillo y corcheas o todas corcheas.

Las digitaciones originales cambian las terceras del 2-4 ascendentes en la segunda corchea y en la blanca con puntillo seguidas mientras Galamian por ejemplo lo hace con el 1-3 en las dos corcheas.

En momentos determinados hay que tener preparado un dedo en medio de dos cuerdas para colocarlo en quintas.

En el compás 21 aparece un pasaje de 6 compases en cromáticas con terceras, quintas, sextas octavas, teniendo cambios constantes de dedos, muy importante la relajación, la fluidez, saber quien lleva el cambio para conseguir una optima afinación. Siempre el arco con contacto y velocidad. Se deben estudiar sueltas para cuidar todos estos aspectos.

• **No. 34 en Re Mayor, Moderato**

En el original manuscrito aparece como estudio n° 32. Estudio a cuatro pero podría ir a dos. Estudio en tres caras.

Estudio para el mecanismo de diferentes dobles cuerdas, escritas en semicorcheas ligadas cada ocho, cada medio compás, se debe utilizar con un arco legato amplio.

Se debe trabajar con acordes de tres notas sueltos que incluye las dos primeras semicorcheas de cada compás que son la base de todo el bloque en la misma posición del compás, incorporando otros dedos en ese acorde en la misma posición. Deben de colocarse los acordes con los dedos lo más juntos posibles para dejarlos puesto todos los dedos después cuando se haga ya como viene.

Una vez trabajado el acorde lo más seguido y fluido posible, se puede trabajar ya en dobles cuerdas sueltas con las notas que cambian dentro de cada compás con el arco lo más fluido y legato posible.

En momentos determinados hay que tener preparado un dedo en medio de dos cuerdas para colocarlo en quintas.

• **No. 35 en Mi bemol Mayor, Marcia (Moderato)**

En el manuscrito original aparece como estudio n° 33. Estudio a cuatro pero podría ir a dos, no indica tempo ninguno, pero en revisiones posteriores escriben Moderato o Marcha (por el estilo del estudio). Estudio en dos caras.

Es de nuevo un estudio con dobles cuerdas, en esta ocasión además de trabajar, las terceras, quintas, sextas y octavas; Trabaja ritmos ligados o enganchados, depende del pasaje, repitiendo notas la segunda y primera de cada grupo y con bastantes cambios de posición.

Las tres blancas del inicio las indica con efe, para que tengan impulsos.

Luego escribe ritmos de corcheas con puntillo y semicorcheas ligadas por parte y en otras ocasiones enganchadas.

Por ejemplo en el pasaje que va del compás 17 al 20 se debe estudiar en acordes como en el anterior estudio, montando el acorde de tres notas con las dos primeras notas de cada grupo incluido en una blanca para intentar tener colocado todas las notas de ese acorde y trabajar las diastancias y velocidad de colocación.

• **No. 36 en Mi menor, Allegretto**

En el original manuscrito aparece como estudio n° 34. Estudio a cuatro. Dos caras, no indica tempo ninguno, en revisiones posteriores escriben Allegro o como en la versión de Galamian, Allegretto.

Son todas corcheas en grupos de dos, todas con puntos y enganchadas las segundas con las primeras de los siguientes grupos, esas primeras corcheas de grupos son dobles cuerdas. En el original fuerte con efes cada segunda corchea enganchada, en la versión de Galamian sustituye esas efes por acentos que se deben de hacer con velocidad de arco.

Cambios de posición con extensión, por ejemplo 2º compás con extensión a segunda posición, guía el tercer dedo para que acompañe el cuarto dedo con semitono.

Se debería hacer en la zona central inferior del arco.

Hay que dejar dedos fijos y preparar las dobles cuerdas anticipadamente.

Aconsejo estudiar las notas, una por una, sueltas. Hay muchos cambios de posición.

• **No. 37 en Fa menor, Allegro vivace**

En el manuscrito original aparece como estudio nº 35. Estudio en dos caras, a cuatro, escribe *poussé*, empujar, arco arriba el inicio.

También para trabajar dobles cuerdas combinadas con otras notas.

La escritura rítmica es la siguiente en cada blanca: corchea suelta arco arriba, dos corcheas ligadas con regulador abriendo, la primera de ellas en doble cuerda y dos semicorcheas sueltas. Esto se repite constantemente.

Se debe estudiar en triple acorde las dos primeras corcheas escritas en cada compás para preparar todo el bloque de la blanca o del compás, que los dedos vayan juntos.

Las semicorcheas sueltas en el original están con lágrimas, martelé. Podría ser así o en *detaché*.

• **No. 38 en Re Mayor, (Moderato)**

En el manuscrito original aparece como estudio nº 36. Estudio a cuatro. No indica el tempo del estudio. Estudio en dos caras.

Es para trabajar las dobles cuerdas, todo tipo de ellas, con un mantenimiento constante de legato en arcadas largas en dos partes. Escrito en tresillos de corcheas y negras con dos voces constantes que cambian los valores en la voz superior o inferior y que suele mantener un pedal de una nota fija intercalándola entre las voces. A veces ese pedal no se mantiene por el valor de negra de tresillo y se cambia a corchea solo

La coordinación de los dedos es imprescindible, el contacto y legato constante es prioritario.

Estudio muy interesante.

• **No. 39 en La Mayor, Allegretto**

En el manuscrito original aparece como estudio nº 37. En el manuscrito no aparece ningún tempo, revisiones posteriores escriben como tempo Allegretto. Estudio a dos.

De nuevo otro estudio en dobles cuerdas también en legato.

Utiliza de primera a cuarta posición. Utiliza bastante la extensión de los dedos y en especial del 4º dedo.

Es un estudio muy melódico con un claro fraseo de dos voces, utiliza especialmente ritmos de corcheas y semicorcheas.

El intervalo de 5ª disminuida aparece con importancia en este estudio.

Como es lógico ha que estudiar las dobles cuerdas sueltas e ir trabajando de una doble a otra para ver distancias, quien lleva el cambio y la afinación, que tienen un papel muy importante en este estudio. Contacto y legato otro pilar importante a tener en cuenta.

Las arcadas no son largas en general salvo en excepciones.

• **No. 40 en Si bemol Mayor, (Allegro)**

En el manuscrito original aparece como estudio nº 38. Estudio a tres. No marca ningún tempo, algunas revisiones ponen Allegro o Andante. Galamian tampoco pone ningún tempo.

Estudio para el trino continuo, donde se pueden dar dos, tres o cuatro batidas en cada nota y unir de unos a otros. Son todas negras ligadas de tres o cuatro notas, unas frases sin dobles cuerdas y otras con ellas.

Es fundamental tener dedos fijos antes de tocar, especialmente las quintas anticipadas en cruces.

Se puede estudiar sin ligaduras haciendo los trinos sueltos para coordinar.

• **No. 41 en Fa Mayor, Adagio**

En el manuscrito original aparece como estudio nº 39. Estudio originalmente en binario pero se debe pensar en cuatro que es como aparece en la mayoría de las versiones actuales, al inicio escribe, estudio en tres partes.

Es un estudio melódico, con frases con un bajo en una voz y una meodía en otra, en otros momentos seis semicorcheas ligadas en terceras con cambio de posición, otros son acordes 3 o 4 notas seguidos, etc..

En general de carácter lento, expresivo, largo en el fraseo, arcadas largas.

Buscar el legato continuo, el contacto permanente y uniones entre arcos y entre notas.

Relajación de la mano izquierda, no presión de los dedos ni de los cambios de posición, deben de ser con preparación.

Trabajar independientemente los pasajes con las notas sueltas, nota a nota.

• **No. 42 en Re menor, (Allegro)**

En el manuscrito original aparece como estudio nº 40. Estudio escrito en 6/8 pensarse a dos. En el manuscrito viene escrito como tempo Fugue. En otras ediciones indican allegro o moderato incluso leggiero staccato.

Es un claro modelo al estilo de una fuga de las sonatas de Bach para violín solo.

Escrito en corcheas y semicorcheas. La dirección siempre es hacia la última corchea antes de las semicorcheas, con regulador abriendo. Las semicorcheas de más a menos, con regulador cerrando.

Se debe trabajar en general en el centro inferior del arco.

Las corcheas punto rayas, algo articuladas. Las semicorcheas rayas, largas.

Todo tipo de intervalos en las dobles cuerdas corcheas, las semicorcheas son sin dobles cuerdas. Dentro de las dobles cuerdas que aparecen están: terceras, cuartas, sextas, octavas y decimas especialmente.

El mismo trabajo para la afinación con las dobles cuerdas del dicho en anteriores estudios.

Resumen de los objetivos principales con las tonalidades en los 42 estudios para violín solo de Rodolphe Kreutzer:

NUMERO	TONALIDAD	OBJETIVOS PRINCIPALES
1	La menor	Arco distribución, calidad de sonido y vibrato.
2	Do Mayor	Golpes de arco, afinación, cambios de cuerda y de posición, multiples posibles ritmos.
3	Do Mayor	Golpes de arco, afinación, cambios de cuerda y de posición, multiples posibles ritmos.
4	Do Mayor	Staccato
5	Mi bemol Mayor	Golpes de arco, afinación, cambios de cuerda y de posición, multiples posibles ritmos.
6	Do Mayor	Martelé y otros golpes de arco, afinación, cambios de cuerda y de posición, otros posibles ritmos, escalas agudas.
7	Re Mayor	Martelé y otros golpes de arco, afinación, cambios de cuerda y de posición, multiples posibles ritmos
8	Mi Mayor	Cambios de cuerda y de posición, afinación, posibles golpes de arco y ritmos.
9	Fa Mayor	Preparación de trinos. Cambios de posición, mecanismo de la mano izquierda y posibles golpes de arco.
10	Sol Mayor	Cambios de cuerda y de posición con posiciones fijas, afinación. Variación en ligadas y contacto
11	Mi Mayor	Cambios de posición con la misma nota en diferentes cuerdas y afinación con legato permanente.
12	La menor	Cambios de posición y cuerdas con atención especial a la afinación. Relajación de los cambios pero con contacto en el arco.
13	La Mayor	Flexibilidad muñeca y dedos de la mano derecha, contacto en dos cuerdas.
14	La Mayor	Cambios de posición y cuerdas con extensiones. Afinación. Relajación, cambios con contacto arco.
15	Si bemol Mayor	Trinos de tercer dedo y resoluciones con cambios de posición y de cuerda.
16	Re Mayor	Trinos largos con todos los dedos.
17	Si bemol Mayor	Semitrinos con resolución escrita y algunas dobles cuerdas en martelé.

18	Sol Mayor	Trinos de 4º y 3er. dedos con apoyaturas, cambios de posición y cuerda, contacto.
19	Re Mayor	Trinos de 4º y 3er. dedos con cambios de posición y cuerdas, contacto.
20	La Mayor	Trinos de 3º y 2º dedos con cambios de posición y cuerdas, contacto.
21	Si menor	Trinos de 4º y 3er. dedos con cambios de posición y cuerdas, contacto.
22	La bemol Mayor	Semitrinos con todos los dedos, cambios de cuerda y de posición, afinación.
23	Si bemol Mayor	Cadencia, libertad de velocidad pasajes largos ligados, afinación, cambios de posición y cuerda.
24	Sol menor	Octavas en dobles cuerdas, octavas digitadas.
25	Sol Mayor	Octavas sueltas ligadas y variantes.
26	Mi bemol Mayor	Cambios de posición, saltos, afinación, notas con mismo nombre y diferente posición.
27	Re menor	Velocidad del arco, afinación y cambios de cuerda.
28	Mi menor	Cambios de cuerda constantes.
29	Re Mayor	Cambios de cuerda constantes, bloques de notas, contacto arco.
30	Si bemol Mayor	Cambios de cuerda constantes, saltos hasta 4 cuerdas sueltas y ligadas, bloques de notas, contacto arco.
31	Do menor	Semitonos ligadas cambios de cuerda y posición. Trinos.
32	Fa Mayor	Todas las posibles dobles cuerdas.
33	Fa Mayor	Dobles cuerdas: Terceras. Contacto, afinación.
34	Re Mayor	Dobles cuerdas: Terceras, cuartas y sextas. Legato.
35	Mi bemol Mayor	Dobles cuerdas: Terceras, quintas, sextas y octavas. Diferentes ritmos.
36	Mi menor	Dobles cuerdas de todo tipo pero intercaladas con notas solas en martelé.
37	Fa menor	Dobles cuerdas en diferentes intervalos con ligadura.
38	Re Mayor	Dobles cuerdas en diferentes intervalos con legato constante, dos voces, contacto.
39	La Mayor	Dobles cuerdas, fraseo melódico dos voces. Extensión del 4º dedo, cambios posición y legato.
40	Si bemol Mayor	Trinos, trinos con dobles cuerdas, cambios de cuerdas.
41	Fa Mayor	Dobles cuerdas y acordes. Fraseos largos legato.
42	Re menor	Modelo fuga, todo tipo de dobles cuerdas y acordes.

Dificultades en la mano derecha e izquierda con los enfoques técnicos que tiene cada estudio:

MANO DERECHA	Nº DE ESTUDIO SUGERIDO
Détaché	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9
Cambios de cuerda en détaché, spiccato y saltillo	9, 13, 30
Distribución arco, calidad sonido y vibrato	1, 23, 27
Golpes de arco, cambios de cuerda, multiples ritmos	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 28, 29
Cambios de cuerda en legato	10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30
staccato	4
Martelé	6, 7, 17, 36
Cadencia trabajo	23
Mecanismo dedos izquierda escalas agudas	6, 9, 10
otros golpes de arco fuera de la cuerda	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9
Acordes	41
MANO IZQUIERDA	Nº DE ESTUDIO SUGERIDO
Cambios de posición, afinación	2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 31
Dobles cuerdas: terceras	33, 34, 35
Dobles cuerdas. cuartas	34
Dobles cuerdas. quintas	35
Dobles cuerdas. Sextas	34, 35
Dobles cuerdas: octavas	24, 25, 35
Dobles cuerdas. Diferentes intervalos	32, 36, 37, 38, 39, 42
Trinos	9, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 31, 40 (con dobles cuerdas)

3.2.2. Los 24 caprichos para violín solo de P. Rode publicados alrededor de 1822. 56 años antes que los de Jesús de Monasterio.

Breve biografía, Jacques Pierre Rode Joseph (1774-1830).

Nació en Burdeos el 16 de febrero de 1774. El hijo de un perfumista, que mostró desde el principio una gran precocidad musical, ya a la edad de doce años estaba dando recitales de violín con éxito en Burdeos, fue poco después con trece años llevado a París por su maestro Flauvel. Poco después de su llegada a París, se convertiría en el mejor alumno y favorito de Giovanni Battista Viotti, el más destacado violinista de su clase y de su momento, siendo fundador de la moderna escuela de violín francés.

Siendo todavía un adolescente, Rode hizo su debut como solista en 1790 con el Concierto para violín n.º 13 de Viotti; También se une para pertenecer a la orquesta en el Teatro de Monsieur, donde conoció a su antiguo compañero Pierre Baillot. Durante los siguientes dieciséis años Rode vivió una vida como un virtuoso del violín viajando por toda Europa constantemente, a pesar de todo, en 1799 se unió a la facultad de violín del Conservatorio de París recientemente inaugurada.

En un viaje a España a finales de ese año se lleva a cabo en Madrid. Allí conoció y se hizo amigo de compositor y violonchelista Luigi Rodolfo Boccherini. En 1800 se convirtió en el violinista personal de Napoleón Bonaparte.

Pierre Rode se asocia con los violinistas Pierre Baillot y Rodolphe Kreutzer para crear un nuevo método de violín que se consolida como método oficial del Conservatorio de París. Fue publicado en 1802.

Pasó cuatro años en Rusia (1804-1808), donde fue nombrado violinista de la corte del zar en San Petersburgo y disfrutó de una popularidad extraordinaria. Su regreso a París después de su estancia rusa marcó un cambio en su vida.

Spohr, que le había escuchado, tanto antes como después de su aventura por Rusia, sintió una atracción especial hacia él, le cautivó su forma de tocar.

Rode de nuevo comenzó a viajar por toda Europa entre 1811 y 1812. A finales de 1812 en Viena, hizo el estreno de la Sonata n.º 10 op. 96 en Sol Mayor para violín y piano de L. v. Beethoven con el archiduque Rudolph Johannes Joseph Rainier de Austria al piano a quien está dedicada la sonata, las primeras críticas fueron algo duras hacia el violinista, a pesar que fue escrita para explotar el estilo y la manera de tocar de Rode. Gran parte del período 1814-1821 Rode lo pasó en Berlín, donde conoció y se casó con su esposa, convirtiéndose en un íntimo de la familia Mendelssohn. A partir de ahí Rode se concentró en la composición.

En 1821 Rode regresó de nuevo a Burdeos, donde vivió en semiretiro. En 1828 hizo un último intento en un concierto público en París, el concierto fue un fracaso de tal manera que algunos comentaristas creían que aceleró su muerte el 25 de noviembre 1830 en el castillo de Bourbon, cerca de Damazan, Lot y Garona (Francia).

Pierre Rode compuso casi exclusivamente para su propio instrumento. Sus trabajos incluyen sonatas, cuartetos, trece conciertos para violín, varias obras para diversos instrumentos y obras pedagógicas, sobre todo reseñar los 24 Caprichos para violín solo.

Las obras de Rode representan el pleno florecimiento de la escuela de violín francesa que remonta su origen con la llegada de Viotti en París en 1782. Después de la expulsión de Luis XVI y el establecimiento de la República, viejas instituciones monárquicas fueron rehechas en un arranque de entusiasmo y energía. Una nueva institución renacida diseñada para reemplazar las viejas instituciones reales o de la iglesia fue el Conservatorio Superior de Música de París.

Rode fue uno de los primeros profesores de violín en aquella institución, y una de las primeras tareas que tuvo junto con varios colegas fue crear un manual específico para violín que asentara las bases de la técnica de este instrumento. El elemento pedagógico nunca estuvo lejos de Rode y de sus colegas, los 24 Caprichos de Rode y los 40 "Études" de Kreutzer que luego fueron 42 estudios, permanecen entre los estudios pedagógicos para violín más estudiados, el embrión de la técnica del violín actual. Pierre Baillot hace un resumen de la teoría de la escuela francesa y la técnica El arte del violín, que afirma que la vida del violinista es "una ráfaga continua de admiración por las maravillas de la naturaleza, y sus inspiraciones parecen surgir del corazón de este entusiasmo creativo". La música de Rode es un reflejo de una nueva sensibilidad romántica que se refleja plenamente en sus maravillosos 24 Caprichos.

La principal contribución de Rode a la pedagogía del violín es sus 24 Caprichos en forma de Etudes, publicados sobre 1815. Desde el conjunto de caprichos de Paganini que se publicó en 1820 (aunque probablemente fueran escritos antes), el trabajo de Rode apareció poco antes que los de Paganini, y en algunos aspectos (valor técnico por ejemplo), los Caprichos de Paganini establecen de inmediato un nivel más alto. Otro conjunto de doce Études escritos por Rode fue publicado después de su muerte. A diferencia de Kreutzer, algunos de cuyos études no son adecuados para el desempeño de conciertos, cada Caprice en conjunto de Rode es eminentemente una obra de arte en miniatura, así como un reto técnico para el violinista. Al igual que con muchos conjuntos de études, Rode explora todas las tonalidades mayores y menores, a partir de do mayor en el capricho de apertura.

Los 24 Caprichos para Violín, compuestos en la primera mitad del siglo XIX por Pierre Rode, son una serie de 24 caprichos para violín solo publicados alrededor de 1822, 56 años antes que los de Jesús de Monasterio.

Curiosamente los estudios están escritos y colocados en un orden predeterminado, son en un ciclo alrededor de quintas, presentan cada tonalidad Mayor y seguidamente otro estudio en su respectivo relativo menor. Empieza el estudio nº 1 en Do Mayor para ir por cada uno de los estudios desde un sostenido hasta siete sostenidos y llegar al nº 13 donde empiezan con todos los bemoles hasta acabar con el relativo menor con un bemol en Re menor, el estudio nº 24.

Violinistas utilizan usualmente estos caprichos como practica para desarrollar la técnica del violín.

De hecho, los caprichos, uno por uno, por si solos son un gran material clave para proporcionar a trabajar en elementos básicos de la técnica del violín, como la entonación, la coordinación de las manos, golpes de arco, la distribución del arco,

desarrollar el buen balance, puede ayudar a desarrollar un tono equilibrado, algo para lo cual se haría famoso Rode.

En términos de dificultad, estas piezas encajan bien entre los estudios de Rodolphe Kreutzer y los estudios de Jakob Dont.

Los estudios tienden a tener una reputación de ser monótono, repetitivo y aburrido. Mientras que la repetición es la esencia misma de un estudio, Rode intenta transmitir con sus caprichos ideas musicales con imaginación para hacerlos interesantes.

Los caprichos de Rode no quieren dar un tipo de virtuosismo violinístico como el que transmite Paganini como por ejemplo con los pizzicatos de mano izquierda y los armónicos artificiales.

De los 24 caprichos, 8 de ellos están escritos en dos partes continuadas o con un attacca.

Los Caprichos para violín solo de Pierre Rode, incluyendo el listado con el número del estudio, la tonalidad y los movimientos (si los hubiera) además del compás.

- No. 1 en Do Mayor
 - 1. Cantabile, 3/4
 - 2. Moderato, 12/8
- No. 2 en La menor
 - Allegretto, 6/8
- No. 3 en Sol Mayor
 - Comodo, 3/4
- No. 4 en Mi menor
 - 1. Siciliano, 6/8
 - 2. Allegro, common time
- No. 5 en Re Mayor
 - Moderato, common time
- No. 6 en Si menor
 - 1. Adagio, 3/4
 - 2. Moderato, cut time
- No. 7 en La Mayor
 - Moderato, common time
- No. 8 en Fa sostenido menor
 - Moderato assai, 12/8
- No. 9 en Mi Mayor
 - 1. Adagio, 3/4
 - 2. Allegretto, 12/16
- No. 10 en Do sostenido menor
 - Allegretto, 3/8
- No. 11 en Si Mayor
 - Allegro brillante, common time

- No. 12 en Sol sostenido menor
Comodo, 3/4
- No. 13 en Sol bemol Mayor
Grazioso, common time
- No. 14 en Mi bemol menor
 1. Adagio con espressione, common time
 2. Appassionato, 3/4
- No. 15 en Re bemol Mayor
Vivace assai, 3/8
- No. 16 en Si bemol menor
Andante, 2/4
(En el medio de este capricho la tonalidad cambia a Si bemol Mayor para luego ir de nuevo por poco tiempo a Si bemol menor y acabar en Si bemol Mayor).
- No. 17 en La bemol Mayor
Vivacissimo, 2/4
- No. 18 en Fa menor
Presto, 3/8
- No. 19 en Mi bemol Mayor
 1. Arioso, 3/4
 2. Allegretto, 6/8
- No. 20 en Do menor
Grave e sostenuto, common time
- No. 21 en Si bemol Mayor
Tempo giusto, 3/4
- No. 22 en Sol menor
Presto, 3/8
- No. 23 en Fa Mayor
Moderato, common time
- No. 24 en Re menor
 1. Introduzione, 3/4
 2. Agitato con fuoco, 2/4
 (Este capricho finaliza en Re Mayor).

Breve descripción de los estudios y caprichos, incluyendo las bases técnicas de lo que tratan cada uno de ellos.

Capricho N° 1 en Do Mayor

Capricho en dos partes. Sirve como un modelo para muchos otros posteriores. Se debe buscar los diferentes colores de sonido que se pueden hacer en la frase lenta de la primera parte que es como una introducción, escribe *cantabile*, a 3/4, se debe producir un sonido dulce, cantado, tocando los adornos rápidos con flexibilidad rítmica,

especialmente los trinos con adornos en los compases 5 y 6, el fraseo va de la siguiente manera en este cantábile: 2 compases + 2+4+4+2. La siguiente sección marcada con un moderato en 12/8 aunque debe ser medido a cuatro, se debe tocar en la mitad superior del arco con un golpe de arco en *martelé* elástico y elegante. Las notas con trinos deben ser ligeramente más largas dándole velocidad al arco a diferencia de cuando no los tienen. Se deben crear colores en las frases con dinámicas, según la dirección de la frase y ayudándose de la velocidad, amplitud o disminución del arco, sin que afecte la nitidez de la articulación. Los dedos de la mano izquierda siempre que se pueda deben dejarse fijos.

Capricho No. 2 en La menor

El tempo marcado es sólo de *Allegretto*, aunque esté escrito en 6/8 se debe pensar a dos. Este capricho necesita una gran cantidad de energía. Se debe tocar en general en el centro del arco y utilizando rápida velocidad de arco en los fortepianos que se deben iniciar al talón. Se debe pensar en dobles cuerdas (octavas) para que los dedos de la mano izquierda siempre que sea posible deben moverse en bloque. Son en las frases de octavas donde el arco debe ir con la línea de fraseo que normalmente es ascendente, con lo cual con un regulador abriendo y pasando más arco para seguidamente que venga el *fp* volver al talón. Las primeras notas sueltas llevan un punto con lo cual se debe articular. En los compases, como el 5 y 6 donde hay cruces de cuerda, se debe hacer un movimiento circular de la muñeca derecha y no de brazo, manteniendo el codo bastante bajo además los dedos de la mano izquierda siempre que se pueda deben dejarse fijos. Hay puntos en alguna frase de semicorcheas, podría ser en *spiccato*. También muy importante preparar los dedos de la mano izquierda que son en quintas en dos cuerdas colocándolo entre las dos cuerdas antes de tocarlos.

Capricho No. 3 en Sol Mayor

Se interpreta en su totalidad en segunda posición. El tempo que marca *comodo* significa "cómodamente" aunque se refiere al tempo, es también para el carácter, está escrito en 3/4. Se debe tocar con un sonido cálido, dulce y con una gran uniformidad y fluidez de los dedos y del movimiento del arco con contacto equilibrado. El arco debe sentirse como si estuviera "tejiendo" entre las cuerdas con un gran legato. Mantenga los dedos puestos (fijos) sobre la cuerda siempre que sea posible; Por ejemplo, el cuarto dedo fijo sin levantarlo en compás 25 o el primer dedo en los compases 26 y 27. También al igual que el capricho anterior muy importante preparar los dedos de la mano izquierda que son en quintas en dos cuerdas colocándolo antes de tocarlos en medio de las dos cuerdas.

Capricho No. 4 en Mi menor

También es un capricho en dos partes. La primera parte es una Siciliana (danza típica Italiana popular en toda Europa a finales del s. XVII y XVIII, de carácter lento que se caracteriza por tener un compás en 6/8 o 12/8 con valores de negra y corchea en primera parte, pensándolo a dos teniendo corchea con puntillo, semicorchea y corchea

en la segunda parte. Es parecida a la Giga que es más rápida), es como una pastoral, con dos voces imitando a dos instrumentos a la vez, podrían ser dos oboes durante los 4 primeros compases en fuerte, siguiendo otros cuatro compases con una octava grave como si fueran dos trompas en piano, volviendo de nuevo la octava superior. Son fraseos muy en legato, donde el arco debe de tener un contacto constante entre notas ligadas y entre arcos, por otro lado, los dedos de la mano izquierda hacen esas dos voces con dobles cuerdas que pueden ser sobre todo en terceras, quintas y sextas, y al final de esa primera parte incluso con octavas y décimas además de otras. Los compases 19 y 20 deberían de hacerse con un golpe de arco en *martelé* en la zona mitad superior del arco con mucha elasticidad, el arco debe tener todas las crines en contacto, girando la muñeca y mano derecha hacia dentro. La segunda parte con el Allegro a cuatro es un buen ejercicio para el tercer y el cuarto dedo de la mano izquierda, ideal para el mecanismo de los dedos, tiene cambios de posición por bloques y en posiciones fijas, a veces en una misma cuerda con saltos de posición y a veces en dos cuerdas. Escribe acentos en notas más agudas para dar velocidad coincidiendo con los cuartos dedos. Los trinos con velocidad de arco como otro capricho anterior. Es un estudio con mucho colorido de matices por las tesituras y por el carácter, a veces escribe puntos que pudieran ser en *spiccato*, el arco debe tener todas las crines puestas en la cuerda con un giro de la muñeca y mano hacia arriba, para que tengan menos contacto el número de crines y provocar más ligereza al golpe de arco. También se debe tener en cuenta los dedos fijos y no hacer excesivo movimiento en los codos por el uso de las dos cuerdas, debe intentarse dejar el codo en medio de dos cuerdas. En el caso del arco además la muñeca debe de estar muy flexible.

Capricho No. 5 en Re Mayor

Es un capricho donde utiliza golpes de arco enérgicos y con mucha articulación. El arco debe permanecer con contacto en la cuerda a través de todo este capricho. A la mitad del capricho utiliza en el pasaje 16 notas con puntos haciendo un arpegiado con un golpe de arco en *martelé*.

Al inicio señala tempo de *Moderato*, a cuatro. La distribución, la zona y la velocidad del arco donde se haga en cada momento, es reamente la base como enfoque de este capricho. Una peculiaridad del capricho es la recuperación del arco, como ocurre en la primera anacrusa de seis semicorcheas sueltas, donde se empieza en el centro del arco y se debe llevar la última nota hasta el talón. Lo mismo ocurre en los grupos del tercer y cuarto compás al inicio, después de la negra de la 3ª parte ligada a la primera semicorchea de la cuarta parte se llega al centro del arco y las demás semicorcheas sueltas de esa cuarta parte progresivamente llevamos el arco hasta el talón.

Otras peculiaridades de este capricho son por ejemplo cuando aparece una fusa con silencio de fusa y cinco semicorcheas todas sueltas, este modelo es repetido durante todo el compás, la intención es una articulación entre la primera fusa y la semicorchea dando a esta última más velocidad de arco. Otra diferente es la que escribe encima de la primera semicorchea de cada grupo un signo de regulador abriendo y cerrando, obviamente no se trata de hacer matiz en una nota puesto que no daría tiempo al ser una

semicorchea pero si hacerlo con el vibrato y la velocidad de arco. En la segunda cara, compás 37 donde antes comentaba sobre las 16 semicorcheas con puntos, en martelé que se repite en bloques de dos compases en tres frases, inicia con una negra con adorno rápido anticipado de anacrusa luego las semicorcheas en martelé abajo arriba y después en el segundo compás de esa frase enganchando las dos primeras semicorcheas el arco vendría al revés en martelé para acabar con dos negras, la última de ellas con un acorde. Esto se repite tres veces con diferente fraseo y notas. Por último destacaría del final del estudio, un pasaje de semicorcheas con dobles cuerdas ligadas de dos en terceras con contacto, el siguiente compás con dos notas enganchadas articuladas y dos ligadas para acabar en un tercer compás con una suelta y dos ligadas en diferente apoyo a las del primer compás, en el cuarto compás escribe acordes de tres notas.

Capricho No. 6 en Si menor

Estudio en dos partes, modelo lento-rápido, la primera parte con un *Adagio* en 3/4 es como un aria de tenor apasionado, que se toca en la cuarta cuerda, cuerda Sol hasta el compás 16. Se tiene por un lado que relajar los dedos de la mano izquierda para que los cambios de posición en la cuarta cuerda puedan hacerse muy expresivos y líricos, y por otro lado en el arco con una adecuada presión, distribución, velocidad y punto de contacto, este último tiene que variar bastante entre el diapasón y el puente al estar subiendo bastante alta la mano en posiciones agudas. Fraseo de cuatro compases en el inicio, muy legato. A partir del c. 17 con pasajes de semicorcheas ligados por compás pero con cambios bastante constantes de cuerda y de posición haciendo un final muy brillante.

Después de un *attaca* súbito con un calderón de silencio de corchea se llega a la segunda parte indicada *moderato*, a cuatro, está lleno de escalas y triadas rotas en todas las tonalidades. Se hace con un *Detaché* amplio, enérgico, sobre todo en el centro del arco. Hay grandes saltos con cambios de posición, por ejemplo en los compases 37 y 39, donde la nota anterior a la nota aguda se debe articular antes del salto.

Algunos pasajes son en la misma posición. También hay pasajes de acordes al final del estudio.

Capricho N° 7 en La Mayor

Escrito con un tempo en *Moderato* a cuatro. La tonalidad de La Mayor le da al capricho una amplitud y una grandiosidad, es el único estudio en staccato del conjunto de los caprichos de este autor. Se puede tocar este golpe de arco con la dirección en arco arriba o en dirección contraria en arco abajo. En este estudio principalmente se toca el staccato en arco arriba, excepto el compás 30 que es en arco abajo, eso mismo se repetirá lo mismo en la segunda mitad en el compás 55.

En el compás 47 escribe una frase donde alterna un compás de cuatro semicorcheas en arco arriba siguiendo otras cuatro en arco abajo y luego en el siguiente compás de dos en dos con la misma idea.

Arco arriba staccato tiende a funcionar bien con el arco inclinado hacia el diapasón mientras se acerca el talón del arco hacia uno mismo. Para el staccato arco abajo es útil inclinar el arco hacia el puente y alejar el talón del arco del cuerpo.

Capricho No. 8 en Fa sostenido menor

Marcado en tempo de *Moderato assai*, marca un 12/8 de compás aunque se piense en cuatro. Es un capricho que busca el **bariolaje** o *bariolage* del arco en dos cuerdas haciendo el movimiento de muñeca del arco sin mover el codo, este tiene que estar en un punto intermedio entre las dos cuerdas que se están tocando. Todos los grupos son de semicorcheas, grupos de seis por parte. Se hace en *Detaché*, en la mitad inferior del arco sobre todo cuando aparecen las ligadas que hay que recuperar en las notas sueltas anteriores para llegar la primera ligada al talón, el resto de las sueltas se podrá hacer en el centro del arco.

Se deben mantener los dedos puestos siempre que sea posible y en todo caso los dedos deben estar siempre cerca de la cuerda.

Los f que indica el autor en determinados grupos de semicorcheas en las primeras de cada seis quieren indicar sobre sacar esa nota, simplemente con un poco de velocidad de arco sin presión, no busca un acento como tal.

Al igual que pasaba en un estudio anterior hay frases donde la dirección de las notas llega a una nota grave para inmediatamente saltar a otra nota un par de octavas superior, con el consiguiente cambio de cuerda, importante que la última nota, la más grave de la frase anterior no se acentúe y por otro lado una pequeña articulación entre esas notas, la grave y la aguda, ayudará a no hacer un cambio brusco o un ataque, cambio que se debería hacer solo con la muñeca del arco no con el codo. El capricho tiene muchas posibilidades musicales, según la dirección de la frase que lleve en cada momento se hará más o menos arco, ascendiendo más crescendo, descendiendo más disminuyendo.

Capricho No. 9 en Mi Mayor

Estudio en dos partes diseño lento-rápido, la primera con un *Adagio*, esta primera parte tiene un carácter muy abierto y brillante, escrito en 3/4 los fraseos en legato permiten tener la opción de poder sacar expresividad con las direcciones de las frases, utiliza las apoyaturas, adornos y trinos además de grupos rápidos de fusas dando redondez a las frases. El inicio es muy similar al que tiene el capricho nº 1 de este mismo libro. La segunda parte con un *Allegretto* escrito en un 12/16, ritmo algo inusual, se debe pensar en 2, es una parte elegante con estilo de danza, el autor señala que debe ser interpretado todo en cuarta posición con un detaché corto tipo martelé sin levantar el arco de la cuerda pero bien articulado haciéndolo con la muñeca del arco. Aunque también se debe trabajar en spiccato. Las notas largas con sf deben tocarse desde el talón y los acentos deben ser de velocidad de arco.

Capricho No. 10 en Do sostenido menor

Este *allegretto* indica el autor que debe tocarse en su totalidad en la tercera posición. Escrito en 3/8 se debe pensar a uno. Con un *Detaché* se debe tocar en la mitad del arco con amplitud y potencia aunque no indique matiz alguno debe ser sonoro, para crear un sonido luminoso y sonoro. Los acentos y sf con velocidad de arco y como en el anterior capricho desde el talón sin presión.

Capricho No. 11 en Si Mayor

Es un capricho a cuatro con carácter virtuoso y a la vez con pasajes líricos, tiene una apariencia de una obra de concierto. Indica al inicio el tempo de *allegro brillante*.

En general con frases cortas, llenas de escalas y arpeggios. Destacar un pasaje de una escala de dobles cuerdas en terceras que se repite tres veces a lo largo del capricho. Las zonas con corcheas en general, tienen un estilo más lírico. Hay pasajes en una posición y otros en dos cuerdas indicados por el autor. Por ejemplo estos últimos con semicorcheas en dos cuerdas ligadas cada dos, debe de tenerse en cuenta que los dedos deben de estar colocados juntos antes de tocar, con lo cual se debe de estudiar en dobles cuerdas.

Capricho No. 12 en Sol sostenido menor

Este capricho escrito en 3/4 pero se debe pensar a uno tiene el mismo *comodo* marcado que en el Capricho No. 3 de este mismo libro y requiere una fluidez similar y la misma suavidad en el arco. Es un estudio ideal para el trabajo del legato, todo con corcheas ligadas de 6 o 12 notas, requiriendo un buen uso de todo el arco con un buen control y contacto. Es excelente para la entonación, los 5 sostenidos en sol sostenido menor con esos fas dobles sostenidos que hay a lo largo del capricho hacen de este capricho un incómodo pero interesantísimo trabajo para la afinación.

Capricho No. 13 en Sol bemol Mayor

Indica un *grazioso* al inicio, escrito en cuatro tiene un carácter muy cantado en los primeros 24 compases donde prácticamente solo hay corcheas de tresillos, a partir de ahí aparecen ya solo pasajes en semicorcheas, muchos de ellos ligados por compás aunque hay de cuatro y de ocho ligadas, indica tempo de un *poco più mosso*, ocupa una gran parte de estudio donde hace muchos pasajes en dos cuerdas, da apariencia de mecánico pero se le puede sacar bastante partido a nivel musical.

El capricho sería mucho más cómodo de tocar si en vez de estar escrito en la tonalidad de Sol bemol mayor en la que está, en su lugar hubiera estado escrito en Fa sostenido mayor que le daría muchos menos problemas y más comodidad de lectura. Aun así es un capricho muy atractivo que requiere mucha dedicación para sacar el aspecto musical que requiere pero que merece la pena.

Capricho No. 14 en Mi bemol menor

Capricho en dos partes, la primera en *Adagio con espressione* escrito a cuatro por 18 compases y la segunda escribe *Appassionato*. Comienza con una introducción de carácter trágico, subrayando los “lamentos” haciendo sforzatos con pesadez y profundidad, hundiéndose lentamente hasta el final de esta primera parte. En contraste, la segunda sección aunque indica 3/4 se debe pensar en pulso de uno, que le dará una fluidez a las frases ligadas escritas en corcheas y negras por lo general, buscando un fraseo largo y continuo que requiere un muy buen legato.

Capricho No. 15 en Re bemol Mayor

Este capricho rápido escrito en 3/8 aunque debe pensarse en uno para que tenga fluidez. El autor indica *Vivace assai*, tiene estilo de danza y carácter animado, es un estilo en cualquier caso de velocidad, utiliza un *Detaché* ligero en las semicorcheas y un *martelé* elástico en las corcheas. Desde el compás 8 escribe en muchos momentos corchea con semicorchea ligadas o dos semicorcheas ligadas, estas deben ser tocadas en la mitad inferior del arco, suelen llevar un acento que debe hacerse con velocidad de arco, también escribe fp o f que deben ser realizadas con impulsos del arco de velocidad sin presión. Cerca del final hay una frase en corcheas y negreas en dobles cuerdas de diferentes intervalos, con carácter corto y ligero.

Capricho No. 16 en Si bemol menor

Aunque el capricho está escrito en tempo de *Andante* y en 2/4, es un estudio muy activo lleno de pasajes en fusas ligadas, pasajes de trinos constantes y pasajes de fusas ligadas en dobles cuerdas de terceras, es uno de los mejores caprichos escritos por Rode, con el inicio muy atractivo y dulce de los que escribió el autor. Este capricho es toda una prueba de resistencia para ambas manos. El brazo del arco tiene que desempeñar un legato suave la mayor parte del tiempo, mientras que los dedos de la mano izquierda entre los trinos, fusas y dobles cuerdas con movimiento constante y rápido. Se debe variar la velocidad de los trinos de acuerdo con el carácter de la frase, ya sean negras, corcheas o corcheas con puntillo o sean semicorcheas con puntillo. Por ejemplo, los trinos en los compases 13 y 14 puede ser más lento que los de los compases 15 y 16. En los compases 104 y siguientes, ayudaría tocar esos pasajes con trinos y dobles cuerdas con una *portato* ligero para que los dedos de la mano izquierda puedan preparar mejor cada siguiente doble cuerda. El final termina en Si bemol Mayor.

Capricho No. 17 en La bemol Mayor

Con tempo escrito en *vivacissimo*, es un capricho muy animado, lleno de energía y fluido, de una gran actividad de principio a fin. Escrito en 2/4 se debe pensar en uno. Los pasajes sueltos que vienen escritos con puntos deberían ser fuera de la cuerda. Hay acentos y esforzando en ligadas o sueltas con velocidad de arco. Pasajes con contrastes de matices súbitos, pasajes con posiciones fijas u otros en la misma cuerda, pasajes con trinos. Es un estudio muy interesante para la velocidad, tiene aspectos importantes como ligadas en zona inferior y el spiccato que son muy importantes para dominar el violín.

Capricho No. 18 en Fa menor

Escrito en tempo de *Presto*, también igual que el anterior trabaja especialmente la velocidad, en este caso en semicorcheas intercalando diferentes grupos de ligadas y sueltas, Escrito en 3/4 se debe de pensar en uno tocandolo en la mitad inferior para que las ligadas tengan peso cerca del talón. Tiene un carácter tormentoso y virtuoso a la vez y se debe tocar lo más rápido posible, con un vigoroso *Detaché*. Los grupos de semicorcheas que tienen tres ligadas y tres sueltas, la primera suelta lleva un acento que debe ser con velocidad de arco. Las partes en piano o fp deben mantenerse con contacto que no haga bajar la energía que lleva el capricho.

Capricho No. 19 en Mi bemol Mayor

Capricho en dos partes, la primera con un *Arioso* en 3/4 tiene que transmitir con un sonido cálido y cantado. Aparecen pasajes con dobles cuerdas que deben continuar el legato suave. Los *sforzati* deben de ser redondos y expresivos con vibrato y velocidad de arco. Después de un pequeño calderón llega la segunda parte en 6/8 pensando en un dos ancho con el *Allegretto* donde incide en el trabajo de las octavas, obviamente hay que trabajarlas juntas para la afinación y sobre todo que vayan los dedos a la vez con relajación al cambiar de posición, a veces de tono o semitono otras son arpeggios con saltos de hasta cuatro posiciones, también en cromáticas, escribe las octavas ligadas de dos semicorcheas, se deben trabajar en la mitad del arco hacia el talón cuando va a llegar la negra. El fraseo es largo y debe de ir con la línea que hagan las notas.

Se debe trabajar los pasajes donde no son octavas haciendo las semicorcheas en dos cuerdas con un dedo fijo. Musicalmente las frases son largas pero tiene diferentes colores según la armonía, por ejemplo el capricho debe cambiar el tipo de sonido en la frase que comienza en el compás 48 podría ser más dulce, mientras que la sección después del compás 72 debe sonar muy dramático e intenso.

Capricho No. 20 en Do menor

Inicia con un carácter muy de opera con la introducción de la orquesta. Se deben tocar los puntos fuertes con bastante peso en el arco y que se una a la doble cuerda sin detenerse ni interferencias. Indica al inicio *Grave e sostenuto*, subdividido a 8 ligero aunque marque compas a cuatro, es un capricho lento en general, la actividad de las fusas es lo que le da fluidez y que no sea pesado.

En los tresillos a partir del compás 9, la negra del bajo tiene que hacerse llena dejando libre la tercera corchea del tresillo de la voz superior. Lo mismo se debe aplicar en los compases del 17 al 19.

Las notas rápidas a partir del compás 22 se deben de tocar en la cuarta cuerda como indica el autor a lo que hay que dedicar un trabajo especial, con un contacto permanente en el arco y fraseo largo. Se deben articular los dedos en ese mecanismo lo más claramente posible

Capricho No. 21 en Si bemol Mayor

Tempo giusto, tiene un carácter muy majestuoso y alegre. Indica en 3/4 que le da peso a la primera parte. Con un golpe de arco pesado en *martelé*, lo más posible en la mitad inferior del arco y utilizar bastante la flexión de la muñeca y dedos del arco. Hay varios pasajes en corcheas sueltas saltando una cuerda por medio de tres, a veces en arcos arriba abajo y otras veces al revés, llevan punto, y deben de hacerse con mucha ligereza. Los dedos deben colocarse de dos en dos, en bloques, relajando los cambios de posición, mientras el codo derecho lo más en un punto central de las tres cuerdas para utilizar más la muñeca del arco.

Capricho No. 22 en Sol menor

Es similar al capricho No. 18 y requiere la misma energía en el arco energía y un tempo rápido para crear un carácter tormentoso. Indica *Presto*, en 3/8 pensándolo en uno, debe tocarse en la mitad inferior, son todas semicorcheas *detaché* sueltas con algunas ligadas intercaladas, muchos pasajes son en dos cuerdas donde los dedos de la mano derecha deben de ir en bloque, relajados los cambios de posición. Las ligadas deben de tener un poco de velocidad de arco y a veces aparecen algunas apoyaturas también con velocidad de arco.

Capricho No. 23 en Fa Mayor

Tempo de *Moderato* y debajo indica *Sostenuto*, a cuatro, es un capricho lleno de dobles cuerdas en terceras, imprescindible darle independencia a los dedos con un mecanismo claro mientras se mantiene un legato suave con el arco. Tiene compases ligados de semicorcheas en terceras contestando otro compás con corcheas ligadas en diferentes formas de dobles cuerdas. También algunos pasajes de dos cuerdas intercalando dos notas ligadas de semicorcheas con doble cuerda la primera y una sola la segunda, el movimiento debe ser muy flexible solo de muñeca sin mover el codo.

Capricho No. 24 en Re menor

Capricho en dos partes, la primera es *Introduzione* y la segunda un *Agitato e con fuoco*. La primera parte tiene una reminiscencia a la ópera, como pasaba en otro capricho anterior hace la introducción como si fuera la orquesta, con carácter dramático, escrito en 3/4 contiene acordes de tres notas, anacrusas rápidas en fusas ligadas o en ricochet. Los compases 6 al 11 en semicorcheas ligados por compases, los compases 6 y 8 con staccato sostenuto con grupos de cuatro semicorcheas ligadas a un arpeggio de seisillos, compás 9 con todo el compás ligado pero articulando cada dos semicorcheas, acortando las segundas de cada dos.

El *agitato e con fuoco* en 2/4, es una parte muy furiosa, exige un *Detaché* con articulación casi *martelé*, en los pasajes que tiene escrito puntos en las notas. El resto del capricho es *detaché* sueltas intercala las sueltas con grupos ligados que muchas veces llevan acento con velocidad de arco.

Resumen de los objetivos principales y tonalidades en los 24 caprichos para violín solo de Pierre Rode:

NUMERO	TONALIDAD	OBJETIVOS PRINCIPALES
1	Fa Mayor	Acordes
2	La menor	Détaché, afinación en pasajes cromáticos.
3	Mi menor	Détaché con cambios de cuerda arpegiado.
4	Sol Mayor	Acordes y ricochet en tres cuerdas.
5	Sol menor	Cambios de cuerda constante en détaché.
6	Re Mayor	Trinos, uso del 4º dedo.
7	Sol Mayor	Cambios de cuerda constante en legato y cambios de posición.
8	Do Mayor	Dobles cuerdas: Terceras.
9	Mi menor	Acordes y trinos.
10	Sol Mayor	Ricochet de dos notas, ida y vuelta.
11	Si menor	Acordes, textura polifónica.
12	Sol Mayor	Diferentes dobles cuerdas y acordes.
13	Re menor	Cambios de cuerdas con saltos de 2, 3 y 4 cuerdas.
14	Fa Mayor	Diferentes dobles cuerdas y acordes.
15	La Mayor	Trinos y armónicos con cambios de posición.
16	Fa sostenido menor	Dobles cuerdas: Terceras y sextas.
17	Re Mayor	Cambios de posición, cambios de cuerda en legato.
18	La menor	Dobles cuerdas de todo tipo.
19	Do Mayor	Ricochet de cuatro notas, ida y vuelta.
20	Mi Mayor	Cambios de cuerda constantes en détaché y/o spiccato, cambios de posición.
21	La Mayor	Dobles cuerdas: terceras y cuartas (básicamente).
22	Re Mayor	Trinos, cambios de posición y dobles cuerdas: Décimas.
23	Sol menor	Acordes y staccatos arriba.
24	Mi bemol menor	Acordes, diferentes doblescuerdas, pasajes polifónicos y pasajes rápidos.

Dificultades en la mano derecha e izquierda con los enfoques técnicos que tiene cada estudio:

MANO DERECHA	Nº DE ESTUDIO SUGERIDO
Détaché	3,2,5
Cambios de cuerda en détaché, spiccato y saltillo	5,13,20
Cambios de cuerda en legato	17,22,7
Ricochet y otros golpes de arco fuera de la cuerda	4,10,19
Acordes	4,12,9,23,1,11,14
MANO IZQUIERDA	Nº DE ESTUDIO SUGERIDO
Cambios de posición	3,17,7,22,15
Dobles cuerdas: terceras	8,16
Dobles cuerdas. Sextas	16
Dobles cuerdas. Varios intervalos	12,18,21,11,14
Trinos	6,9,22,17,15

3.2.3. Los 24 estudios y caprichos op. 35 para violín solo de J. Dont publicados en 1849 y escritos 29 años antes que los de Monaterio que fueron publicado en 1878.

Jakob Dont Etüden und Capricen, op.35 (o Estudios y caprichos) para violín solo.

Breve biografía, Jakob (también Jacob o Jacques) Dont (1815-1888), fue un violinista austriaco, compositor y maestro. Nació en Viena de familia músicos. Jakob estudió violín con Böhm y G. Hellmesberger en el Conservatorio de Viena (Gesellschaft der Musikfreunde). No estuvo influenciado por las enseñanzas de P. Rode o J.B. Viotti sino por la ampliación y sabiduría de sus propios estudios en su vida.

En 1831 se convirtió en violinista del Burgtheater y en 1834 se unió a la Hofkapelle. Violinista con dominio del instrumento no fue solista aunque hiciera conciertos de solista y cámara en parte por su excesiva timidez, prefirió dedicarse a la enseñanza y a la composición.

Escribió unas 50 obras y arreglos de sonatas para piano de Beethoven añadiendo la parte de violín. La obra más señalada de su catálogo es la contribución de los volúmenes de Gradus y Parnassum, una importante colección de estudios que incluyen los op. 35 y op. 37; junto con piezas para 2, 3 y 4 instrumentos de cuerda.

Dont enseñó en varias instituciones privadas en Viena como la Akademie der Tonkunst y Pädagogium de Santa Ana antes de convertirse en profesor en el Conservatorio de Viena en 1873. Entre sus alumnos destacan, L. Auer, O. Nováček.

Auer estudió con Dont en los años 1857 y 58, según palabras de Auer fue Dont quien le hizo ver lo difícil de captar y comprender el verdadero esfuerzo que requiere el violín y le enseñó el camino del dominio de este instrumento dándole las bases de la técnica del violín.

Carl Flesch decía que mientras Joachim se ocupaba de dar avances en los diferentes aspectos musicales para tocar bien el violín, Dont, Schradieck y Sevcík se ocuparon de solventar más los problemas técnicos.

Los estudios y caprichos op. 35 de J. Dont son un conjunto de estudios para alumnos de violín avanzados, se publicaron por primera vez en 1849, el libro fue reeditado en numerosas ediciones en muchos países diferentes. Famosos violinistas publicaron sus propias ediciones como Max Rostal e Ivan Galamian entre otros, publicando sus propias ediciones con la revisión de digitaciones, arcos y sugerencias.

Estos estudios son una perfecta preparación dada su altísima dificultad técnica como previo a los caprichos de Paganini y Wieniawski. Los estudiantes deben de hacer antes estudios de R. Kreutzer o/y P. Rode.

Los estudios-caprichos op. 35 de Dont, están diseñados para desarrollar todo tipo de objetivos en la mano izquierda y derecha.

Los estudios por regla general no están escritos en un orden de dificultades sino que el profesor debe de asignar al estudiante el estudio que le vaya mejor según los objetivos a tratar por necesidades del alumno.

Por ejemplo un alumno con el objetivo principal de mejorar el detaché comenzaría con el estudio nº 3 mientras que otro alumno necesitara enfocarse en la mejora de los cambios de cuerda tendría que trabajar los estudios 5 o 7.

Los Estudios y caprichos op. 35 para violín solo de Jacob Dont, incluyendo el listado con el número del estudio, el título y la tonalidad.

Nº 1 Prélude, en Fa Mayor

Nº 2 Presto, en La menor

Nº 3 Allegro, Mi menor

Nº 4 Allegretto scherzando, Sol Mayor

Nº 5 Allegro appassionato, Sol menor

Nº 6 Allegretto scherzoso, Re Mayor

Nº 7 Allegro moderato, Sol Mayor

Nº 8 Allegro, Do Mayor

Nº 9 Allegro, Mi menor

Nº 10 Allegro, Sol Mayor

Nº 11 Allegretto, Si menor

Nº 12 Allegretto vivo, Sol Mayor

Nº 13 Vivace assai, Re menor

- Nº 14 Allegretto comodo, Fa Mayor
- Nº 15 Allegro vivo, La Mayor
- Nº 16 Assai vivace, Fa sostenido menor
- Nº 17 Allegro, Re Mayor
- Nº 18 Allegro moderato, La menor
- Nº 19 Vivace, Do Mayor
- Nº 20 Vivace assai, Mi Mayor
- Nº 21 Allegretto, La Mayor
- Nº 22 Allegro brillante, Re Mayor
- Nº 23 Molto Appassionato, Sol menor
- Nº 24 Fantasia (Affettuoso), Mi bemol menor

Breve descripción de los estudios y caprichos, incluyendo las bases técnicas de lo que tratan cada uno de ellos y un lugar en el repertorio del violinista.

Nº 1 Prélude, en Fa Mayor

Estudio escrito en 3/8 basado y dedicado íntegramente en los acordes de tres y cuatro notas. Se puede decir que es el estudio más importante que trata este tipo de aspecto.

Galamian, escribe dos opciones en las arcadas, todas en arco abajo o todas en arco arriba. Realmente habría muchas más maneras posibles de trabajar más a fondo todos los tipos de acordes y dobles cuerdas. Se podrían hacer partidos los acordes o juntos y a partir de ahí todas abajo, arriba o intercaladas abajo y arriba. Y por otro lado se podrían hacer quedándose con la voz superior, con la del medio o a la grave (haciendo los arcos que llamaríamos al revés, en la dirección contrario del agudo al grave). En general todos los acordes son de tres notas salvo en determinados compases, son los compases 4, 8, 18, 22, 31 35, 42, 43, 46 y 59 donde son acordes de cuatro notas. Significar que el compás 42 que tiene dos acordes de 4 notas, el último acorde hay que abrir mucho los dedos, se tendría que sacar el pulgar hacia delante, sacar el codo hacia fuera y guiar con el tercer dedo para llevar pegado el cuarto tirando hacia atrás con el segundo y el primero acompañando, el tercero y el segundo van en extensión amplia al contrario en la dirección.

Sobre el cómo estudiar los acordes, buscamos un doble objetivo la afinación perfecta y la colocación correcta de los dedos de cada acorde (en el orden de colocación y distancias entre los dedos y entre los acordes), se pueden estudiar sueltas, de dos en dos, colocando todos los dedos antes de tocar con el arco, ligando dos semicorcheas y otras dos repitiendo la del medio, siempre colocando antes todos los dedos.

Fundamental y básico que antes de tocar cada acorde esté el arco colocado en la cuerda a la vez que se colocan los dedos del acorde y a continuación tocar este.

Este estudio es la base para muchos pasajes del repertorio del violín donde nos vamos a encontrar este tipo de acordes, por ejemplo:

- M. Bruch, concierto en Sol menor, primer movimiento, dos pasajes de acordes arcos abajos compases 34 al 36 y c. 83 al 85
- J. S. Bach, la chaconne y las fugas
- N. Paganini caprichos 14 y 24 (variación VIIIª)
- J. Sibelius Concierto de violín, 3er mov.
- C. Saint-Saens, Introducción y rondo caprichoso, compas 304
- ...

Hay estudios y ejercicios preparatorios que pueden ser prácticos y de apoyo para este estudio de acordes por ejemplo en el estudio nº 24 de los estudios preparatorios op. 37 de J. Dont, la 3ª variación de las Variaciones sobre un tema de Corelli de F. Kreisler o los ejercicios de O. Sevcík op. 1 volumen 4, dobles cuerdas, los ejercicios 17 y 18.

Aparte del enfoque como acordes, al estudio se le pueden dar variantes de ejercicios prácticos. Por ejemplo en semicorcheas para trabajar los cambios de cuerda, rompiendo todo el acorde y haciéndolas sueltas, podría haber muchas opciones:

- Tresillos de semicorcheas ya sean en spiccato repitiendo cada grupo en forma bariolaje o bariolage.

- Dos ligadas y una suelta, o también al revés una suelta y dos ligadas en las dos posibles direcciones de arco.

- Cuatro semicorcheas sueltas repitiendo la 2ª nota del acorde en la 4ª semicorchea.

- Cuatro semicorcheas, dos y dos ligadas.

- Bariolaje de ocho semicorcheas dos ligadas y repitiendo las otras dos notas como el anterior pero tres veces las dos últimas notas ligadas (cuatro de ellas sueltas y las dos últimas ligadas). Abría muchas más posibilidades de ejercicios a partir de ese acorde.

Nº 2 Presto, en La menor

Escrito a cuatro, es un estudio ideal para la velocidad teniendo grupos de semicorcheas constantemente, se debe tocar en la mitad, incluso mejor en la mitad inferior, contiene diferentes formas de escritura: Grupos de semicorcheas sueltas con acentos en las primeras de cada cuatro (con velocidad de arco y no presión), grupos de dos semicorcheas sueltas y otras dos semicorcheas ligadas teniendo acento la primera de las ligadas (también con velocidad de arco).

Juega con diferentes matices, los fuertes con un detaché muy a la cuerda, con contacto y los pianos que aunque no lo ponga puede ser en spiccato. Un problema en particular en el estudio y fundamental si se quiere tocar con velocidad como indica sin tensión es no utilizar el codo derecho en los cambios de cuerda que hay constantemente, se debe de colocar el codo siempre en un punto intermedio de las dos cuerdas, de la misma manera que en la mano izquierda el codo debe estar todo lo posible en medio de dos cuerdas (pensando en quintas). Además hay pasajes con quintas seguidas que el dedo debe prepararse colocándolo antes en medio de las dos cuerdas que se van a utilizar con el mismo dedo, también tener en cuenta que los dedos deben de estar

siempre cerca de las cuerdas y en ocasiones ir juntos como doble cuerda colocadas anticipadamente aunque no sean quintas.

Es un estudio complejo para la buena afinación por los constantes pasajes cromáticos que tiene.

Los digitados que utiliza Galamian busca siempre el menor esfuerzo y movimiento de la mano izquierda, aparentemente puede haber digitados que a simple vista parezcan incómodos pero una vez trabajado demuestran ser ideales para darle velocidad, siempre teniendo en cuenta que los dedos de la mano izquierda no deben apretarse para poder tener mayor agilidad. Galamian utiliza mucho el cerrar los dedos haciendo por ejemplo tener dedos en segunda y primera posición sin mover la mano.

Una manera para fortalecer los dedos de la mano izquierda y que tengan seguridad sería trabajar repitiendo cada nota dos o cuatro veces.

También para el arco trabajando solo las cuerdas y no las notas, sin tocar los dedos hacer las cuerdas correspondientes a las notas solo para trabajo del arco por el cambio de cuerda.

Obviamente se pueden trabajar con ritmos: semicorchea con puntillo y fusa o al revés ligadas o sueltas, también podría ser dos semicorcheas y dos corcheas sueltas en los tres posibles ritmos: 2+1+1, 1+1+2 o 1+2+1. Y por último con tresillos de semicorcheas sería una corcha y tresillo o tresillo y corchea, sueltas.

Hay estudios y ejercicios preparatorios que pueden ser prácticos y de apoyo para facilitar este estudio por ejemplo en los estudios nº 12 y 21 de los estudios preparatorios op. 37 de J. Dont, En el Moderato assai del estudio nº 35 de los 36 estudios o capricho de F. Fiorillo y en el estudio nº 24 de los 24 Caprichos de P. Rode, desde el agitato e con fuoco.

Todas las obras con mecanismo de izquierda requieren esta base de estudio, ejemplo: concierto de violín de S. Barber (tercer movimiento), el concierto de violín de A. Khachaturian, ...

Nº 3 Allegro, Mi menor

Estudio para el mecanismo, son todos semicorcheas salvo la última redonda con calderón del final. Básicamente trabaja la coordinación de las dos manos, puesto que el estudio hace arpeggios descendentes y ascendentes constantemente cambiando por las cuatro cuerdas y de lo que se trata es de que vayan las dos manos a la vez, los cambios de cuerda no siempre son bloques iguales, a veces son tres notas en una cuerda y una en otra, como puede ser de dos y dos. El estudio intenta mantener lo máximo posible la misma posición de los dedos de la mano izquierda para ir desde la cuerda más grave a la más aguda o al revés sin cambiar y va subiendo un bloque de posición. Se pueden trabajar determinados pasajes con la doble cuerda colocada.

Importante mantener codos centrados entre dos cuerdas y contacto constante del arco, se debe hacer en la mitad inferior de este. Escrito en compás a cuatro y todo forte con impulsos de arco cada 8 semicorcheas, indica acentos (de velocidad).

Hay estudios que pueden ser prácticos y de apoyo para este estudio por ejemplo en los estudios nº 8, 10 y 12 de los 42 estudios de R. Kreutzer o el capricho nº 10 de los 24 caprichos de P. Rode.

Muchas variantes posibles de estudio, ya sean rítmicas o con golpes de arco. En el primer caso repitiendo cada nota 8, 4, o 2 veces. En el segundo caso, los posibles golpes de arco pueden ser por ejemplo, ricochet de dos, tres, o cuatro notas arco abajo con la misma nota. Otras posibles con las notas escritas haciendo: dos ligadas y dos sueltas o al revés, cuatro ligadas o haciendo semicorcheas con puntillo y fusas enganchadas cada dos.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; el concierto de violín de Beethoven, el concierto de violín nº 3 de Saint-Saëns (últimos compases del primer movimiento), Capricho nº 16 de N. Paganini o movimientos de las Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach.

Nº 4 Allegretto scherzando, Sol Mayor

Estudio bastante complejo e importante, escrito en 3/8, se pensará a tres, es un ejercicio muy ágil donde trabaja básicamente los acordes y el golpe de arco ricochet en tres cuerdas.

Este estudio requiere un trabajo minucioso primero de colocación de los dedos del acorde y afinación, es imprescindible la colocación rápida de los dedos de los acordes sabiendo el orden para ello, se trabajara de la manera que normalmente se estudian los acordes como ha ocurrido en el primer capricho de este libro. En este caso al estudiar se debería trabajar solo los acordes sin la semicorchea ligada que aparece, trabajarlos individualmente y unidos entre ellos en diferentes arcos sin parar este.

Fundamental y básico que antes de tocar cada acorde esté el arco colocado en la cuerda a la vez que se colocan los dedos del acorde y a continuación tocar este.

El fraseo es cuatro compases con la dirección según suben o bajan las frases.

Todo el estudio es básicamente con esos acordes que son de 3 notas en la primera cara haciendo un matiz básicamente en piano y de 4 notas en la 2ª parte de la 2ª cara que es fuerte.

El ricochet lo trabaja solo 7 compases de la segunda cara.

Sobre este golpe de arco, en este caso es un ricochet de tres notas, fusas arco abajo resolviendo una semicorchea arco arriba, las tres fusas del ricochet son en diferentes cuerdas con lo cual lo primero habría que trabajar a la cuerda para saber las notas que tiene el acorde, colocando los dedos juntos a la vez, se podría estudiar primero ligadas y luego en acordes.

Sobre el golpe de arco en si es básico saber que debe de lanzarse desde fuera de la cuerda, mas o menos en el centro del arco, sin mucha altura y con un movimiento de muñeca para no pasar mucho arco y recuperar enseguida para el arco arriba de la semicorchea resultante. El codo derecho debe estar en el centro de las tres cuerdas.

Lo escribe en piano con lo cual no debe de hacerse con mucho arco ni duro en el sonido.

Una manera de controlar el arco para memorizar las cuerdas que se utilizan sería eliminar las notas y dedos para hacer solo las cuerdas que incluyen esos acordes tocando cuerdas al aire.

Sobre ejercicios posibles para el ricochet primero ligadas como viene y luego sería hacerlas con el mismo ritmo (fusas y semicorcheas) en cuerda al aire, tres notas abajo y una nota arriba primero en la misma cuerda y luego utilizando las cuerdas que salen en el pasaje de ricochet que serían sol, re, la y la y por otro lado re, la, mi, mi.

Después ya añadiríamos las notas como está escrito pudiendo estudiar repitiendo un par de veces cada parte (cada grupo).

Hay estudios preparatorios que pueden ser prácticos y de apoyo para mejorar este estudio de acordes por ejemplo en el estudio nº 24 de los estudios preparatorios op. 37 de J. Dont.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; contiene ricochet el concierto de violín nº 1 (tercer movimiento) de N. Paganini, de los caprichos de N. Paganini los números 1, 5 y 9 para el ricochet y para los acordes el 9 y el 14.

También como he comentado en anteriores estudios hay movimientos de las Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach.

Nº 5 Allegro appassionato, Sol menor

Estudio escrito en un 12/8 que se debe de pensar a cuatro.

Estudio interesantísimo para el variolaje sueltas en dos cuerdas, son semicorcheas sueltas donde los codos deben mantenerse en un punto intermedio para no tener que hacer mayor esfuerzo en los movimientos, en el caso del arco el movimiento debe ser lo más posible de muñeca.

Sobre los dedos de la mano izquierda deben de estar lo máximo posibles fijos, colocados o cerca de la cuerda, como decía con el mínimo movimiento de codo, debe de estar el brazo entre las cuerdas que se toquen.

Hay muchos dedos en quintas que se deben de preparar previamente colocando el dedo entre dos cuerdas antes de tocarlo, en general los dedos deben de ir en dobles cuerdas y se debe trabajar el estudio de esa manera con dobles cuerdas para afianzar y asegurar la colocación de los dedos a la vez, también hay extensiones de 10as. En algún momento y cambios de posición con saltos en bloques.

Es además de ser un estudio muy importante para ese variolaje de dos cuerdas y el trabajo de las dos manos, es un estudio muy musical. Son frases de cuatro compases, el autor escribe dos compases con reguladores abriendo al centro del compás y cerrando de ahí hacia el final del compás, yo creo que el regulador abriendo debería de ir con la altura de las notas en las frases, en este caso llegaría hasta la cuarta negra del compás que es la nota culminante y entonces cerrar el regulador al final del compás. Al tercer compás la frase sube con un crescendo hasta la mitad del compás en fuerte donde ha llegado a quinta posición y con bloques de los dedos y de posiciones vuelve a bajar.

En varios pasajes se debe de tener una posición fija y usar extensiones intercalándolos con cambios de posición en bloques.

Con las digitaciones que sugiere Galamian, en el compás 13 el salto a la 4ª posición con el 4º dedo va unido en bloque con el 3er dedo y a su vez saltando a la 2ª posición con un si grave primer dedo para de nuevo saltar a una tercera posición de la misma manera y seguidamente con 2ª posición.

Otro tipo de salto es el que aparece en el compás 19 donde después de estar en primera posición en la primera parte sube a 2ª posición en la segunda parte con extensión del primer dedo a primera posición para luego saltar a tercera posición con los dedos en octava 1-4, seguidamente hacer la extensión del cuarto dedo y llegar a la décima y mover la mano en bloque sin cambiar de posición con el 1-4 bajando y subiendo una posición.

Aparecen otros ejemplos similares con cambios de posición, extensión en bloques de los dedos en compases 37 y 43.

Se puede estudiar como una variación más del estudio haciéndolo cada dos semicorcheas ligadas con poco movimiento de muñeca, nada de brazo y en la zona inferior del arco, teniendo en cuenta como he dicho antes los dedos en bloque, en dobles cuerdas.

También con ritmos de semicorcheas con puntillo y fusas ya sean sueltas o también ligadas.

Hay estudios y ejercicios preparatorios que pueden ser prácticos y de apoyo para mejorar este estudio de acordes por ejemplo en el estudio números 13 y 30 de los 42 estudios de R. Kreutzer, también los números 2 y 8 de los 24 caprichos de P. Rode y el estudio 28 del libro nº 2 op. 32 de H. Sitt.

De los ejercicios me parece muy interesante el del op. 1 nº 1 de O. Sevcík el nº 11.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; el concierto de violín “verano” (primer movimiento) de A. Vivaldi, momentos de los conciertos de violín de J.S. Bach en Mi Mayor (primer movimiento, entre los compases 57 al 69 o 110 al 113) y del concierto de violín de L.v. Beethoven (primer movimiento en los compases 185 al 188), también en los caprichos de N. Paganini, los números 2 y 16.

También como he comentado en anteriores estudios de las Sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach destacaría el Preludio de la IIIª partita en Sol menor.

Nº 6 Allegretto scherzoso, Re Mayor

Estudio escrito en un 3/8 pensando en tres.

No es un estudio complicado pero si practico para aquellos que necesiten fortalecer el semitrino del 3º con el 4º dedo.

Fraseos pequeños por compases, impulsos del arco por partes en los grupos escritos con 4 fusas ligadas con una semicorchea, se puede tocar en cualquier parte del arco pero creo ideal en el centro inferior.

Trabaja los cambios de posición por bloques, aconsejo preparar los cambios de posición con los primeros dedos previamente a tocar el 4º dedo, los primeros dedos serán siempre las últimas notas tocadas de cada parte pero anticipadas en la colocación.

Se debe trabajar la preparación de ese primer dedo con la nota anterior del grupo previo.

En el arco tener en cuenta que el impulso sin ser un acento, debe ser con velocidad en la primera nota de cada grupo, no en la última.

Aunque va por compás el fraseo es muy largo y juega con matices de piano a fuerte y al revés con los consiguientes crescendos y decrescendos.

Como ejercicio se pueden repetir los dedos de las dos batidas como si fuera un trino largo para fortalecer esos dedos 3 y 4. Cuidado con no tensar la pinza del pulgar-índice, la mano o el brazo izquierdo.

Puede ayudar haciendo los arcos sueltos en zona inferior del arco con ritmos con las notas que vienen escritas, solo añadiendo los puntillos típicos de los ejercicios rítmicos, sería fusa y semicorchea con puntillo y al revés.

Otra manera de potenciar la fuerza del trino sobre en dedos como el 3º y 4º sería haciendo pizzicatos de mano izquierda, se puede primero convertir los valores a la mitad, haciendo semicorcheas, la primera nota con arco y las otras dos con pizz. de izquierda, luego se podría hacer con fusas de la misma manera.

De los ejercicios preparatorios me parece imprescindible y básico hacer siempre para el trabajo de los trinos los ejercicios 1 al 4 del op. 18 de D. Dounis, dará un apoyo y mejoría en el mecanismo de los trinos, independencia y velocidad.

Por ejemplo en los estudios números 21 y 22 de los 42 estudios de R. Kreutzer, también en el número 6 de los 36 estudios y caprichos de F. Fiorillo.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; La famosa sonata del Trino del diablo en Sol menor de G. Tartini, la introducción y rondó caprichoso de C. Saint-Saëns entre los compases 73 y 86 y entre el 256 y 269, el capricho nº 1 de los estudios-caprichos op. 18 de H. Wieniawski y también en los caprichos de N. Paganini, los números 10 y 20 (compases del 24 al 56).

Nº 7 Allegro moderato, Sol Mayor

Estudio escrito a cuatro, es al igual que el estudio anterior nº 5 para el trabajo en dos cuerdas, bariolaje o *bariolage* en este caso ligadas casi siempre de 8 semicorcheas y en algún caso de cuatro.

Se debe estudiar de la misma manera que el estudio nº 5 en dobles cuerdas para colocar el bloque de los dos dedos. En este estudio hay extensiones o saltos a los cuartos dedos.

Al igual que el otro estudio los codos deben de tenerse en cuenta con la colocación en medio de las dos cuerdas y el estudio práctico para agilizar esos bloques de dedos y la afinación.

Al hacerlo ligadas incrementa una mayor dificultad en la mano derecha puesto que el hecho de ligar por ejemplo 8 notas en un arco pueda provocar mayor tensión o

utilización del brazo de esta mano, algo que habrá que prestar especial atención, el movimiento debe de ser lo máximo posible de muñeca. Sugiero no utilizar mucho arco, se debería de trabajar en la mitad inferior que no llegue muy lejos después del medio del arco.

Los fraseos son por compases, pero la escritura da pie para hacer un fraseo largo.

En el arco se puede estudiar sacando cada grupo de dos notas del contesto y repetirlas unas cuantas veces cada una para tener la sensación del peso del brazo y de la flexibilidad de la muñeca derecha.

De los ejercicios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo; de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, los números 13 y 18; Los estudios números 14 y 29 de los 42 estudios de R. Kreutzer y también los estudios números 3, 9 y 12 de los 24 estudios de P. Gaviniès.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; Los conciertos de violín de L.v. Beethoven y de J. Brahms contienen este tipo de bariolajes de dos cuerdas, en la fantasía de Carmen de P. de Sarasate en la introducción y en el tercer movimiento, en el capricho nº 2 de los estudios-caprichos op. 18 de H. Wieniawski y también en los caprichos de N. Paganini, los números 12 y 24 (variación nº 2).

Nº 8 Allegro, Do Mayor

Es uno de los estudios más importantes escritos para las terceras en dobles cuerdas.

Todo el estudio es en terceras de dobles cuerdas, semicorcheas ligadas por compas.

Los cambios de posición son casi siempre también en terceras, 1ª, 3ª y 5ª o 2ª y 4ª posiciones.

Como todas las dobles cuerdas hay que hacer un minucioso trabajo de estudio de cada doble cuerda para saber en cada momento las distancias en cada doble cuerda y entre cada una de ellas, sabiendo quien dirige la colocación de la siguiente doble cuerda o el cambio de posición. Siempre debería trabajarse con preparaciones a los cambios sabiendo que lleva el cambio el que tenga la distancia menor o igual. Las estudiaría sueltas doble cuerda, una por una colocando siempre los dos dedos los más a la vez posible y como decía, anticipándose pensando quien lleva el cambio y las distancias entre los dedos y cambios.

Según la velocidad que se va a ir incrementando se podrán ir ligando cada vez más notas en un arco, 2, 4 hasta 8 ligadas.

En este estudio si se puede utilizar todo el arco e ir con la línea melódica, poco arco en lo que pueda ser más piano por la altura de la frase y cada más velocidad, más arco según vayamos más hacia el agudo. Los dedos no deben de apretarse al igual que la mano en general izquierda.

Se pueden hacer posibles variantes de estudio, entre ellas una difícil y muy interesante que sería trabajar las octavas digitadas a partir de la nota más grave escrita por Dont, sustituir la superior por octava y hacer digitadas, 1-3, 2-4.

También se puede ejercitar los movimientos de los dedos en terceras haciendo variantes, por ejemplo las dos primeras dobles cuerdas son do/mi y re/fa pues haríamos do/mi, do/fa, re/fa, re/mi, otra opción do/mi, re/mi, re/fa, do/fa, todas ellas ligadas cada dos o cada cuatro o sueltas.

Tocar dobles cuerdas en terceras es algo fundamental en la formación técnica, posiblemente a mi entender son más complejas que otras dobles cuerdas, pero la clave está en analizar bien los movimientos de los dedos, quien lleva la colocación o el cambio y las distancias entre los dedos. Las terceras son imprescindibles si se quiere dominar determinado repertorio como pueda ser Paganini, Wieniawski o Sarasate.

De los ejercicios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo; de los ejercicios preparatorios de D. Dounis del op. 16 el libro primero y el op. 30 para la agilidad de las terceras, el número 19 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont; de los 36 estudios o caprichos de F. Fiorillo los números 4, 17 y 18, y también el estudio número 33 de los 42 estudios de R. Kreutzer.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; el concierto de violín nº 1 (primer movimiento) de N. Paganini, en la fantasía de Carmen de P. de Sarasate en el cuarto movimiento, también en los caprichos de N. Paganini, los números 1, 4, 6, 8, 18 y 24 (variación nº 6).

Nº 9 Allegro, Mi menor

Estudio corto, una sola cara, para el trabajo de los acordes acompañado de trinos en otra nota.

Son grupos de 4 semicorcheas, la primera nota de cada cuatro en arco abajo con acorde de tres o cuatro notas, luego tres semicorcheas ligadas, con la primera acentuada en arco arriba (con velocidad de arco y un poco de brazo alto) y la 3ª nota de cada grupo con trinos, es un trino siempre del 2º con el 3er. dedo, aunque escriba el acento en la primera ligada, bajo mi punto de vista me parece más importante darle velocidad de arco más al trino que a la primera nota ligada.

Entre el acorde y el arco arriba no hay que separar.

En cambio es importante colocar el arco en el arco abajo para hacer el acorde y articular mínimamente con la última nota ligada del arco arriba.

Es fundamental que el acorde sea desde la cuerda y cerca del talón y que se hagan juntas las 3 o 4 notas del acorde, para ello deben de estar bien colocados los dedos del acorde, juntos cuidando la afinación. Para este estudio no hace falta más que trabaja en la mitad inferior.

Se debe trabajar el acorde por separado para colocar bien los dedos, en el orden y afinación y también trabajar con la nota anterior para su correcta preparación y fluidez en la colocación rápida de todos los dedos.

Escribe algunos matices pero no es un estudio precisamente muy expresivo.

Como comentaba en el anterior estudio nº 6 de los ejercicios preparatorios me parece imprescindible y básico hacer siempre para el trabajo de los trinos los ejercicios

1 al 4 del op. 18 de D. Dounis, dará un apoyo y mejoría en el mecanismo de los trinos, independencia y velocidad.

También los estudios nº 20 y 22 de los 42 estudios de R. Kreutzer.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en las sonatas y partitas para violín solo de J.S. Bach, en la Sonata nº 4 (primer movimiento) de las Seis sonatas para violín solo de E. Ysaÿe, en el Poema de Chausson (compases del 84 al 90), y también de los caprichos de N. Paganini, los números 9 y 23.

Nº 10 Allegro, Sol Mayor

Estudio muy interesante por el golpe de arco poco habitual, todas son semicorcheas en grupos de cuatro, estamos en un compás de 4/4, la característica es que vienen enganchadas de dos en dos con ligaduras y puntos, abajo dos y arriba dos, a simple vista podría tocarse obviamente a la cuerda pero en realidad debería de ser un golpe de arco fuera de la cuerda cerca del centro con poco arco y el codo derecho un poco alto sin apenas moverlo. Se trata de un ricochet de ida y vuelta. Este tipo de golpe aparece en un famoso concierto con cuatro notas en cada arco, estamos hablando del concierto en Mi menor de Mendelssohn justo al final de la cadencia.

En este estudio, Dont indica hacer de dos en dos las semicorcheas dobles cuerdas por cada arco.

Es un estudio fluido y ágil.

Claramente lo primero que habría que hacer es estudiar la afinación en cada uno de los acordes, se trata de utilizar las 4 cuerdas, interesa que los dedos de la mano izquierda vayan en bloque y lo más juntos posibles. Como anteriormente he dicho el estudio debe de hacerse también con el enlace de la nota anterior para trabajar la colocación del dedo guía y de todos los dedos lo más juntos colocados pensando siempre anticipadamente las distancias entre los dedos de un acorde y del siguiente.

Se podría estudiar como un ejercicio más el desdoblar el acorde y hacer cuatro notas por arco vez de las dos semicorcheas en dobles cuerdas, haciendo las 4 notas en cada arcada como si fueran cuatro fusas por arco.

También se puede estudiar con diferentes variantes, por ejemplo: desdoblado las dobles cuerdas haciéndolas simples ya sean todas sueltas, o dos ligadas y dos enganchadas, o cuatro ligadas y cuatro enganchadas. También se pueden hacer las que vienen escritas en dobles cuerdas pero todas sueltas, otra opción es sin repetir la aguda siendo las mismas notas constantemente, repitiendo varias veces el mismo grupo de cada parte.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 20 y 36 de los 36 estudios o caprichos de F. Fiorillo.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de Mendelssohn en Mi menor (primer movimiento, final de la cadencia) o en el concierto de Sibelius (primero movimiento, coda), en la Introducción y rondo caprichoso de Saint-Saëns y también en el capricho de N. Paganini número 1.

Nº 11 Allegretto, Si menor

Uno de los estudios más difíciles de este libro pero a la vez uno de los más completos y preparatorio al igual que el nº 1, por los acordes que lleva, es una base para poder hacer mejor entre otros por ejemplo las fugas y Chaconne de J.S. Bach.

Es un estudio en 2/4, a dos, con cuatro corcheas, casi todos los compases con la primera y terceras corcheas con acordes y las segundas y cuartas solas.

Hay que hacer el mismo tipo de trabajo con los acordes como ya he comentado en los estudios anteriores que llevaban acordes, los números 1, 4 y 9. Obviamente éste estudio es de más envergadura por la dificultad que tiene constante de acordes de varios tipos, son acordes juntos normales en arco abajo (Compás 1) y al revés en arco abajo (compases 3 y 4), quiero decir que se toma desde el agudo al grave con un movimiento rápido de muñeca teniendo el codo preparado más alto de la cuerda aguda. Como siempre imprescindible tener colocados los dedos juntos en acorde para poder trabajar en dobles cuerdas por la afinación y habiendo trabajado a fondo esa afinación y preparación de las colocaciones de los dedos para conseguir llegar lo más rápido posible con la colocación de los dedos y el arco desde la cuerda.

Se puede trabajar para saber las cuerdas que se tocan en los acordes solo con cuerdas al aire sin poner los dedos.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo el número 42 de R. Kreutzer y el nº 24 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont.

Recuerda bastante este estudio al inicio del capricho nº 14 de Paganini escrito en los primeros años de 1800, bastantes años antes que los de Dont.

Este estudio es básico para tocar todo el repertorio de las sonatas y partitas de J. S. Bach o las sonatas de E. Ysaÿe.

Nº 12 Allegretto vivo, Sol Mayor

Estudio de una cara de largo. Indica compás de 3/8, se hace a tres. Es básicamente para el trabajo de las dobles cuerdas con varias distancias, sobre todo terceras, cuartas y sextas, semicorcheas de tresillos ligadas con acordes de 3 o cuatro notas con valores de corcheas y negras.

Vienen escritos en grupos largos ligados de 3 corcheas en total: dos grupos de tresillos de semicorcheas en dobles cuerdas, uno empezando en la anacrusa (tercera corchea del compás anterior) más una corchea ligadas todo en arco arriba para luego hacer dos acordes de tres notas, el primero de corchea en la tercera corchea y la negra del compás siguiente, ambos acordes juntos y desde la cuerda.

A nivel expresivo poco, pero señalar que una frase de dos compases es en fuerte y otra en piano intercaladamente.

Las frases de dobles cuerdas tienen en ese ligado ocasionalmente cambios de posición que se deberán trabajar para que el cambio sea muy relajado sin tensión en la mano izquierda pero sin perder el contacto en la mano derecha.

Tener en cuenta el contacto del arco en esos pasajes ligados de dobles cuerdas, se debe de mantener la misma presión y velocidad a lo largo del arco, constante. Se puede estudiar en staccato para conseguir ese peso y contacto permanente.

Igual que he explicado en el estudio nº 8 haciendo variantes para ejercitar los movimientos de los dedos, por ejemplo las dos primeras dobles cuerdas primero preparar si corchea con puntillo y re al aire negra con un re semicorchea 4º dedo para concluir manteniendo ese re 4º dedo unido a un sol. Posteriormente con semicorcheas ligadas hacer ya las dobles cuerdas si/re y re/sol repitiéndolas varias veces mecánicamente, dedos cerca de la cuerda sin apretar. Así con el resto también se puede hacer.

Con los cambios de posición que tienen las dobles cuerdas con los mismos dedos como aparece en las quintas y sextas dobles cuerdas del inicio, se puede hacer lo siguiente, sol/si y si/re son con los dedos 3 y 1 en dos dobles cuerdas, repetir subiendo y bajando ligadas en semicorcheas por ejemplo 4 veces, un total de 8 notas. De la misma manera sería en el compás 2º el re/si agudo y bajar a si/sol con los dedos 3 y 4.

Otra manera se podría estudiar cada dos notas repitiéndolas un par de veces.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo el número 35 de los 42 estudios de R. Kreutzer y el nº 19 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; En el tercer movimiento del Concierto de violín de J. Brahms, en las sonatas para violín solo de E. Ysaÿe, en el capricho de la escuela moderna op. 10, nº 3 “L’'étude” de H. Wieniawski y también en el capricho nº 4 de N. Paganini.

Nº 13 Vivace assai, Re menor

Estudio rápido en 2/4, podría ir a uno por la velocidad que indica el autor.

Es un estudio interesante, de una media dificultad.

Casi todo el estudio está en Re menor menos una pequeña sección 25 compases antes del final donde cambia a Re Mayor para luego volver enseguida de nuevo a Re menor en los últimos 15 compases.

La base del estudio son los cambios de cuerda frecuentes con saltos de 2, 3 o 4 cuerdas.

Es sobre todo para el trabajo del arco: Contacto del arco, poco arco en mitad inferior, uso de la muñeca y no del brazo, punto intermedio del codo derecho.

Se puede estudiar solo el arco en cuerdas al aire en las cuerdas correspondientes sin poner dedos solo para saber el ángulo del codo a tener en cuenta, la flexión de la muñeca y el movimiento a realizar.

También se pueden trabajar los saltos entre cuerdas con las cuerdas correspondientes al aire sin poner dedos con el mismo arco en que aparezcan, ya sean saltos entre 2, 3 o 4 cuerdas.

Son todo semicorcheas intercalando pasajes de tres ligadas y y cinco sueltas en un compás con otros todas sueltas u otro por ejemplo de una suelta y tres ligadas.

La mano izquierda tiene que tener los dedos muy cercanos a las cuerdas, lo máximo posible juntos cuando haya ocasión o en bloques, por lo tanto el codo izquierdo deberá de estar en puntos intermedios de dos cuerdas en el mayor de los casos.

Se deben estudiar en dobles cuerdas siempre que se pueda para dejar las dos manos lo más preparadas en puntos intermedios.

En los pasajes donde escribe una suelta y tres ligadas, en muchas ocasiones viene un acento en esa nota suelta, más que presión se debe de dar un poco de velocidad para llegar desde el talón al medio del arco para luego unir con el arco arriba y hacer las tres ligadas, en esos casos el codo derecho estará ligeramente levantado al hacer el arco abajo.

Muy importante en general mantener el equilibrio del arco a nivel de contacto y presión.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo el número 22 de los 24 estudios de P. Gaviniés y el nº 2, 6, 7, y 14 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de N. Paganini nº 1 en Re Mayor (tercer movimiento), en el Concierto de W.A. Mozart nº 3 en Sol Mayor (tercer movimiento) o en el concierto de J. Sibelius (tercer movimiento), y también en los caprichos de N. Paganini números 2, 13, 16 y 22.

Nº 14 Allegretto comodo, Fa Mayor

Estudio en una cara pero con una repetición de 24 compases en el centro del estudio que no es muy lógica. Está escrito en 2/4 a dos. También un estudio con constantes y diferentes dobles cuerdas y frecuentes pasajes con acordes.

Tiene un cierto parecido al estudio nº 12 de dobles cuerdas.

En este caso también son ligadas las semicorcheas, hace en arco abajo ocho semicorcheas en dobles cuerdas ligadas y resuelve con una negra y una corchea dobles cuerdas ligadas con un silencio de corchea.

Las dobles cuerdas son sobre todo de terceras aunque además hay quintas (poco frecuentes) y sextas.

Los acordes aparecen al inicio de los compases o en las partes fuertes, suelen ser de tres notas salvo en un momento que son de cuatro notas como ocurre en los dos últimos compases del estudio.

Los últimos 12 compases son los más complicados del estudio por tener más acordes y posiciones más altas y agudas.

Como en estudios anteriores muy importante el trabajo y tener muy en cuenta la colocación de los dedos en las dobles cuerdas, que dedo lleva el cambio, las distancias entre los dedos, lógicamente la afinación y en el arco sobre todo el contacto con una presión constante. Dependiendo del tempo que se lleve, que en cualquier caso no es muy rápido se puede utilizar casi todo el arco.

Como ejercicio igual que he dicho en estudios anteriores se pueden trabajar cada dos dobles cuerdas repitiéndolas mecánicamente para agilizar los dedos sin presión ni tensión.

A nivel musical hace 6 compases en piano, luego cuatro en fuerte y va a partir de ahí intercalando matices cada 2 o 4 compases.

El estudio tiene varios calderones de blancas como respiro a poder tomarse algo de tiempo para pensar y relajar las dobles cuerdas.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 19, 22 y 24 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, los números 33,35, 36, 38 y 39 de los 42 estudios de R. Kreutzer, el capricho nº 23 de los 24 caprichos de P. Rode y el estudio nº 1 de los 24 estudios de P. Gavinies.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; a parte de las sonatas y partitas para violín solo de J. S. Bach, y las sonatas para violín solo de E. Ysaye, también los caprichos de N. Paganini números 4, 11 y 14.

Nº 15 Allegro vivo, La Mayor

Estudio corto de una cara, en 2/4 a dos. Es ágil por el enfoque que tiene.

Es solo para los trinos y los saltos de posición de unas tres posiciones para llegar a un armónico de 4º dedo.

El estudio es muy simple en el sentido de contesto, pero interesante para trabajar los trinos de segundo con tercer dedo y resolución seguido de un salto al armónico.

Tener en cuenta que para llegar al armónico se debe preparar el codo izquierdo antes de saltar y que el cuarto dedo que es el que se hará armónico subirá con el dedo lo más plano posible para tocar con la yema flautado al llegar a la nota.

Son grupos cortos de corchea con semicorchea ligadas y silencio de semicorchea, donde un arco que empieza arriba y otro abajo.

Los cambios de posición deben de ser muy flexibles en su ejecución y las arcadas muy ligeras, tener en cuenta que el arco no se vaya al diapasón al salto del cambio de posición.

Como ejercicio se puede evitar tocar el trino y la resolución haciendo solo las dos notas escritas corcheas y semicorcheas ligadas varias veces. Luego sin repetir las hacer los grupos seguidos.

También sorprende que repita prácticamente todo el estudio teniendo dos dobles barras.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 15,17, 19, 21 y 22 de los 42 estudios de R. Kreutzer.

Una obra que contiene los objetivos que incluye este estudio sería por ejemplo; en el primer movimiento del Concierto de violín de J. Brahms.

Nº 16 Assai vivace, Fa sostenido menor

Estudio en dos caras, en 6/8 pensar en dos, todo son corcheas.

Se suele pensar en tres por tener los cambios de posición cada dos corcheas y apoyar las primeras, pero se debería pensar en dos y sentir el peso de las primeras de cada tres dobles cuerdas.

Otro estudio en dobles cuerdas, en este caso sobre todo son sextas aunque también tiene bastantes dobles cuerdas en tercera, algunas quintas y un pasaje de décimas.

Como todos los estudios anteriores, el mismo sistema de estudio de las dobles cuerdas. Tener en cuenta los bloques de los dedos fijos, pensar las distancias, preparar y relajar los cambios, y no levantar mucho los dedos.

En este sentido se puede practicar cambiando las notas entre sí de las dos dobles cuerdas de esa manera se les da independencia. También se puede estudiar con ritmos repitiendo cada tres notas: Corchea con puntillo semicorchea y corchea o corchea, corchea con puntillo y semicorchea, o corchea y dos semicorcheas o finalmente dos semicorcheas y corchea.

En este caso son corcheas sueltas, el escribe punto raya en cada corchea, la idea es un carácter ligero, tipo “balzato” o en “detaché lancé” mitad inferior del arco.

Es un estudio bastante técnico.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 19 y 22 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, y el estudio nº 1 de los 24 estudios de P. Gaviniés.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de J. Brahms (tercer movimiento), en el Concierto de H. Wieniawski nº 1 (primer movimiento), en la Introducción de la Fantasía de Carmen de P. de Sarasate, en las sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach y Sonatas para violín solo de E. Ysaÿe, en el capricho nº 5 op. 18 de los estudios-caprichos de H. Wieniawski y también en el capricho de N. Paganini número 21.

Nº 17 Allegro, Re Mayor

Estudio en compás a cuatro, básicamente trabaja los cambios de posición, los saltos de posición en una misma cuerda de 2ª, 3ª, 4ª salta a 6ª posición. Luego resuelve en la misma posición a la que llega.

Tiene parecidos objetivos al que tenía el estudio anterior nº 7.

Se debería trabajar primero solo esos saltos de posición, relajando el cambio de posición por encima de la cuerda y preparando bien el codo.

Son todas semicorcheas ligadas en su mayoría de ocho.

Por supuesto se debe tener en cuenta el contacto permanente del arco cuidando la presión y la velocidad de arco que se incrementará en los cambios de posición al igual que el movimiento del arco hacia el puente con los saltos de cambios de posición.

Se puede trabajar como en estudios anteriores con dobles cuerdas entre todas las notas que van apareciendo.

También para el arco el sistema dicho anteriormente con cuerdas al aire sin tocar los dedos para saber el número de notas por cuerda y encontrar el punto del codo, peso y flexibilidad de la muñeca.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 3, 9, 13, 15 y 21 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, y los estudios números 11, 14 y 27 de los 24 estudios de R. Kreutzer.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de J. Brahms (primer movimiento), Polonesa brillante en La Mayor de H. Wieniawski y también los caprichos de N. Paganini números 5 (primera parte) y 24 (variación 11 y finale).

Nº 18 Allegro moderato, La menor

Estudio en 2/4 a dos. Uno más en dobles cuerdas, esta vez de todo tipo, terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas y décimas. Hay acordes de cuatro casi siempre al inicio del compás, este puede ser roto anticipándolo en la anacrusa a la caída.

El estudio de las dobles cuerdas como todos los anteriores con la misma manera de estudio y los aspectos a tener en cuenta.

Son semicorcheas y casi siempre ligadas de cuatro con bastantes cambios de cuerda. Los dedos deben moverse muy ágiles y superficiales. Es un estudio que tiene que tener por supuesto contacto permanente pero con ligereza, se dan varios momentos contrastados de dinámicas en las que usa pasajes completos en fuerte y otros todo lo contrario, en piano.

Los dos codos deben estar en puntos intermedios de las cuerdas para que pueda todo ir relajado y sin tensión.

No hay porque usar todo el arco pero si al menos medio arco, con las arcadas muy legato, unidas.

Trabajar cuerdas al aire sin dedos en la izquierda para controlar las cuerdas que se hacen y el contacto.

Los dedos de la izquierda deben de tener unión entre las dobles cuerdas, que sirva de preparación cada anterior doble. Se debe estudiar por corchea, cada dos dobles de semicorcheas y repetir con diferentes diseños, ritmos o cambio de notas.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 19 y 22 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, el estudio nº 1 de los 24 estudios de P. Gavines, y el capricho nº 23 de los 24 caprichos de P. Rode.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de J. Brahms (primer movimiento), el concierto nº 1 de H. Wieniawski, el Poème de E. Chausson, la Introducción y Rondo Caprichoso de C. Saint-Saëns, la Sonata nº 3 para violín solo de E. Ysaÿe, El capricho "L'étude" op. 10 nº 3 de la escuela moderna de H. Wieniawski y también el capricho nº 4 de N. Paganini.

Nº 19 Vivace, Do Mayor

Escrito en binario, es a dos. Es como el estudio nº 10 pero en este caso de cuatro notas por arcada y usando las 4 cuerdas.

Se hace con el mismo golpe de arco, en este caso es un ricochet de cuatro notas ida y vuelta, este si es el mismo golpe de arco que aparece al final de la cadencia del concierto de violín en Mi menor de Mendelssohn.

Se debe estudiar de la misma manera que el nº 8, con acordes para colocar los 4 dedos de cada arcada, trabajarlos seguidos desde la cuerda y en bloque los dedos, al inicio fijarse muy bien en los cambios de un acorde al otro, quien lleva el cambio, distancias, afinación.

Es un estudio con mucha ligera y fluidez, se utiliza poco arco.

El estudio del acorde de las cuatro notas a la hora de colocar los dedos debe hacerse guiando a partir del cuarto dedo no del primero, aunque cuando se estudie por acordes se piense en el dedo más bajo como guía. Los acordes se pueden estudiar en tres bloques de dos notas repetidas.

Obviamente para el arco se pueden estudiar ligadas de 4 en 4, también en staccato para sentir el peso de las cuerdas y control del punto intermedio del codo.

A la hora de trabajar el golpe de arco, se puede ayudar con impulsos en las primeras notas de cada arcada y repitiéndolo varias veces el mismo acorde.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 20 y 36 de los 36 estudios-capricho de F. Fiorillo.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de F. Mendelssohn (primer movimiento, final de la cadencia), el concierto de J. Sibelius (primer movimiento), la Introducción y Rondo Caprichoso de C. Saint-Saëns, y también el capricho de N. Paganini número 1.

Nº 20 Vivace assai, Mi Mayor

Estudio interesante de carácter rápido en un 6/8 pensar en dos.

Parecido al estudio nº 5 y al nº 17 pero en esta ocasión son todas las semicorcheas sueltas.

Es para trabajar los cambios de cuerda constante con bloques de dos en dos dedos. Se debe trabajar antes en dobles cuerdas para que se mantengan fijos estos bloques de dedos.

Bastantes cambios de posición, quintas que son muy importantes de trabajar y que debe colocarse anticipadamente el dedo en la quinta en el centro de las dos cuerdas antes de tocarla y también tiene algunas extensiones de cuartos dedos en agudos.

Se puede trabajar con ritmos ligados, semicorchea con puntillo y fusa o al revés, seis ligadas o también dos ligadas y cuatro enganchadas en el arco arriba.

Se utiliza poco arco, en la mitad inferior, con un contacto permanente. Se puede mejorar el fraseo empezando más piano y según sube el arpeggio ampliar en el agudo con más arco y sonora más fuerte.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo el número 11 de los 36 estudios-capricho de F. Fiorillo y el estudio nº 30 de los 42 estudios de R. Kreutzer.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; el capricho “tempo di Saltarella” de los estudios-caprichos op. 18 nº 4 de H. Wieniawski y también el capricho de N. Paganini número 22.

Nº 21 Allegretto, La Mayor

Estudio en 6/8 pensarlo en dos. De nuevo un estudio de dobles cuerdas en este caso bastantes terceras y cuartas además de cambios de cuerda. Es muy similar al estudio nº 18.

Son semicorcheas ligadas de seis. Ya que son arpeggios de grave a agudo el fraseo podría tener un regulador abriendo y cerrando, de poco a más arco. Se puede utilizar casi todo el arco, dependiendo de la velocidad que se consiga. Siempre teniendo en cuenta el mantener el contacto del arco usando la velocidad del arco y la aproximación de este hacia el puente según la mano izquierda vaya subiendo a posiciones más agudas.

Las mismas pautas de trabajo que en los estudios anteriores de dobles cuerdas para conseguir unos resultados óptimos.

Hay cambios de posición, teniendo en cuenta el trabajo dicho anteriormente para conseguir una correcta afinación y relajación en los cambios.

Es un estudio que requiere como es lógico un trabajo profundo en la afinación y trabajo minucioso de cada doble cuerda con la anterior y posterior como siempre dejando colocados los dedos lo máximo posible.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 19 y 22 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, el estudio nº 1 de los 24 estudios de P. Gavinies, y el capricho nº 23 de los 24 caprichos de P. Rode.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; en los conciertos de violín de J. Brahms (primer movimiento), el concierto nº 1 de H. Wieniawski, el Poème de E. Chausson, la Introducción y Rondo Caprichoso de C. Saint-Saëns, la Sonata nº 3 para violín solo de E. Ysaÿe, El capricho “L'étude” op. 10 nº 3 de la escuela moderna de H. Wieniawski y también el capricho de N. Paganini número 4.

Nº 22 Allegro brillante, Re Mayor

Estudio en compás a cuatro, básicamente para trinos con segundo y tercer dedo, cambios de posición y cambios de cuerda en fraseos ligados y sobre todo la importancia del trabajo en los pasajes que aparecen de décimas, teniendo siempre en cuenta colocar los dos dedos juntos antes de tocarlos y de cambiar de posición.

Los trinos tienen velocidad de arco, escribe un acento sobre estos, se pueden estudiar por separado solos. El contacto algo que debe siempre tenerse en cuenta.

Es un estudio similar al nº 17 con la suma de los trinos y de las décimas en este estudio.

Las décimas se deben estudiar aisladas juntas en dobles cuerdas ligando cada dos y repitiendo la segunda doble cuerda en la siguiente pareja.

También debe estudiarse con cuerdas al aire para dominar sin tocar con los dedos de la izquierda el número de notas que hay en cada cuerda.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los números 3, 9, 13, 15 y 21 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, los estudios números 15, 17, 20 y 22 de los 42 estudios de R. Kreutzer, y el capricho nº 3 de los 24 caprichos de P. Rode.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; la Polonesa brillante en La Mayor de H. Wieniawski.

Nº 23 Molto Appassionato, Sol menor

Estudio importante de acordes y algo de staccato de tres notas. Escrito en 12/8 se debe pensar en cuatro. Muy parecido el trabajo que hay que hacer en estudio como se hizo en el nº 4.

La diferencia a parte de las notas es la escritura, son dos corcheas ligadas, la primera una nota y la segunda un acorde de tres notas salvo al final que son de cuatro, luego resuelve con dos semicorcheas, el siguiente grupo llega con los arcos al revés.

Interesante que trabaja los dos sentidos del arco con los acordes, las ligaduras y con las semicorcheas. Empieza en fuerte.

Sobre las semicorcheas no indica si son largas, cortas, marcadas o no. En mi opinión todo es posible pero creo que hacerlas en martelé las semicorcheas le dará bastante fuerza y control con el contacto.

Creo que no se debe llegar a la punta en el arco abajo, solo un medio alto.

Al 4º compás aparece ya el staccato, solo por tres compases, al final del estudio vuelve de nuevo.

El staccato viene en piano en este inicio, al final empieza en fuerte con disminuyendo hacia el final llegando a un piano en el tercer compás del final y un gran crescendo finaliza el estudio con tres semicorcheas sueltas en ff y un acorde de sol menor de cuatro notas.

En los staccatos el arco no debe llegar más lejos del medio y debe de hacerse muy ligero.

Hay muchas dinámicas escritas en el estudio que hacen darle un colorido muy interesante, con partes más melódicas y expresivas en piano y las robustas y vigorosas con los fuertes.

El trabajo como siempre del acorde desde la cuerda, colocando todos los dedos juntos antes, en este estudio al tener una corchea ligada previa al acorde habría que pensar en un acorde de cuatro notas para tener colocados los 4 dedos antes de empezar cada grupo, aunque se puede trabajar con dobles cuerdas corcheas ligadas de dos.

Fundamental en todo el estudio que haya muy buen contacto en las primeras corcheas de grupo.

El staccato debe trabajarse en cuerda al aire con el mismo número de notas y en el mismo lugar del arco que se haría teniendo en cuenta las dos corcheas anteriores.

Es un estudio muy brillante y efectivo pues tiene mucha gama de colores con los matices que están en la partitura.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo los estudios números 37 de los estudios de R. Kreutzer.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; el Concierto para violín nº 5 de H. Vieuxtemps (primer movimiento), las sonatas y Partitas para violín solo de J. S. Bach y las Sonatas para violín solo de E. Ysaÿe.

Nº 24 Fantasia (Affettuoso), Mi bemol menor

El último estudio escrito en compasillo, en cuatro es posiblemente un resumen de todo el trabajo de dobles cuerdas y acordes a lo largo del libro.

Es un estudio de una importante dificultad.

Está escrito en 5 secciones, la tercera y cuarta repiten en la misma idea que la primera y segunda. La quinta parte tiene una parte final al estilo coda.

Aparecen desde un inicio acordes de tres notas seguidos, combinaciones de acordes de diferentes tipos con notas solas. La parte final con dobles cuerdas en terceras, sextas, octavas digitadas y décimas. Antes en la segunda hoja hay varios pasajes de semicorcheas en dobles cuerdas octavas.

El inicio escribe el autor “senza rigore il tempo” lo que le da una libertad a los acordes para hacerlos juntos, colocarlos desde la cuerda y cambiar el bloque de dedos, aparecen seguidos unos en arco abajo con valor de negra con doble puntillo y los siguientes en arco arriba con las semicorcheas, este último tiene que tener más velocidad desde la cuerda. Los acordes del arco abajo no deben de llegar más lejos del medio. Se puede estudiar con un silencio de semicorchea entre el acorde de negra con puntillo y el acorde de semicorchea para poner el contacto del arco en la cuerda y preparar el arco arriba con el codo un poco más alto.

Añade pasajes de fusas de carácter rápido, son como arpeggios ligados que le da un carácter cadencioso.

Los pasajes más complicados son el de octavas digitadas en semicorcheas al inicio de la segunda hoja y el pasaje de semicorcheas en décimas que aparecen de varias maneras enganchadas de dos o ligadas de dos.

Al final pone Piú Allegro para darle un carácter más vivo al estudio con corcheas arco abajo y semicorcheas de dos enganchadas con carácter corto, saltado.

De los estudios preparatorios me parecen interesantes por ejemplo el número 24 de los 24 estudios preparatorios de J. Dont, el estudio número 41 de los 42 estudios de R. Kreutzer.

Obras que contienen los objetivos que incluye este estudio serían por ejemplo; “La cadenza” de los caprichos de la escuela moderna, el nº 7 de H. Wieniawski, las Sonatas para violín solo de E. Ysaÿe, los caprichos 4,5, 11 y 14 e los 24 caprichos de N. Paganini.

Resumen de los objetivos principales y tonalidades en los 24 estudios y caprichos op. 35 para violín solo de Jacob Dont:

NUMERO	TONALIDAD	OBJETIVOS PRINCIPALES
1	Fa Mayor	Acordes
2	La menor	Détaché, afinación en pasajes cromáticos
3	Mi menor	Détaché con cambios de cuerda arpegiado
4	Sol Mayor	Acordes y ricochet en tres cuerdas
5	Sol menor	Cambios de cuerda constante en détaché
6	Re Mayor	Trinos, uso del 4º dedo
7	Sol Mayor	Cambios de cuerda constante en legato y cambios de posición
8	Do Mayor	Dobles cuerdas: Terceras
9	Mi menor	Acordes y trinos
10	Sol Mayor	Ricochet de dos notas, ida y vuelta
11	Si menor	Acordes, textura polifónica
12	Sol Mayor	Diferentes dobles cuerdas y acordes
13	Re menor	Cambios de cuerdas con saltos de 2, 3 y 4 cuerdas
14	Fa Mayor	Diferentes dobles cuerdas y acordes
15	La Mayor	Trinos y armónicos con cambios de posición
16	Fa sostenido menor	Dobles cuerdas: Terceras y sextas
17	Re Mayor	Cambios de posición, cambios de cuerda en legato
18	La menor	Dobles cuerdas de todo tipo
19	Do Mayor	Ricochet de cuatro notas, ida y vuelta
20	Mi Mayor	Cambios de cuerda constantes en détaché y/o spiccato, cambios de posición
21	La Mayor	Dobles cuerdas: terceras y cuartas (básicamente)
22	Re Mayor	Trinos, cambios de posición y dobles cuerdas: Décimas
23	Sol menor	Acordes y staccatos arriba
24	Mi bemol menor	Acordes, diferentes dobles cuerdas, pasajes polifónicos? Y pasajes rápidos

Dificultades en la mano derecha e izquierda con los enfoques técnicos que tiene cada estudio:

MANO DERECHA	N° DE ESTUDIO SUGERIDO
Détaché	3,2,5
Cambios de cuerda en détaché, spiccato y saltillo	5,13,20
Cambios de cuerda en legato	17,22,7
Ricochet y otros golpes de arco fuera de la cuerda	4,10,19
Acordes	4,12,9,23,1,11,14
MANO IZQUIERDA	N° DE ESTUDIO SUGERIDO
Cambios de posición	3,17,7,22,15
Dobles cuerdas: terceras	8,16
Dobles cuerdas. Sextas	16
Dobles cuerdas. Varios intervalos	12,18,21,11,14
Trinos	6,9,22,17,15

Dont no escribió tempos de metrónomo solo el tempo general con la palabra correspondiente.

La afinación obviamente es imprescindible y básica en todo lo que se estudie, buscar la perfección que requiere en este caso estos estudios es fundamental pero los más importantes para este objetivo son los números 2, 3, 5,7, 13 y 20.

3.2.4 Comparativa y objetivos comunes entre los estudios de Kreutzer, Rode y Dont con los 20 estudios artísticos de Concierto para Violín de Jesús de Monasterio. Dificultades en la mano derecha e izquierda con los enfoques técnicos que tiene cada estudio:

O DERECHA	MONASTERIO	KREUTZER	RODE	DONT
Détaché, Legato o martelé	1-3, 10-16	1-3,5,6,8-14, 18-34, 39-41	2,3,5,6,8-12, 14-16,18-20, 22-24	1-3,5-9,12-18, 20-24
Spiccato	1,3,13,15,17,19	2,3,5	1,4,17	
Saltillo	1,19,20	2,5		
Staccato	6,9,18	2,4-6, 28,36	7	23
Cambios de cuerda	2,9,11,13,14,17,20	2,6,8-14,17-23, 25-32,35,36, 39, 42	2-15,17-20, 22-24	2-5,7,9-14, 17-24
Ricochet	4,5,7-9,18	2,3,5-8,10,13		4,10,19
Pizzicato	7,13,15,19			
Pizzicato m. izq. y dcha.	18			

MANO IZQUIERDA	MONASTERIO	KREUTZER	RODE	DONT
Mecanismo de dedos	1-3,6-8,11-17, 20	2-10,14-26, 28-31, 33	1,8,11,13,16, 18-20, 22-24	2-9, 13, 17-24
Armónicos	17			15
Cuarta cuerda	15	1	6	
Quintas colocación	1,2,4,5,9-13	2,6,8,10,12, 13,16-18, 26,27,29, 32,40	3,10	2,5,7
Expresividad, vibrato	1,4,6,10,11,13-15, 18-20	1-6, 8-17, 20, 21, 24-27, 30, 32-39, 41, 42	1-16,18-20, 22-24	1-9,11-18, 20-24
Cambios de posición	1,3,12,14-17,20	1,3,6-9, 10-12, 15, 17-21, 23-28, 30-32, 35, 37-42	1-8,13,16-18, 20,24	1-8, 11-24
Escalas cromáticas y diatónicas	3,14	6	6	
Apoyaturas, mordentes	1,6,9-13,15-16			15
Dobles cuerdas: terceras	10, 18-20	33	5,11,16,23	8
Dobles cuerdas: Sextas	10, 18-20			16
Dobles cuerdas: octavas	3,4,19,20	7, 24,25	2,19	
Dobles cuerdas: décimas	20			
Dobles cuerdas: unisonos	20			
Dobles cuerdas. Variadas	3, 6-13, 15-20	13,14,17,23, 28, 30, 32, 33	4,8,12,16 19,22. 23	1,2,4,5,7,10,11, 12,14,16,18, 20-24
Acordes	15, 19, 20	34-42	4-6, 24	1,4,9,11,14,18,19,23,24
Trémolo	20			
Trinos	12,13,16	9, 15-22,31, 40, 41	1,4,13,16,17,24	6,9,15,22

4. CONCLUSIONES

Después de todos estos años de investigación sobre la vida y la obra Jesús de Monasterio y de un estudio minucioso de sus composiciones para violín, así como de interpretar sus obras en numerosos programas de concierto y por lo tanto conocer de cerca la maravillosa acogida que el gran público manifiesta ante estas obras, creo de vital importancia dar a conocer toda la obra de este gran músico y violinista, para lo que habría que empezar por publicarla y de esta manera poder conseguir que cualquier persona, intérprete o no, tengan acceso a ellas para poder ser conocidas e interpretadas en las grandes salas de concierto dentro y fuera de nuestro país.

La profundización que hemos realizado sobre los estudios de violín de Kreutzer, Rode y Dont, que son una imprescindible referencia para cualquier escuela de violín en el mundo, no menos importante deberían ser estos estudios de J. de Monasterio que aportan una gran cantidad de fines técnicos y musicales.

De igual manera que los estudios de estos autores nombrados anteriormente, no son trabajados con el orden en que aparecen o normalmente a lo largo de los años no se hacen todos en su totalidad, puesto que el estudio personal en cada momento busca una finalidad, un objetivo para mejorar técnicamente.

Debemos decir que los de Monasterio también tienen ese fin común, son estudios que el hecho de que cada uno de ellos tiene una finalidad técnica aplicada, añadiendo que todos tienen una gran expresividad, definen ya por sí solos que son verdaderas obras de concierto, de ahí su título estudios artísticos de concierto.

Asimismo, tras el trabajo muy a fondo que hemos realizado de los 20 estudios de concierto, consideramos que es un material muy interesante y enriquecedor que une a su valor pedagógico una gran belleza melódica, podríamos decir que son un compendio de toda la técnica violinística tan magistralmente tratada que en ningún momento pierden, por su sentido técnico, la grandeza de la creación, con un contenido musical extraordinario, por lo que deberían estar incluidos en los programas de estudios de nuestros conservatorios, más aún si tenemos en cuenta que casi todos los actuales violinistas españoles, por no decir todos, provenimos de la escuela que inició Monasterio, escuela que en aquel momento fue muy reconocida y estuvo presente en los más importantes conservatorios de Europa como París, Bruselas y Madrid. Como ya dijo el maestro Fernández Arbós hablando de Monasterio en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes: “Todos procedemos de él, y en la historia, no ya del violín, sino del desarrollo de nuestro movimiento musical, a él ha de tornarse la mirada para determinar el punto de partida. Antes de él no existe casi nada. Él forma el núcleo de los maestros que han de seguir más tarde transmitiendo sus enseñanzas. Discípulo de Beriot, que procede de Corelli, es el primero en sentar las bellas bases sobre las que todavía se asienta nuestra escuela”.

5. BIBLIOGRAFÍA. FUENTES DOCUMENTALES

5.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALAVEDRA, Joan. *Pablo Casals*. Barcelona 1963.
- CASARES, Emilio. *Documentos sobre Música Española y Epistolario*. (Legado de Barbieri). Fundación Banco Exterior. Madrid 1986.
- CASARES, Emilio. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*. SGAE, Madrid 2000.
- CASTRO Y SERRANO, José. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*, centro general de administración, imp. De T. Fortanet. Madrid 1866.
- ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de crítica musical*, establecimiento tipográfico de la viuda e hijos de Tello. Madrid 1906.
- ESPERANZA Y SOLA, José María. Revista *Crónica de la Música* de Madrid, artículo en el núm. 19. pp. 2 y 3. Madrid 1879.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Arbós*. Memorias. Cid, Madrid 1963.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique-TÉMES, José Luis. “*Memorias de Arbós*”, Alpuerto, Madrid 2005.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y de su relación con la evolución de la Música*”. Discurso de recepción como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABAF), Madrid 1924.
- GARCÍA VELASCO, Mónica. *Jesús de monasterio. Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, Madrid 1999.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la Música Española*, libro nº 5, siglo XIX de Alianza Música, Madrid 1984, 1988.
- LEÓN ARA, Agustín. *Sobre las escuelas violínisticas*. Discurso de recepción como Académico de la RABAF, Madrid 1989.
- LÓPEZ ACEBAL, Francisco. “*Revista de ciencias y de artes*”, vol. 3, parte 3”. Tip. de la Viuda é Hijo de M. Tello. Madrid 1903.
- MONTERO ALONSO, José. *J. de Monasterio, selección y estudio. Antología de escritores y artistas montañeses*. Santander 1954.
- NAGORE, María. *Número monográfico Estudios sobre Música y músicos de Navarra*. Príncipe de Viana, LXVII nº 238, mayo-agosto 2006.
- ORTEGA Y ZAPATA, José. *Gaceta musical de Madrid*. Madrid 1865.
- PALACIO, Alberto de. Revista ilustrada “*Por Esos Mundos*”. Nº 91, Madrid, agosto 1902.
- PARADA Y BARRETO, José. *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*, pps.217-218. B. Eslava. Madrid 1968.
- PEÑA Y CONTINUA, Joaquín/ANGLÉS, Higinio. *Diccionario de la Música Labor*. Labor, Barcelona 1954.
- PÉREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y los Músicos (P-Z)*. Istmo, Madrid 1985.
- PIÑERO GARCÍA, Juan. *Músicos Españoles de todos los tiempos*. Tres, Madrid 1984.

- Razón y fe. *Revista Hispano-Americana de Cultura*. Volúmenes 14-16. pp 443, 1906.
- RIBÓ, Jesús A. *El archivo epistolar de D. Jesús de Monasterio*. Separata de Academia Trienio 1955-57, boletín de la Real Academia. Madrid 1958.
- S.A.J. *Un gran artista, Jesús de Monasterio y Agüeros. Estudio biográfico*. Administración de Razón y Fe, Madrid 1910.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles*. 4 volúmenes, vol. II. D. Antonio Pérez Dubrull. Madrid 1868.
- SALDONI, Baltasar. Torres, Jacinto: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles*. Centro de documentación musical, Ministerio de Cultura. Madrid 1986.
- SANCHO GARCÍA, Manuel. “*Crítica musical y pensamiento estético en la España de la Restauración: Jose M^a Esperanza y Sola (1834-1905)*”. n° 70 pp.117-130. IMF del CSIC en Cataluña, enero-diciembre 2015.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid 1967.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Salvat, Barcelona 1953.
- SUBIRÁ, José. *Temas Musicales Madrileños*. Instituto de Estudios Madrileños, Madrid 1971.
- VILLALBA MUÑOZ, P. Luis. *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Semblanza y notas críticas de los más principales músicos españoles. El Escorial. Real Colegio de Alfonso XII, 1904. Vol. I. Ildefonso Alier, Madrid 1914.

5.2. PARTITURAS

- GARRIDO, Tomás. Edición crítica *Música Española del s. XIX para orquesta de cuerda, J. de Monasterio, Andantino expresivo y andante religioso*. ICCMU, Madrid 1998.
- SOBRINO, Ramón. Edición crítica del *Concierto en Si menor para violín y orquesta de Jesús Monasterio*. ICCMU, Madrid 1991.
- SOBRINO, Ramón. Edición crítica de la *Música Sinfónica Alhambrista* incluye el *Adiós a la Alhambra de Jesús de Monasterio*. ICCMU, Madrid 1992.
- MATEU, Emilio. Revisión de *los 20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín de Jesús de Monasterio*. Real Musical, Villaviciosa de Odón, Madrid 2002.
- LEÓN, Pedro. *colección de música española para violín del siglo XIX, incluye obras para violín y piano de Jesús de Monasterio. Fiebre de amor, Nocturno, Melodía, Sierra Morena y Adiós a la Alhambra*. Música Didáctica y la Fundación Marcelino Botín, Madrid 2003.
- GUILLÉN, Manuel. Revisión de *los 20 Estudios Artísticos de Concierto para Violín de Jesús de Monasterio*. Mundimúsica y la Fundación Marcelino Botín, Madrid 2003.

5.3. GRABACIONES SONORAS

- MONASTERIO, Jesús de. *Música Sinfónica, Concierto para violín y orquesta en Si menor*. Ángel Jesús García, violín, Rafael Frübeck de Burgos, director y la Orquesta Sinfónica de Madrid. Madrid Cultural. Kirios 1992.

- MONASTERIO, Jesús de. *Concierto de Violín en Si menor para violín y orquesta*. Manuel Guillén, violín, Antoni Ros Marbá, director y la ORTVE, Teatro Monumental de Madrid. Grabado para TVE, Audio-Video. 30 de abril 1998.
- MONASTERIO, Jesús de. *Sierra Morena para violín y piano*. Yehudi Menuhin, violin y Arthur Balsam, piano. GSE Historical recording, 1928.
- MONASTERIO, Jesús de. *Veinte estudios artísticos para dos violines*. Manuel Guillén y Pablo Suarez, violines. El patrimonio musical hispano nº9. Sedem, Madrid 2003.
- MONASTERIO, Jesús de. *Obras para violín y piano*. Manuel Guillén y María Jesús García. El patrimonio musical hispano nº10. Sedem, Madrid 2003.

PÁGINAS WEB

- <http://www.educa.madrid.org/web/csm.realconservatorio.madrid>
www.rcsmm.eu/general/files/revista/7_8_9.pdf

Nº 1.

Etude mélodique et sur le coup d'archet sautillé. Estudio melódico y de saltillo.

Les notes qui n'ont pas des petits points, doivent se faire avec l'archet serré à la corde.

Las notas que no tienen puntitos, deben hacerse con el arco ceñido a la cuerda.

Explication des signes } Δ poussez l'archet.
 } \square tirez l'archet.

Explicacion de los signos } Δ arco arriba.
 } \square arco abajo.

SibM \rightarrow 1ª Parte A
7ª sección

Allegretto cantabile. (♩ = 84.)

1ª frase (a1)

Introducción

pizz.

mf I

rep. progresiva

2ª frase (a2)

2ª sección para ideas (b)

cresc.

Re m

f varia el consecuente

arco

mp

Rep. progresiva

19

Dom

Vm

Fa M

Sib M

25

Dom

Re M arco

II 6 - V - I

VII 7 Do

V 7

VII Re

V 7

I M

progresión modulante

S. F. 2615 (1)

rel m de Si b M
 cadencia abierta x contornos melódicos
 frase de transición
 repite los 4 c. anterior 8-baños

31 *p* *Ap* *pp* *V de Sol* *VII + Sol* *I Sol m*

36 *sf* *Re M* *sf* *pizz.* *p* *chromatizms*
VII Re *I M* *VII* *I #*

41 *de cuore* *menor* *f* *arco* *Varia* *3ª sección* *Varia* *acompañamiento*
I 4 *V # Re* *V # Si b* *I #*

46 *Como en C B* *sf* *sf* *Ap* *Ap*
 * *VII 7 Re (VII-IV)* *I 6* *V I* *I* *V 7-V*

51 *pp* *ap* *ap* *ap*
V *7* *pp* *7 = V-IV IV* *V 7* *V* *V*

56 *crescendo poco a poco* *No cierre ff melódicamente* *(V-Do)*
V 7 *crescendo poco a poco* *I 6* *V 7* *f I 6* *V 7* *ff* *100. punto culminante*

S. F. 2615 (1)

* Ese VII-IV en realidad funciona como el $\text{IV}^{\#}$ (IV alterado ascendientemente con 7 = acorde cromático de color que al ir al I no produce flexión ni modulación.

2^a parte
B

celula motivica utilizada
en el C. 28

61

DOM = V Fa

V Sib

I anade anacrusis

V + Fa

I 6 = 7 Sib

V + Fa

mf

66

rep. progresiva

V + 4 Sib

I 6

V 5

I m (II Sib)

V 7 Sib (rel m)

I

ap

NP

70

cresc.

V 7 Sib

Piu mosso. (♩ = 96.)

V 6

V Re

I m (III Sib)

cresc.

f

ret

etc. simile

74

f

entace ion arpeggios

V 7 Sib

VI

p

tema inicial

Color de VI

78

ap

I

IV

I

81

ap

rep. progresiva melódica

V 7

I

V 7 - V

V 7

S. F. 2615 (1)

2ª fase / progresión melódica

85

Handwritten musical notation for system 85. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *ap* and *ap*. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and a chord of *I 6*. The system concludes with a *cresc.* marking and a chord of *I 6*. A handwritten note *idem* is present above the second measure.

89

Handwritten musical notation for system 89. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and including markings for *ap* and *ap*. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and a chord of *I 6*. The system concludes with a *cresc.* marking and a chord of *I Rem*. A handwritten note *progres de cuore* is written above the final measure.

93

Handwritten musical notation for system 93. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and including markings for *ap* and *ap*. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and a chord of *I 6*. The system concludes with a *dimin.* marking and a chord of *I*. A handwritten note *2ª idea temática* is written above the first measure, and *Oron de pas* is written above the final measure.

97

Handwritten musical notation for system 97. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and including markings for *ap* and *ap*. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and a chord of *I 6*. The system concludes with a *cresc.* marking and a chord of *I*. A handwritten note *rap. progresiva* is written above the first measure.

101

Handwritten musical notation for system 101. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and including markings for *ap* and *ap*. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and a chord of *I 6*. The system concludes with a *cresc.* marking and a chord of *I*. A handwritten note *progresión* is written above the first measure.

105

Handwritten musical notation for system 105. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and including markings for *ap* and *ap*. The lower staff has a bass clef and a key signature of one flat, starting with a piano (*p*) dynamic and a chord of *I 6*. The system concludes with a *cresc.* marking and a chord of *I*. A handwritten note *rel m de Sib M* is written below the system.

transición

87

p
V6

repite 8^a baja los 3 compases anteriores

11

mf *sf*
V# *sp VII Re* ReM J#M *sp VII*

14

pp
J#m V# Re

17

p
V# I#p Tercera parte

tema inicial

20

IV I6 V7

23

I VII5-V V7

126

Handwritten musical score for measure 126. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include "pp" (pianissimo) in both staves, "crescendo" above the upper staff, and "progresión modulante - tensión" written across the system. A chord diagram "4 0 1" is written above the upper staff. A blue line underlines the bass staff.

130

Handwritten musical score for measure 130. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include "f" (forte) in both staves, "cresc." above the upper staff, and "sf" (sforzando) above the lower staff. A blue line underlines the bass staff. A circled section of the upper staff is annotated with "sf" and "dominante".

134

Handwritten musical score for measure 134. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include "Ag" (accanto) above the upper staff. A blue line underlines the bass staff.

137

Handwritten musical score for measure 137. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include "Coda" above the upper staff, "sf" (sforzando) in both staves, and "proceso disolución melódica" written across the system. A blue line underlines the bass staff.

140

Handwritten musical score for measure 140. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include "p" (piano) in both staves. A blue line underlines the bass staff.

143

Handwritten musical score for measure 143. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. The lower staff has a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Handwritten annotations include "dimin." (diminuendo) above the upper staff, "pizz." (pizzicato) above the lower staff, and "cierre conclusivo con la I" written across the system. A blue line underlines the bass staff.

Forma global ternaria

Nº 2.

Etude sur le changement continuel de cordes.

Estudio de cambio continuo de cuerdas.

On observera soigneusement le doigté marqué, afin de ne jamais faire deux notes consécutives sur la même corde.

Se observará escrupulosamente el dedeo marcado, á fin de que nunca se ejecuten dos notas seguidas en la misma cuerda.

1ª parte: A
Allegro assai. (♩ = 184.)
Sol meno

Lo importante es que se escuche la voz superior

The musical score consists of five systems of two staves each. The upper staff is the treble clef and the lower is the bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/8. The score is heavily annotated with red ink, including circled numbers (1, 6, 12, 18, 24), chord symbols (e.g., I, VI6, VII-V, V7, VII#), and performance instructions like 'entace' and 'repite los 3 primeros Comp.'. Blue lines highlight specific melodic passages in the upper staff. A red arrow points from the '2ª parte: B' annotation to the end of the piece.

* en muchas ocasiones como consecuencia de procedimientos técnicos surgen estos sonidos añadidos de interesante

2ª parte: B
elisión formal: termina el proceso melódico fundiéndose con la parte siguiente

repetición progresiva

77

pizz. arco Ap F pizz.

73

arco Mibm color I m I M I pal V6

79

dim. Conclusión Ped de tónica VII-V IV5 I

85

dim. pedale el mismo proceso Ped de I I6 #6 VII-V V7 I

91

cresc. Coda I V I I map f V# I

97

sf concha ap. Pedal doble dim e rall. un poco. I V7 I

giro cromático de paso como cierre

S. F. 2618 (1)

Nº 3.

Etude sur les gammes chromatiques et diatoniques. Estudio de escalas cromáticas y diatónicas.

1ª parte: A
Allegro ma non troppo. (♩ = 112.)

Sib M (circled)

1 (circled)

p NP NP NP NP Ap NPND NP NP

3 (circled)

idem Ap

6 (circled)

cresc. *f* mf VI 6

8 (circled)

Rept. variada de la frase anterior

enlace (circled)

11 (circled)

enlace (circled)

14 (circled)

cambio de dirección melódica Ap

repet. progresiva

S. F. 2615 (1)

bVI b6 ————— IV ————— III+ = V-VI

* ¡Acciacatura de la apertura! No usa a menudo

17

Ap

mf

mf

V₂-IV

IVasc7 (cromatismo de color)

20

cresc.

cresc.

f

mueta a Mayor

J₄^{b6}

I₅=II-V

VII₇V

f

V₄^{b6}

23

7 V

JM

26

Nº

2ª parte: B

fundido

IV_m

I

V-V

V₄^{b6}

IV_m

29

cromatismos:

p

Re M

relación mediantica atrevida; color muy contrastante

I

mf

VII₆

VI₆=III

VII₇ Mayor

V₇

32

cresc.

cresc.

f

ff

entace

I₇[#]

#M(V-V)

V₇[#]

I

S. F. 2615 (1)

2 = sección de la 2ª parte

35

Handwritten notes: p IVm — VII7 I M $\frac{4}{4}$ VI — VII# Sol (VI)

39

Handwritten notes: p I — V#IV — IV6. *repetición progresiva que lleva a MiBm*

42

Handwritten notes: p I6, *MiBm*, *Solm*, *Proceso en Solm (relm de Sib)*, *cresc.*

45

Handwritten notes: mf , VI — V-V V#Sol I6m — V7 VII-V

48

Handwritten notes: *progresiva acumulación de tensión*

50

Handwritten notes: p , *dim.*

V ————— S. F. 2615 (1) ————— J

pasaje de la V del m a la I del M por cambio de frase: sorprende

3ª parte: A' (Reexposición variada) 19

53

poco rall. p₁ a tempo como en la 1ª parte

V# +4 p I (Sib M) V+6

56

mf cambia en relación con la 1ª vez

59

pasaje homofónico
tour de force

cresc. f

IV p cresc. f

62

cresc. - ff Enarmonía

V p V+7 M V+6 Sib

65

tr. 6 4 6 4

I VI6M - II M-V-V V5

Coda de la Coda

68

cresc. f

I - V7 - I

cresc. ff

final impecable y elegante

Textura de melodía acompañada que cambia más adelante. Se indicará en la partitura.

Nº 4.

Etude pour les arpèges sautillés sur 3 cordes.
Estudio de arpeggios saltados en 3 cuerdas.

Travaillez d'abord cette Etude avec le coup d'archet coulé, tel qu'il est marqué dans les deux premières mesures. | Trábase primeramente éste Estudio con la arcada ligada, según está indicado en los dos primeros compases.

Re M *1a parte*
Moderato. (♩. = 112)

1
3
5
7
9
11

S. F. 2615(1)

② He señalado con una comita algunas articulaciones que considero importantes. Cuando quiero señalar cierras de frase, partes o secciones escribo barras verticales, dependiendo de la importancia.

7^o como NP

13

I ————— V⁵-IV ————— IV

15

V⁷-III ————— III ————— etc

17

V⁶-II ————— II ————— rel modal ->

19

V^{7m} (IV-IV) ————— IV ————— relaciones modales

21

V⁶ ————— tonal de nuevo ————— I

23

IV^bm ————— S.F. 2615(1) ————— I

relación modal

Sensación de avanzar hacia un artificio especial

22

Proceso de intensificación mediante progresiones cromáticas ascendentes

25

Contraste modal

Handwritten notes: $v^{+4} \text{Sib (bVI)}$, bVI , $\text{v}^{+4} \text{bVI}$

28

Progresiones

Handwritten notes: SibVI , Dom , ReM , cresc. , Iasc Sib I , VDo , Im (I de Sib) , v Re IM , V Mi

31

mi menor

Handwritten notes: Sol Mif , V Sol I , VII da , 4ª Corda. , tensión

34

segue

Handwritten notes: LAM , enlace , $\text{p Tono de la V de ReM}$

37

fuerte contraste

Handwritten notes: LAM , I am V I h , V , I (FaM) , V 5 , I - IV - IV , VII - V - Re , 6-5A , cresc.

40

pp dim. - - poco a

Handwritten notes: V Re , IV , S. F. 2615(1) , $\text{V 7 Fa (4 III de Re)}$, Contraste

Repetición melodía inicial

43

poco
pp misma armonía que en el comienzo

46

varia disposición y melodía

49

IV — I⁶ Iacth (VII-II) I con 4^a añadida

52

p *pp* *pp* *pp* *pp*
 varia más
 I^m G⁶ A VII-V V⁶ (güera de Rem) VII-V V

55

IV — I^m III⁺ con 5^a A I
pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*
cresc. *pp* *cresc.*

58

meno mosso
 4^a Corda. 2^a Corda.
 S.F. 2615(1)
 V⁺ (tensión)

Mib M
tono del II map

Proceso cadencial
carácter de cadencia

Re M
1º Tempo.

Lucimientos virtuosísticos

I M — V II 7 — V 6 — I — V 6

II 7 — V 6 — I

V

pp
Pedale I

+ (V-IV) S.F. 615 (1) b9 + (V-IV)

Pedal de I

Sp. →

color

bVI5 *IVm* *V+7*

cresc.

dim.

Color de Coda

pVII7

repite proceso

4ª Corda.

dim e rall. *sempre*

→ efectos cadencial

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is annotated with various markings and handwritten notes. The first system includes a circled 'I' and the word 'Pedal de'. The second system has 'color' written above the staff. The third system has 'bVI5', 'IVm', and 'V+7' written below the staff. The fourth system has 'Color de Coda' written above the staff. The fifth system has 'repite proceso' written below the staff. The sixth system has '4ª Corda.' written above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.', 'dim.', 'mf', and 'f'. There are also some circled notes and lines in blue ink.

↳ disolución motivica en el cierre por repeticion

Nº 5.

Etude pour les arpèges sautillés sur les 4 cordes.

Estudio de arpeggios saltados en las 4 cuerdas.

Cette Etude, comme la précédente, doit être travaillée d'abord avec le coup d'archet coulé.

Este Estudio, como el precedente, debe trabajarse primeramente con la arcada ligada.

Moderato. (♩ = 80) 1ª parte: A₁

Textura de melodía acompañada

La menor

Pedal de I

segue

relación modal

Cadencia plagal

embocce

2ª parte

cresc.

mf

ant.

→ paso x cromatismo DoM

8

dimin. enlace p

9

2ª parte

V#

11

ap

resolución de la ap

12

2ª parte

cresc. V#

(vuelve al tono principal)

14

f Sol4 6-A 6-A

brea expectativa pero no lleva al sitio esperado

15

2ª parte

Vm VII-II

VII Sol: I la m — V#-V

S. F. 2615(1)

Proceso cadencial

Vlasc La

resulta ser una 7 sobre grado alterado que va a la tónica (elemento de color)

25 (flexión al tono del IV)

17

Vm = I Mm

(IV de Si)

VII⁷ Si

I Si M = V[#] - V da

18

2ª parte

minoris et arde

M movimiento

V⁶ - V

Vm

Iase

2ª parte A₃

20

enlace

V[#] - V

V⁷ Do (rel M)

21

2ª parte

23

24

2ª parte

V⁷ II

progresión modulante

S. F. 2615 (0)

V⁷ Mi =

V - V del tono principal

26

v# *mf* *J 6*

27

2ª parte

v6 *v6* *eco 8ª-baja*

repite proceso cadencial

29

v6 *+4* *I* *v#*

enlace

30

2ª parte

5ª A que acerca metódicamente al Do# *ped* *La M*

pp

32

IV *v6* *ped*

33

2ª parte

+4 *v-v* *v#7* *J* *IV* *v6*

en fracción débil

S. F. 2615(1)

Pedal de I

Continúa elaborando

44

Musical notation for measures 44-45. Includes handwritten annotations: *Cierre temático* and $V \frac{6}{4}$.

45
2ª parte

Musical notation for measures 45-46. Includes handwritten annotations: $VII \frac{7}{4}$, $V \frac{6}{4}$, I , IV , $V \frac{6}{4}$, and $+6$.

47

Musical notation for measures 47-48. Includes handwritten annotations: *pp*, pp , $I \frac{7}{4}$ (V-IV), and $IV \frac{6}{4}$.

48
2ª parte

Musical notation for measures 48-49. Includes handwritten annotations: $IV \frac{6}{4}$ and $I \frac{7}{4}$.

50

Musical notation for measures 50-51. Includes handwritten annotations: I .

51

Musical notation for measures 51-52. Includes handwritten annotations: *dim.*, *sempre*, and *eco*.

Nº 6.

Étude sur le staccato serré et volant.

Estudio de picado ceñido y volante.

..... staccato serré.
||||| staccato volant.

..... picado ceñido.
||||| picado volante.

MibM 1.ª Parte: A
Allegro giusto. (♩ = 116.)

f *frisoluto* *Mel acompañada*

1 *Motivo en I*

5 *f* *Idem - repetición progresiva* *Idem* *No es M, ni perdon*

9 *mf* *Dom* *Rep. progresiva* *labm* *pp* *Ap* *MibM* *Ap*

12 *mf* *V^h mel m I⁶* *V^h N N⁶* *pp* *V^h ppal I* *cresc.* *Va carácter rítmico*

15 *f* *V^h - II - II* *cresc.* *V^h - IV - IV* *f* *IV asc = VII - IV* *Repite el tema inicial* *f* *Como en el inicio*

V *V^h max* *f* *V^h*

S. F. 2615 (1)

↳ proceso de transición a la repetición del tema inicial

Repetición del tema en el rel. m. 33

19 *mp etc* *Más oscuro* **Dom**

23 *f* *del rel m* *Repite el material inicial sin los acordes* **LabM** *Inicia prog. modulante*

26 **Fam** *pp* **MibM** *tono* *cresc.* *Tensión dinámica incrementada por la tensión armónica*

29 *accol. armónicos* **V Lab** *4ª Corda* *2ª parte (B)* *Esta ap. es más real y funciona como a elisión formal*

32 *resolución cromática* **V de Do** **V Fa** *3ª Corda* *como f*

36 **VIIb- Reb** **IV-IV Mib** **MibM** *S.F. 2615(D) IV im de Mib*

Repite el proceso

37

4a 3a 4a

Dom

FA M

Sol M

bV6 v+4 IM

v16 v5/11 I M = V D O I

Ap. NP. UP

41

cresc. f

v6 cresc. f

crea expectación

v4

45

p grazioso nuevo caracter

Do M

idem

giro melódico interesante

48

Repetición progresiva

v Re7

51

J Rem

Im

v+4 Do v11 de Re

54

V D O

S. F. 2615-4

Repetición progresiva con cambios

57 *mf*
 V Re V Sol
 Solm FaM
 IM = V - Vfa V4 Fa V4 Re

60 *cresc.* Rem
 I6m VII Do VII Sol
 tenación (serie de 7^{as} disminuidas)
 elaboración de A

63 *ff*
 Rem *cresc.* = V Sol
 Solm (65)
 VII 7 Re

66 *ff*
 V# I M V#
 intercambio de materiales
 1^a de paso

69 *p*
 Serie de 7 (7^{as} dominante) pérdida de función
 p di I → V7 Do

73 *cresc.*
 7 + 7 +
 V5 Sib VII 5
 (Sib = V de Mib)

76

Ap *iden*
resolución en Mi♭M
p
pp

79

f *pp* *f*
Cierre
I - VI IV ♯7 I⁶ pp V⁷ I VI⁶ N⁶ V⁷

82

mf *entada* *Coda*
repite el mismo procedimiento
Cgd. perfecta

85

cresc.
IImap *V⁷* *I* *V⁵ II* *V⁷*

88

p *Como FL* *Como FM* *cueroso no es por decimas* *habitual*
I⁷ (V^{IV}) *IV* *V⁷* *bVI⁷* *Nim⁷*

91

paralelas *Mov. contrario* *como cierre*
S. F. 2615(1)

Nº 7.

Etude sur le trémolo à deux notes.

Estudio de trémolo de dos notas.

SolM

Primera parte: A1
Allegro assai. (♩ = 176.)

Textura de melodía acompañada
Melodía principal en Violín 1º

1

mf pizz.

4

7

Repite con anacrusa y alguna variación

10

mf

p

13

mf

cresc.

Carácter de pedal

16

mf

cresc.

2ª Parte: A2

S.F. 2615(1)
canta también el 2º Violín

Simite en el resto del estudio

19

N.P. cromáticas

Ap

NP etc

tenación

minúscula

IV

V/V-II

V#II

23

6[♯]A

Mim

AP

VII-V rel m

V#rel m

I

V#

27

Sol M

repetición progresiva

I Sol M

V

V#6 Si (III Sol)

III

31

6[♯]A

p

carácter de transición

VII/V-III

V-III

V#6 Si#

35

Si menor

p

cresc.

V

V#

39

Sol M

V#6

V#6 # etc de Re

IM

S.F. 2615(1)

etc

43

47

efectos tímbrico interesante

51

55

59

63

67

restez
2
4 1 dim.
dim.

tercera parte A1
sur la touche (sobre el mástil)

71

idea inicial igual
pp
pizz.
p

75

mf V7-V

79

Cambia
p
V7

83

arco
Cambia
mp mp
V7-V

87

DoM transición
lam
V6 V7M I II9 V7

S.F. 2613(1)

CV-II

91

mf Sol M 9 7 +

95

cresc. f map V 6 V 4 + 4

99

Cadenencia imperfecta p V 6 V 5-IV IV 6 V 7 5 A

103

la cad perfecta queda abierta con la 3ª de la 7ª arriba V 4 IV IV 6 V 7 7 +

107

p cresc. V 7-IV

111

color p V 6 cresc. 7 +

IV → Conclusión
S. F. 2615(1)
Semicadencia

Nº 8.

Etude sur le trémolo à trois notes.

Estudio de trémolo de tres notas.

Mi menor

Allegretto. (♩ = 116)

segue

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegretto' with a tempo of 116 beats per minute. The score is annotated with various musical notations and handwritten notes in green ink:

- System 1:** Starts with a circled 'A1' and 'Mi menor'. The first measure has a circled '1'. The bass staff has a circled 'p I' and a line with 'V#'. The word 'segue' is written above the second measure.
- System 2:** The first measure has a circled '4'. The bass staff has a circled 'J' and a line with 'V#'. The second measure has a circled 'NP'.
- System 3:** The first measure has a circled '8'. The word 'voces humanas' is written above the first measure. The bass staff has a circled '5' and a line with 'I'. The second measure has a circled 'V#'. The third measure has a circled 'I'. The fourth measure has a circled 'I#M(V-IV) IV'.
- System 4:** The first measure has a circled '12'. The word 'de' is written above the first measure. The bass staff has a circled 'I' and a line with 'V#'. The second measure has a circled 'II7'. The third measure has a circled 'V4'. The fourth measure has a circled 'V#'. The word 'pp' is written above the fourth measure.
- System 5:** The first measure has a circled '16'. The word 'Sol M rel M' is written above the first measure. The bass staff has a circled 'I' and a line with 'V#'. The second measure has a circled 'V4'. The third measure has a circled 'V6'. The fourth measure has a circled 'I'. The fifth measure has a circled 'VI V6'. The sixth measure has a circled 'I'. The seventh measure has a circled 'I#M(V-V)'. The word 'mf' is written above the second measure.
- System 6:** The first measure has a circled '20'. The word 'Repetición progresiva' is written above the first measure. The bass staff has a circled 'V' and a line with 'V'. The second measure has a circled 'V# Mi (fondo ppal)'. The third measure has a circled 'I'. The fourth measure has a circled 'I'. The fifth measure has a circled 'I'. The sixth measure has a circled 'I'. The seventh measure has a circled 'I'. The eighth measure has a circled 'I'. The ninth measure has a circled 'I'. The tenth measure has a circled 'I'. The eleventh measure has a circled 'I'. The twelfth measure has a circled 'I'. The thirteenth measure has a circled 'I'. The fourteenth measure has a circled 'I'. The fifteenth measure has a circled 'I'. The sixteenth measure has a circled 'I'. The seventeenth measure has a circled 'I'. The eighteenth measure has a circled 'I'. The nineteenth measure has a circled 'I'. The twentieth measure has a circled 'I'. The word 'poco a' is written above the first measure. The word 'S.F.' is written above the second measure. The word '264 (1)' is written above the third measure. The word '(IV de Mi)' is written above the fourth measure.

At the bottom of the page, there is a handwritten note: 'D. del V sobre el V' with an arrow pointing to the circled 'V' in the first measure of the sixth system.

24 *Mi m* *Sol M* otra progresión

28 *La m*

32 *Ap* *Repetición*

36 *Jap* *p* *Ap* *En DoM (IV de Sol)*

40 *IV (Como I.)* *Paraje en La m* *NP cromática*

44 *f* *I (IV del tono principal)* *Imay de Mi* *lp (6map)* *V#*

S.F.2615(0)

Handwritten musical score with system numbers 47, 51, 55, 59, 63, 67, and 71. The score includes various musical notations and extensive handwritten annotations in green ink.

System 47: Annotations include "progresión ascendente" and "tensión" with an arrow pointing to a "cresc." marking. The bottom staff has "V# VI" and "V# VII" circled.

System 51: Annotations include "Pedal", "NP", "cresc.", and "NP cromática". The bottom staff has "VI 6" and "VI 7" circled.

System 55: Annotations include "Cromatismos de color", "dim.", "pizz.", "NP", "Cambios en el acompa", and "maniente". The bottom staff has "VI 6" and "VI 7" circled.

System 59: Annotations include "F", "NP", "de paso", and "Wax". The bottom staff has "I IV I V# 6/4" written below.

System 63: Annotations include "Acordes de P", "NP", and "V#". The bottom staff has "I 6 IV V# V# V# V#" written below.

System 67: Annotations include "crescendo", "animato", "crescendo", and "parte conclusiva". The bottom staff has "I V-IV IV I VII 6/4" written below.

System 71: Annotations include "Cromatismos de paso", "mf", "NP", "evocat", "NP", and "I M (V-N)". The bottom staff has "I# M V-IV" circled.

Other annotations include "6/4", "V#", "VI", "VII", "I", "IV", "V", "VI", "VII", "F", "p", "pp", "mf", "dim.", "cresc.", "pizz.", "NP", "cromática", "animato", "conclusiva", "evocat", "6:map.", "2.11.54)", and "V# 2.11.54)".

75 arco *Ap* *cromatismos de paso*

Nota *p* I V (V-IV) IVh

79 *continúa* *dem*

Nota IV I IM(V-IV)

83 *color, pedal superior* *Repite el mismo procedimiento*

87 *Conclusión* *color*

Nota V# I V

91 *p* *mp* *cresc.* *pp* *cresc.*

Nota I V (V#) 10 15

95 *F* *p*

Nota Vh I IV IV

98 *de paso* *pizz.*

Nota V-IV IV V-IV IV I II6 V+ I

↳ *ciore temático*

cad perfecta

Nº 9.

Etude sur le staccato ricochet. Estudio de picado elástico, ó de rebote.

Mi Mayor

Moderato. (♩ = 104)

1 *mf* *p* I V+6 I6 V+4 I6 VI I- V *sf*

5 *cresc.* *mf* I V+6-I6 V+6 VII V-V V6 *p* I- V+6

10 *sf* *cresc.* I6 V+4 I6 VII I V- I- V+6 I6 V+6

15 *sf* VII6 V-V V6 I VI+2 I *pequeña pedal* *F#m* *D#m* *flexión al toun del IV*

20 *sf* *V La (V de mi)* *I Vm* V+4 I6 V+6 6 *NP*

S.F. 2615(1)

llega a Do x cromatismo

Variaciones con N.P.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of music. The score is heavily annotated with green ink, including chord symbols, dynamic markings, and performance instructions. The systems are numbered 25, 30, 35, 40, 44, and 48 on the left margin. A circular stamp is visible in the middle of the score.

Señal
la
degrad
semitono

Esta
resoluci
cromatic
sustituy
a la 6^a
Como V-V

Cromatismo
de paso

prepara
la disjunc
parte

repite prediminto con la 5^a-A

Ilasc con la 5^a doble disminuida → semitono hacia Sib

* Este es un acorde poco habitual. Se encuentra en inversión sobre el Sib, provocaría una 6^a-A que en este caso sería - I (la inversión es realmente muy similar)



52

pp leggiero

Handwritten notes: NP, Ap, NP

Handwritten chord symbols: I^6 , IV^3 , IV , $I^6(V-N)$, IV^3 , V^3-N , IV^3

57

Handwritten notes: Ap, Ap, Ap

Handwritten chord symbols: V^3 , V , I , I^6 , V^3 , $V-VI$

Handwritten annotations: **MibM**, **SiM**

Enarmonia de Dob M tono del VII M de Mib

61

p, *mf*, *mf*, *p*

Handwritten notes: *rapido*

Handwritten chord symbols: V^6 , I , IV^6 , I^6 , V^6 , V

66

varia

Handwritten notes: *relación mediantica con Dob*

Handwritten chord symbols: IV , I^6 , $bVII$, III , $IIIap$, I^6

Handwritten annotation: **MibM**

70

repite el proceso, *paraje de preparación muy prof del Ballet*, *restes*

Handwritten chord symbols: I^6 , I^6 , VII , Mib

74

para cromática

Handwritten notes: *tono enarmónico de Fab**

Handwritten chord symbols: I^6 , V , I , V^3 , I^6 , V^6

Handwritten annotation: **MibM**

S.F. 261501

↳ Variación en el 2º Violín, más activo

* Fab es el II napolitano del Mib

Handwritten musical score for guitar, measures 78-99. The score is written on two staves per system. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Handwritten annotations in green ink include chord symbols (e.g., V6, IV, V, I, V-II map), fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6), and performance instructions like 'cresc.', 'p', 'pp', 'f', 'ff', 'semibreve', and 'MIM'. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

S.F.2615(0)

Desde el C. 96. en el que la V vuelve en I, hasta el final, el estatisms armónico pone de relieve tanto el ritmo como el paulatino crescendo dinámico

30

f *dim.* *p* *pp*

III-IV III-I *V#* *V#*

1 A1

p Solon *varia el violín 2º*

pp *Repite el inicio* *V#*

36

pp *p*

V# *V#* *V#* *V#*

pp *pp* *pp* *pp*

V# *V#* *V#* *V#*

42

f *cresc.* *cresc.*

V# *V#* *V#* *V#*

elisiones

V# *V#* *V#* *V#*

48

f *f* *f* *f*

V# *V#* *V#* *V#*

map *map* *map* *map*

V# *V#* *V#* *V#*

map *map* *map* *map*

54

crescendo *sempre* *ff* *dim. e rall.*

VII Sol *V#* *V#* *V#* *V#*

crescendo *sempre* *ff* *dim. e rall.*

VII Sol *V#* *V#* *V#* *V#*

A₄
a tempo

3^a -
2^a -

60

pp **Sol M** *cresc. de pass* *NP* *Mim* *relativo m de Sol*

pp *I* *V+7* *I* *IV⁷ V* *I* *I* *5-* *V* *I* *V⁷ V* *V⁷ I*

Pedal de I

66

cresc. con **Re M** *V Sol M* *Mim*

V⁷ - *V-5* *I=V* *V⁷* *I* *V⁷* *I* *4⁶* *f* *V⁷* *V⁷* *+4*

72

p *cresc.* *acc. armonico* *ff* *poco rit.*

I⁶ *p* *cresc.* *IV* *VII* *VII-V* *V⁷* *poco rit.* *V-V* *+4*

76

a tempo *con dolore* *dim.* *sf* *sf*

pp *Vm* *VII* *IVm* *dim.* *I* *sf* *V⁷* *I* *sf* *V⁷*

Pedal de I

82

pp *2^a corda* *dim.* *pizz.* *pp* *arco*

pp *cresc. de pass* *IVm* *f* *V⁷* *I* *dim.* *pp*

Nº 11.

Etude de mouvement continu. Estudio de movimiento continuo.

Explication des signes { \wedge poussez.
 { \sqcup tirez.

Explicacion de los signos { \wedge arco arriba.
 { \sqcup arco abajo.

A₁ *Re M₁*
Allegro moderato. (♩ = 100.)

I *repite exactamente la armonia del C. 1 al 4*
S. F. 2615(2)

etc
variante de la frase anterior

→ desde aquí varía
Ap

11

13

15

17

Subl. prestada

19

21

relación mediantica con

S. F. 2615(2)

I - Fa (fuerte contraste)
→ Repite en Fa. el tema inicial

Handwritten musical score for guitar, measures 23-33. The score includes various musical notations and handwritten annotations in blue ink.

Measure 23: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Annotations include *Ap* and a blue bracket.

Measure 25: Treble clef, key signature of two sharps. Annotations include *p*, *V+IV*, *SibM* (circled), and *gru de paso*.

Measure 27: Treble clef, key signature of two sharps. Annotations include *progresión modalante*, *cresc.*, and *Do M* (circled).

Measure 29: Treble clef, key signature of two sharps. Annotations include *f*, *V+Do (V de Fa)*, *J M*, and *Re m* (circled).

Measure 31: Treble clef, key signature of two sharps. Annotations include *Cambia*, *entace virtuosístico*, and chord symbols *I⁶*, *IV⁶*, *II⁶*, *Ia*, *IV^{ac}=VII-V*, and *V[#]*.

Measure 33: Treble clef, key signature of two sharps. Annotations include *cresc.*, *3^a corda.*, and *p*.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as *p*, *f*, *mf*, and *Ap*.

Handwritten musical score for guitar, measures 35-45. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes various musical notations such as *cresc.*, *f*, *mf*, and *restez*. The score is heavily annotated with blue ink, including chord symbols (e.g., *I⁶*, *V⁷*, *VII⁷*, *I^{#M}*), fingering numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4), and performance instructions like *Amplifica idea de la t.* and *acorde de color cromáticos*. A large blue 'A3' is written at the top right. The bottom of the page features a handwritten note in Spanish: *movimiento, rel. de 3^{as}, mediantica. En una armonia más clásica se habría ido al rel. m.*

movimiento, rel. de 3^{as}, mediantica. En una armonia más clásica se habría ido al rel. m.

47

pizz. proceso cadencial →

I# VII

49

dim. et un poco rallent.

a tempo

pp arco

Repite el tema inicial variando la disposición del VI 1º

I# VII I# VII

51

I 6

53

Varda cresc.

V7 Sol (V-IV)

55

interesante contraste de color

restes

f VII-IV = II map de Re

56

2ª parte

V7 6

enlace

58

Handwritten notes: *NP*, *5^{ca}*, *melodía oculta*, *V⁷ de Re*

59
2ª parte

Handwritten notes: *Ap*, *VII-V*, *V⁷*

61

Handwritten notes: *et.*, *Coda*, *mf*, *I⁴(V-N)*, *IV⁶*, *VII⁷*, *I*, *p I⁴(V-N)*

62
2ª parte

Handwritten notes: *f*, *IV*, *V⁶*, *I*, *f IV^bm*

64

Handwritten notes: *dim*, *IV^bm*, *dim*

65
2ª parte

Handwritten notes: *cresc.*, *f*, *V*, *I*

Efecto conclusivo
cad. Perfecta

Nº 12.

Etude sur le trémolo de la main gauche.

Estudio de trémolo de la mano izquierda.

Mim

A

Allegretto. (♩ = 136)

ben marcato il canto

bajada con color puzio

1

p

2

pizz.

4

6

cresc.

color puzio

7

enlace

S. F. 2615(2)

The musical score is written for piano and guitar. It consists of five systems of two staves each. The piano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The guitar part is in bass clef with the same key signature and time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink provide additional performance instructions and fingering. The first system is marked with a circled 'A' and 'Mim'. The second system has a circled '2'. The fourth system has a circled '6'. The seventh system has a circled '7'. The score concludes with the publisher's information 'S. F. 2615(2)'.

A₂

9 *mf* arco

Pedal de tónica IV⁶

V⁺⁴ I⁶ V⁺⁴ I VI⁶

11 *p*

entace

V I IV⁶ I

13 *mf* Repice. C9 y la mitad del 10

Pedal de I

Varia

cresc. - - - - -

cresc. - - - - -

V III - VII - III

15 *f* *dim.* *p*

NProm. Frigio

VII⁵ Sol V³ I

dim. - - - - -

p V⁺Mib (bVI Sol) relación mediantica

17 *MibM*

I Mib V⁺ I

S. F. 2615 (2)

Vlasc = VII-V de Sol, tono ppal

19

Sol m $6^c A$ *dim.*

$V^\# \quad \downarrow P m \quad VII^6 - V \quad V \quad 7$

21

F *Fusio* *Sol m* *pizz.*

$pp \quad pp \quad \downarrow I^7 (V-IV) \quad IV^6 m \quad IM$

23

arco *F* *pizz.*

Pequeña ped sobre si $V^\# - VI \quad VI^2 - VI^6 = V Sol \quad IV^6 \quad V^\# - VI \quad + 4$

25

arco *Mi M* *pizz.* *cresc.*

$V^\# M \quad \text{tomo del VI M (nueva relación matemática)}$

$IV^6 \text{ cresc del VI / o bien } \downarrow \text{ arco } 7$

26

VI *arco* *pizz.*

$V I \quad \#6 \quad V - V \text{ Fa\#} \quad V^{\#6} - V Si \quad V \quad V^7 Si$

S.F. 2615 (2)

(como preparación de Fa\# (V de Si))

12 rel m. Sol

28 **Sim** *entace* **A₄** *Sp* **Mi M**

30 **Do#m** rel m Mi **Fa#m** *dim.*

32 **Mi M** *f* **Varia** *mf* **Mi** **I** **V₇**

34 *Contraste fuerte de color armónico* *cresc.* *ff*

35 *dim.* *dim.* *entace* **A₅** **DoM** *f* **(V₇ de Mi)**

S. F. 2615 (2)

Inicia el proceso de cierre con esta modulaci3n por cambio de articulaci3n o de frase

(tomo ppal)

37

mf

p

sf *color*

$V^6 - IV$ $IV^{\frac{4}{m}}$ $V^6 - IV = Mi M, I ppal$

38

25

un poco cresc.

I V^6 *I* $V^{\#}$ $I^{\frac{6}{2}}$ V^5

Coda

p

coda *Ornamentos de paso: color inestable* *repite el proceso*

$V - IV$

p

Conk 5^o alt ↓ *color y fúrgo* *trasc* $I^{\frac{6}{2}}$

dim. e - rall. *dissolución sempre de acorde* *mp* *pp*

Cad Plagal

Nº 13.

Etude sur la double corde interrompue.

Estudio de doble cuerda interrumpida.

On aura bien soin de ne pas interrompre le chant, pendant qu'on exécute les notes détachées qui lui servent d'accompagnement.

Se cuidará mucho de no interrumpir el canto, al ejecutar las notas sueltas que le sirven de acompañamiento.

Rem *A₁* **Andantino mosso.** (♩ = 80)

↳ *Contraste interesante:*
S.F. 2615(2)

este paso de *La M* a *Mim* sin acorde de transición
Ornamento atrevido, que altera la propia tónica aunque de paso

20

La Mayor *Si m* *Mi m* *rel m de Sol*
v7 *IM7= vla* *v7sl* *I* *v7* *Mi I ma*

24

A2 *cresc* *v#* *I* *v#* *cresc*

28

progresión rítmica *v7* *Si m* *Si m* *pasos*
v7 *Si m* *I* *v7* *I*

32

rel. melódica *Si m* *asimétrico*
v7 *I* *v6* *I6* *v7v* *v#*
pp *p* *f*

37

v7 *I* *V* *I6* *S.F. 2615(2)* *v7* *I* *V* *I6*

8^a baja,
 Cambios de
 color

* Si m, relativo m. del tono ppal.

dimin.

ReM *Cambios en el acompañamiento*

pizz. *NP* *F*

V *I* *IV* *I*

V *I* *VI* *NP* *V* *VII*

Repete tema *cresc.* *NP* *NP*

Punto culminante *I* *I7(V-IV)* *IV* *cresc.* *VII-V*

F *NP* *F* *NP* *NP*

crescendo *sempre* *ff* *pau*

arco *5* *II* *cresc.* *V* *ff*

elaboración de material anterior

etc.

I7(V-IV) *IV*⁶

3

Posuina pedal

NP Ap *Ap* *Ap*

dim. *NPNP* *chrom.* *F*

v7 *I* *p* *v6* *v6*

I *cresc.* *F* *NP* *dim.* *Ap* *mf* *NP*

cresc. *dim.* *mf*

v6-vi-v7 (v-II) *II6* *v-I* *IV*

Proceso Cadencial
Ritmo distinto con la J.

9

pizz. *arco* *pizz.* *arco*

I *IV* *I* *IImap* *v7* *IImap* *v* *5*

Ant.

13

un poco rall e dim *a tempo*

Ap *F* *tr* *F* *Coda* *Ap* *Ap* *Ap*

V *dim* *I* *IVm* *2a corda* *IVm* *I* *IVm*

Cad Perfecta

18

pizz manu ganche *pizz mano izquierda* *dim.e rall. molto* *dim.e rall. molto*

V6 *V4* *I*

Cierre

Cad Perfecta

26 *Andante* *Progresión* *Re M*

32 *Si m* *F# M* *p (v de Si)* *Si m cresc.* *NP disjunct* *Si M*

37 *p FL disjunct* *Si m cresc.* *NP* *Sealor bastante* *La M* *p NP* *(I M - IV de Si)*

42 *NP* *Tiene a Re M que no llega a aparecer* *(IV)* *NP*

Pedal de I *Bb* *pp Sol m* *Cambio de color / español* *pp G* *(F# M)* *con paralelas sin finación* *Si b M VI-Re* *V Re*

50 *NP* *Si m* *NP* *Re M* *cresc. NP*

S.F. 2615(2)

Progresión modulante

54 *Ap* *sc dim* *f* *Como antes* *ff* *ReM* *A5* *Ciove*

59 *cresc.* *VII-V* *V Re* *Cad Perfecta I* *f* *IVo VI (incompleta)* *NP NP* *ReM* *NP NP*

66 *pesio* *NP* *disjunta* *NP* *f* *entree*

B *Un poco più mosso.* (♩ = 100.) *IV m* *I* *IV m* *I* *V5* *I* *V4 +* *I4*

73 *gran variazion* *cantabile* *Progrèsion no modulante* *cresc.*

78 *Ap* *f* *dim* *3^a* *variazion de la anterior* *NP*

83 *Ap* *f* *Ap* *cresc.* *NP* *NP* *ff* *cresc.* *VI-VI* *VII-II* *II* *NP* *f* *V+Re*

VI - II VI⁶ *V Sol (v-vi)* *S.F. 2615(2)* *IV de Sib*

22

A_1

1º Tempo.

Cambia el motivo del Violín 1º

113

Solm

Igual que la 1ª vez

p

117

rocks →

V-IV

121

mp

VII⁷-IV

125

Tensión

VII⁷Re

VII⁷Re

ostinato rítmico-melódico

129

p ReM

cresc.

I[#] 7 (V Sol, IV)

Vth (Sb)

cresc.

V⁶ (Re)

V⁷ (Sib)

S.F. 2615 (2)

Proceso dramático con resoluciones excepcionales de 7ª dominante

133

137

141

145

148

Cadencia Perfecta

Repite el tema, más brillante ahora

20

NP (FaM) sino modal

$V^{\#}$ I NP V I $V^{\#}-IV$ IV^6 II

23

NP F mf carácter de transición

6 paralelas con el modo frigio en Fa

$V^{\#6}$ V^6 V^7 I mf

→ vuelta al tono de FaM

26

mf dup x 3 Ap gal

I⁶ $V^{\#7}-IV$ IVm $VII-V$ V^6 IVm $V^{\#7}$ I $VII-VI$

29

pasaje imitativo (Re m) mf

VI $VII-V$ $V^{\#}Re$ V^6 $V^{\#}$ $V-V$

32

cresc. NP f rit escrito con la figuración (enlace)

$V^{\#}$ $V^{\#}-V$ V^6 $VII-V$ $V^{\#}$

SV F. 2615 (2)



Un poco più mosso. (♩ = 138)

Repetición progresiva

35

Handwritten notes: *Rem*, *La m = V*, *NP*

38

Handwritten notes: *Rem x 3as*, *progresión*, *Iasc*, *Nasc*, *sino cromático*

41

Handwritten notes: *Duplicación de la melodía por 3as etc*, *sin función cresc*

43

Handwritten notes: *accelerando molto e crescendo sempre*, *color frigio*

45

Handwritten notes: *fuerte disonancia / ritmo percusivo*, *Carácter de transición*

S. F. 2615 (2)

Estas disonancias fuertes, junto a la continua cromatización buscan dar una sonoridad "no temperada" como en el canto jondo (Como Falla, Albéniz)

nuevo proceso imitativo entre los dos Violines.

48 *color frigio*

enlace cromático

puente contraste

rall. un poco

I^o Tempo.

V - VII - V V# - IV - V#

51 *Reim*

pizz.

Repite la idea imital igual

p

p

55

cresc. - f

dim. enlace

cresc. - f

59 *Cambia*

Ap F

Ap Ap

Ant

p

Fa M

por cambio de fase

Contraste

mf

I⁶ - V⁷ - I⁶ - IV - VII⁵ - II - II

63 *claque*

cresc.

Ap Ap

Ap

mf

V⁴ - IV - NP - IV⁶ - V⁶ - V⁶ - V⁴ - I⁶ - IV

S. F. 4615 (2)

A5

Aim más brillante
pasaje cromático por la armónica

67

Handwritten notes: *NP*, *V Do*, *V Sol*, *cresc.*, *VII Do*, *p*, *vt II*, *Ap*, *V7 II*, *V6 (V-V)*, *vt6*, *cresc.*, *vt II*, *vt II map*

71

Handwritten notes: *Mib M*, *tono del II map*, *f*, *mf*, *vt II map*, *v II map*, *I*, *V5*, *V7*

74

Handwritten notes: *Re m*, *Ap*, *I = II map*, *V5*, *p*, *I*, *cresc.*

77

Handwritten notes: *Enarmonia*, *G=A=V-V-*, *Soprano*, *Re M*, *Resolvente en IM*, *dim.*, *Ant*, *cresc. II map*, *f*, *vt*, *dim.*

80

Handwritten notes: *Allegretto. (♩ = 144.)*, *Carácter conclusivo*, *Re M*, *entlace*, *p*, *f*, *I7 (V-IV)*, *IV*

83

Handwritten notes: *f*, *Ap*, *cresc.*, *cresc.*, *V*, *VII5*, *VII3 Sol*

(tono del N)

A7 Cierre

Meno mosso. A

86

3 0 3 0 4 0 4 1

f Sol *poco riten.* *sf* *a tempo* *mf* *Ap* *Ap*

f *I* *G* *V6 Fal* *V7 Re* *I* *mf* *VII*

89

Ap *dim.* *p* *Ant*

I *Iax V7 +4* *I* *G* *dim.* *V* *I* *G* *p* *V6*

92

Allegro *Passia* *Combro de color*

I *IVm* *I* *Ap V6* *I* *bVI* *IIIm*

95

pizz. *Ap* *Ap* *ret.* *Ap* *Ap*

I *V6* *I* *IVm* *V7-IV* *IVm* *IImap*

98

rall. *poco a poco* *sine*

I *G* *dim.* *V7* *VII* *I* *VII*

101

al - fine. *giro ritmicos* *morendo* *pp* *efecto timbrico de cierre*

I *V-IV* *IV* *I*

Cadencia plagal

(B)

Comienzo en el tono del V de La M

Handwritten musical score with six systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f, Ap, NP). It is heavily annotated with blue ink, including circled chord symbols (e.g., ReM, LaM, V, VI, VII, I, II, III, IV, V+), performance instructions (e.g., "mismos adornos", "idem los adornos", "más adornos", "color frigio", "4ª Corda", "dim. giro de paso", "7 en 2a mano", "semibreve"), and other markings like "v+4", "v+5", "v+6", "v+7", "v+8", "v+9", "v+10", "v+11", "v+12", "v+13", "v+14", "v+15", "v+16", "v+17", "v+18", "v+19", "v+20", "v+21", "v+22", "v+23", "v+24", "v+25", "v+26", "v+27", "v+28", "v+29", "v+30", "v+31", "v+32", "v+33", "v+34", "v+35", "v+36", "v+37", "v+38", "v+39", "v+40", "v+41", "v+42", "v+43", "v+44", "v+45", "v+46", "v+47", "v+48", "v+49", "v+50", "v+51", "v+52", "v+53", "v+54", "v+55", "v+56", "v+57", "v+58", "v+59", "v+60", "v+61", "v+62", "v+63", "v+64", "v+65", "v+66", "v+67", "v+68", "v+69", "v+70", "v+71", "v+72", "v+73", "v+74", "v+75", "v+76", "v+77", "v+78", "v+79", "v+80", "v+81", "v+82", "v+83", "v+84", "v+85", "v+86", "v+87", "v+88", "v+89", "v+90", "v+91", "v+92", "v+93", "v+94", "v+95", "v+96", "v+97", "v+98", "v+99", "v+100".

(Tono del V de La M)
 (Tono del III)

carácter de transición

S. F. 2615(2)

I (sin 3ª)

45

Flores

giro de paso

FaM

Si b M

p, *mf*, *f*

tr, *3*

I Fa — IV — V — VII — I — VI — III VII 4

Pero resuelve como VII del V

50

giro de paso

Si b M

mf, *p*, *f*

tr, *3*

v-⁶v — + — mf V + I v-⁷v V

tono del IV de Fa

54

idem.

Do M

mf, *f*

tr, *3*

I — V + — VII 5 — I

57

Con los mismos ornamentos de antes

Do M

f, *p*

tr, *3*

v-⁷v + — I — I

61

Re m

VI F

mf, *sf*, *p*

tr, *3*

v# +4 — I 6 — v6 — I — VII-Vla Vla

V la m sobre breve ped. de V

Tensión

progresión cromática peculiar

66

f p

V Ra Re M Do M Si M

V# I V V# I7(V Ra) V# Do I h- V# Si I h- V# La

72

cresc. dim. f pp

La M Sol M Fa M La?

I- V# Sol I- V# Fa I VII-V V

78

La m

I6 V6- I V6 +h I

83

giro de paso imitación

f Sim función, descenso cromático

f Sugiere una V

V6 I V#

87

un poco rall. e dim. F etc. pp

V La VII-V V6 VII-V V6 V7

S. F. 2615(2)

Proceso Cadencial ampliado, retrasa la resolución en I

34

A1

→ Varúa

92

La M como al inicio

97

Flexión a *Re M*

Sib M rel m. de Re

102

La M

107

Sib M (ImapLa)

La M por cromatismo

111

115

Proceso Cadencial de cierre

119

sino de paso
p
simple
idem
cresc.

123

harm.
mf
pizz.
p
arco

127

dialogo
p
cresc.

130

f
cresc.

133

Coda

135

dim.
p
harm.


Pedal de C
I

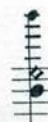
S. F. 2615 (2)

Cad. imperfecta
Cad. plagal
Efecto conclusivo

Nº 17.

Etude sur les sons harmoniques. Estudio de sonidos armónicos.


 effet
 note effleurée
 note appuyée


 efecto
 nota à flor de cuerda
 nota apoyada

Moderato. (♩ = 92)

Sol M

Harm. p

mp *Ap* *NP* *F* *passo cromático*

pp *I* - *V7+* *I* *Ap* *NP* *VI2* *II* *V* *5*

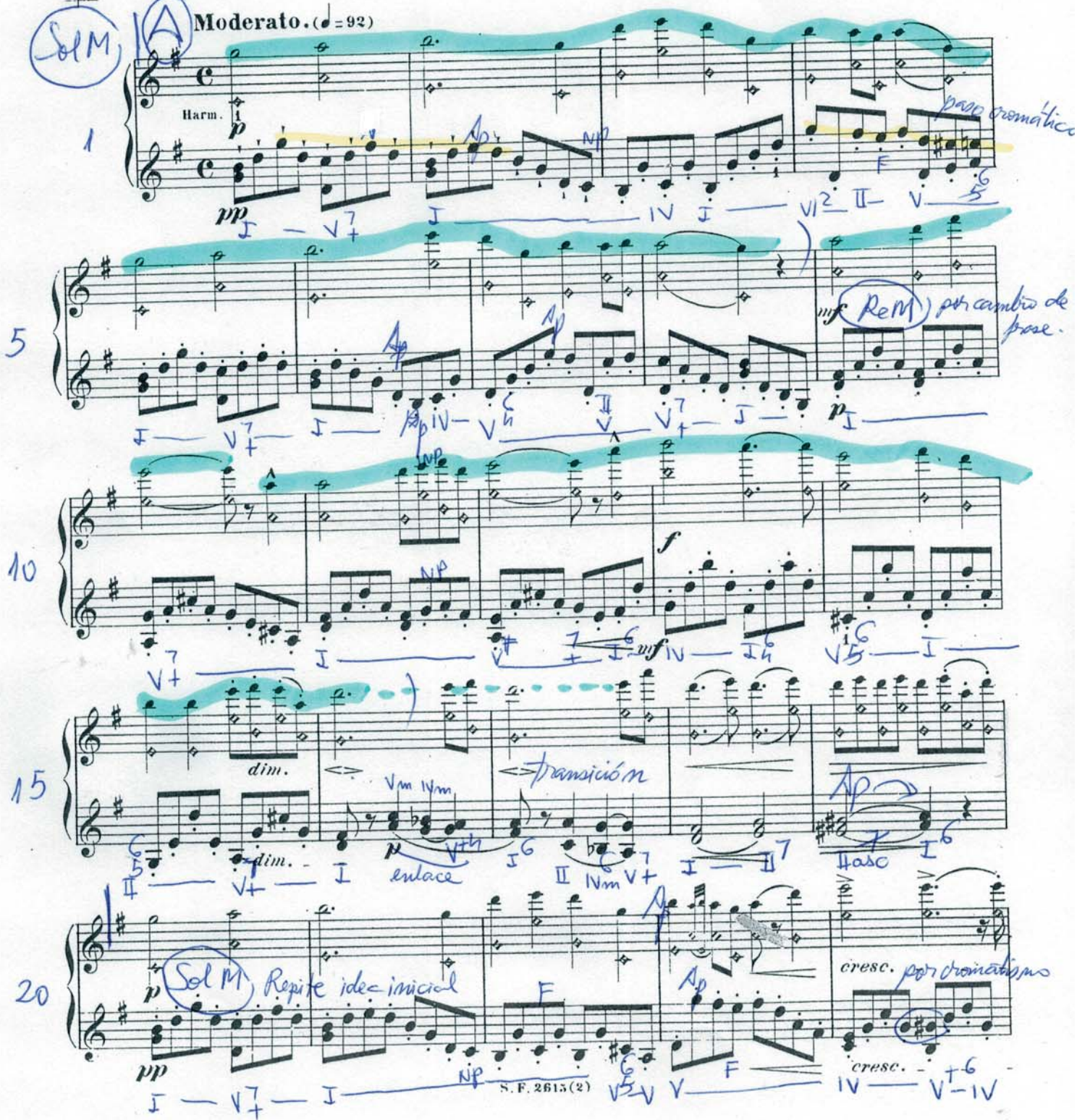
5 *mf* *ReM* *ptr cambio de pose.*

10 *7* *V+* *I* *NP* *f* *VI6* *V5* *I*

15 *dim.* *Vm IVm* *transición* *Ap* *trasc* *I6*

20 *pp* *Sol M* *Repite idea inicial* *F* *Ap* *cresc. por cromatismo*

pp *NP* *F* *cresc.* *I* - *V7+* - *I* *S. F. 2615 (2)* *V5* *V* *IV* - *V+6* - *IV*



B
Risoluto.

diálogo

Mim. rel. de Sol

25

29

33

37

40

44

S. F. 2615(2)

eso se espera

(V de Sol, tono ppal)

(V-V Sol)

Esperamos Sol pero...

70

5A p V-N IV V7 I f +2 Vasc

73

5A p ff V7 (V-IV) IV9 V-N

76

V7m pasaje homofónico idem 0 1 3 4 1 1 3 4 1 1 3 4

79

p mp V sensación coral

83

I6 IV6 V76 cresc. mp V VII7-V V6 5

86

I f pizz. V ff I

Nº 18.

Etude sur le Pizzicato de la main droite et de la main gauche. Estudio de Pizzicato con la mano derecha y con la izquierda.

Pizz. = Pizzicato avec la main droite.
+ = Pizzicato avec la main gauche.

Pizz. = Pizzicato con la mano derecha.
+ = Pizzicato con la mano izquierda.

Sol M

Allegretto. (♩ = 96.)
pizz.

1

5

10

15

10

I *IV* *I*

V - VI + 2 V *I* *II 7* *Vax # 7* *V 7* *Entace I*

cresc. *processo cromático* *La m*

cresc. *MI* *MI + (Vla)* *I (II de Sol)*

Sol M *pizz.* *Mim*

V Sol *I* *I* *V #* *I* *M(V-IV)*

Ap *IV* *V # I V 7* *I # VI - V #* *I* *V #* *I*

S. F. 2615(2)

Es = II Re, relación
abajada (tons del
IVM-IV). Desde
mi.

Vde Sol →

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves (treble and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (sf, f, Ap, NP, +2, +4). Chord diagrams and Roman numerals (I, V, II, III, IV, V, VI, VII, VIII) are written below the staves. Handwritten annotations in blue ink include:

- System 1 (Measures 23-26):** "ReM" circled in measure 23. "Repetición F" written above the staff in measure 26. Chords: $V \# V \ I$, V , $II \ # \ asc$, V , VI , $II \ # \ V \ +$, I , $II \ # \ asc$.
- System 2 (Measures 27-30):** "Siro de paso" and "Sim" circled in measure 27. "enfático el Re" written above the staff in measure 29. Chords: I , $V \ # \ I$, $I \ #$, $* \ # \ asc \ I \ #$, $I \ #$, $II \ # \ asc$, $I \ #$, $VI \ # \ V$.
- System 3 (Measures 31-34):** "Ap (I)" circled in measure 31. Chords: $V \ #$, I , $IV \ # \ asc$, $I \ #$, $IV - III \ #$, $VII \ # \ I$.
- System 4 (Measures 35-38):** "Re" circled in measure 35. "Baja la sensible" written above the staff in measure 37. "aire español" and "ReM" circled in measure 38. Chords: $V \ #$, VI , II , V , $I \ #$.
- System 5 (Measures 39-41):** "escala melódica" written above the staff in measure 39. Chords: $V \ # \ #$, $+ \ #$, $I \ #$, $V \ #$, $+ \ #$.

Additional notes on the right side of the page: "Mi = IV Si. Sin embargo resuelve en Mi como V de Re".

S. F. 2615(2)

* en estos II grados, utiliza el Do# que es el II propio del menor, con 5; indicamos asc. porque no está en la armadura y en estos minutos usamos el II mas

1.3 Ritmo de bolero

42 *triochet (saltando el arco)*
Re M
 mf arco risoluto
 mf I

45
 mf
 cresc.
 cresc.

48
 f
 mf
 Repite tema
 1.ª vez

51
 dim.

54
 cresc.
 cresc.
 f

57
 mf
 S. F. 2615(2)
 5.ª Jax
 arco de paso

81 Cambri- desde aquí - - - - -

cresc.

color

asc

$V^7+ - bVI$ bVI $IV^m = IV - V$ VII^7 IV^6 III

85

pizz.

sf *sf*

Coda de la parte

IV V^+ IV I IV I VII^7 IV

89

sf *sf* *sf*

Siro de pass

proprio del modo m.

$(bVI - V)$

III VI IV V I IV^m IV IV^m bVI IV^m $bIII$ V

93

f *p* *cresc.* *f*

arco

I V^7 VI V I IV $V - IV$ IV $VII - V$

disg. de V⁷ C

fugia

97

arco

mf

$(V - IV)$

V^7+ I $V^7(V - IV)$ IV $V^7 - IV$ IV^7

$(V^7 - IV)$

S. F. 2615(2)

101

$V+4 - V$ — $IV^m - IV$ — I — $V+4 IImp$ — Enarmónico de la 6ª A (V-V)

105

3ª corda
arco
pizz.
cant
 $V - V$ (Ya enarmonizada) — $V+4$ — I — $V+4$

108

sitios de paso
Coda
 $V+$ — I — II — V

111

arco
pizz.
 I — p — IV^m — $V+4$ — I — bVI — I

114

cresc.
pizz.
sus pense
 I

cresc. accel. escrito
 bVI/b — I^M — IV^m — I — f
 S. F. 2615 (2)
 $V+4$ I^6 f
 Caracter conclusivo
 aún empleando la
 Cadencia imperfecta
 (por el salto melódico
 $V - I$)

22

rapite

duplex 3

Ap

25

p

dim.

V7 VI V7

efecto muy percusivo

28

p

dim.

V7 I V7

31

p

4ª Corda

Orgm. Dol

V7

El "bajo" comienza a tener más presencia melódica

35

p

NP

V7 I V7

38

p

40 bis

IV V7 V7

IV ——— 7 (V-II)mp
 ta =
 6 = A
 V-V)

Processo cadencial

62

pizz. *arco.* *pizz.* *arco*

f *ff*

parece ir a ReM

lo enarmoniza

I⁶ VII⁷ II^M V⁴ I⁶ VII-V V⁴ VI VII⁷-V

66

dim. *dim.* *cresc.* *f*

DOM *La m*

VII-V DO VI⁶ - 7⁰ I⁴ V² VI VI cresc. V⁴ - f⁶ V⁶-IV IV

71

f *f* *mp* *La M* *crea poca a poca tension*

V⁴ VII⁴-V V⁴ VII-V V⁴ V⁴ Jax⁴3 I⁴axc

75

crescendo *poco* *a poco* *Processo cadencial*

V *V⁴ cresc.* *V⁴ poco* *a7 poco V⁷-I⁴ - V⁷*

79

f *sempre* *cre - scen - do* *ff* *Risoluta* *La M* *entace*

f *sempre* *cre - scen - do* *ff* *A⁴* *I - IV - I*

Accompagnamento en VI 1.

83

NP
NP
NP 7^a

II IV^m V^{5/6} I⁶ V

86

diabolico du talon
Ap
Ap
Ap

II

89

F
F
Ap
Ap

V^{5/IV} VII-V VI^{asc} V⁴ V^{#-II}

tutta forza

92

Ap
tutta forza
unisono
Ant Ap

II^{#M(V-V)} V⁺ I

95

NP
ant Ap
NP
Ap(V-IV)

II⁷ V I

98

ant Ap
NP
Ap

V VII-V V⁶ V[#]

D Proceso conclusivo

Un poco più mosso. (♩ = 100.)

101

104

107

110

113

115

I V - I y simile - S.F. 2615 (2)

Cadencia Perfecta

N^o 20.

Etude sur les unissons, les dixièmes, les septièmes diminuées et sur le trémolo d'orchestre.

Estudio de unisonos, décimas, sétimas disminuidas y trémolo de Orquesta.

Maestoso. (♩ = 92.)

f ben sostenuto

flex. Solm

NP

colore Sib M cresc.

Rem 6^a

ff

p

contr. melodi

Ap

ff

VI *Vth-VI* *vii⁷-VI* *VI* *V⁷(V-II map)* *vii²-V* *VI* *vii-V* *ff* *V⁶* *+*

II⁵

vii⁷ de Re

viith₃ *vii⁷ de La*

The image shows a handwritten musical score for Etude No. 20. It consists of five systems of music, each with a piano (p) and violin (v) part. The score is annotated with various musical notations and handwritten notes in blue ink. The tempo is marked 'Maestoso' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score includes dynamic markings such as *f ben sostenuto*, *flex. Solm*, *NP*, *colore Sib M cresc.*, *ff*, *p*, and *Ap*. There are also performance instructions like *contr. melodi*. Chord diagrams are written below the piano part, including *I*, *V⁶*, *I*, *V⁷*, *V⁵-V*, *V⁷*, *I*, *V⁶*, *I*, *VI*, *Vth-VI*, *vii⁷-VI*, *VI*, *V⁷(V-II map)*, *vii²-V*, *VI*, *vii-V*, *ff*, *V⁶*, and *+*. Handwritten notes include *Rem* (circled), *Rem 6^a* (circled), *flex. Solm*, *NP*, *colore Sib M cresc.*, *ff*, *p*, *contr. melodi*, *vii⁷ de Re*, *viith₃*, and *vii⁷ de La*. The score is numbered 1, 6, 11, 16, and 20 at the beginning of each system.

22

VII La
VII La M
Vol de Re

24

VII Si (M)
color fugio
I#
IVM
II
V5
I
IV
VII4

27

mf
Re de
II - VII5
I#
I#2
I#

31

cresc.
f
Nax
IVm
I
I#
I6
IVasc

34

Cromatismos
de paso
paso
I#7 (V-IV)
IV6
IVm
V6
I
I#
VII6
4114 4114 4114 4114 4041 4141 41

37

Coda de Re m
Pad superior
F dim.
giro cromático de paso
IV#6 M m
#6 VII-IV
IV-m
I
V5
I9
V56
94 en vez de 3 =

(C)

40

43

46

48

50

4ª Corda.
1 1 3 4 1 3 4 1

52

por ornamentismo

2615 (2)

progresión modulante

(enarmónico - -)

54

Handwritten musical score for measures 54-55. Includes notes like *Fa#M*, *3^o trism₃*, *cresc.*, and *LaM*.

56

Handwritten musical score for measures 56-57. Includes notes like *dim.*, *mf parte virtuosa*, and *Vlasc*.

58

Handwritten musical score for measures 58-59. Includes notes like *Vlasc* and *VII sobre I*.

60

Handwritten musical score for measures 60-61. Includes notes like *cresc.*, *VII/IV-IV (Sol)*, and *Vm*.

62

Handwritten musical score for measures 62-63. Includes notes like *romatismo de paso*, *Cambia el color con las repeticiones por la armonía*, and *V-#map*.

64

Handwritten musical score for measures 64-65. Includes notes like *idem.*, *dim. giro de paso*, and *V-#map*.

(evoca V Re)
(La7)

AI

trém. sautillé (trém. saltado)

67

ppp sur la touche (sobre el mástil) Rem

poco cresc.

faM

ppp

I V[#]6 — I — V[#] V[#]6 — V⁶ — poco cresc. I V⁶(alm) V⁶sol —

73

Solm NP LaM Rem

dim. pp cresc.

trém. serré (trém. cenido)

dim. pp

I = IV Fa — V[#] La[#] — dim. V[#] IV^{pp} — I³ — I³ V[#] Re I — I³ M IV — cresc. I³ V[#] IV^{pp} — IV — V[#] — I³ map

79

mf f crescendo sempre sorpresa

mf f crescendo sempre

I³ map VI I³ map V[#] — VI (IVax) f V[#] — crescendo sempre VII-V VII^{Re} VII^{sol} — IV³ — V[#] — I³ map

84

Rem p Ap

crom. de paso

Ap

crom. paso

I — VII⁵ I —

87

VII I mf

I³ marc

VII-V V

89

V# 7 Jac cresc.

91

Cromatici-freison faM VII Re enorm. f Ap

93

Coda trém. sautille I sim trém. sautille ReM repite mouvements parallèles = VII

98

trém. serré pp ReM trém. serré repite trém. sautille p

103

sur la touche dim. pp F rall. morendo pizz. rall. - e - morendo

Suavidad conclusiva V-I con la armonía de I

Jesús de Monasterio
(1836-1903)

*20 Estudios Artísticos para Violín
con acompañamiento de 2º violín.*

Revisión Manuel Guillén.

**Copyright 2003 by Manuel Guillén, Madrid.
Printed in Spain.**

Signos empleados



: Nota corta saltada.



: Mantener mismo dedo en quinta entre dos cuerdas
(ponerlo antes de tocar).

Ic., IIc., IIIc., IVc. : Primera, Segunda, Tercera, Cuarta cuerda.

5: Extensión del 4º dedo.

(0, 1, v, ▣ ...): Alternativo dedo o arco.

_____ : mantener dedo.

+ : Pizzicato mano izquierda.

↯ : Extensión hacia abajo.

→ : A tempo.

LESUS DE MONASTERIO
(1836-1903)

Revisión
Manuel Guillén

Violin I

Nº 1

Estudio melódico y de saltillo.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto cantabile (♩. = 84)

8

15

21

28

35

43

50

57

64

70

74

p *sf* *cresc.* *f* *p* *f* *p* *f* *pp* *cresc.* *cresc. poco a poco ff* *sf* *sf* *p* *cresc.* *f* *Più mosso* (♩. = 96) *f* *p*

Nº 1
Violin I

2

78

81

84

87

90

93

96

99

102

105

108

p

cresc.

f

sf

dim.

p

cresc.

f

pp

N° 1
Violin I

111 *mf sf sf*

114 *pp f*

117 *p*

120

123

126 *pp crescendo*

129 *(4 2) (4) f*

132 *cresc. (2) ff (1) mf*

135 *p sf*

138 *sf sf sf sf sf sf*

141 *p mf*

144 *pizz.*

dimin.

Detailed description: This page contains the first system of a Violin I score, numbered 111 to 144. The music is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include *mf*, *sf*, *pp*, *f*, *p*, *crescendo*, *ff*, *mf*, *p*, and *pizz.*. Some measures contain specific fingering patterns in parentheses, such as (4 2) and (1 2 2 3 4). The piece concludes with a *dimin.* (diminuendo) marking and a final measure with a whole note and a fermata.

Violin II

Nº 1

Estudio melódico y de saltillo.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto cantabile (♩ = 84)

pizz.
mf *p* *p* *cresc.* *f* *p* *arco* *pp* *pizz.* *f* *arco* *p* *pp* *f* *cresc. poco a poco*

N° 1
Violin II

2

63 *mf* *sf* *sf* *p*

70 *cresc. - - - f* *cresc. - - - ff* Più mosso (♩. = 96)

77 *p* *sf* *sf*

84 *p* *cresc. - - - - - f*

91 *p* *cresc. - - - f* *dim. - - - p*

98 *cresc. - - - f* *f* *f*

105 *pp* *p*

112 *sfp* *sfp* *pp* *f* *p*

120 *sf* *sf* *pp*

127 *cresc. - - - - - f* *cresc. - - - ff*

134 *sfp* *sfp*

140 *p* *dimin. - - - -*

Violin I

Nº 2

Estudio de cambio continuo de cuerdas.

Revisión Manuel Guillén

No se realizarán dos notas seguidas en la misma cuerda.

J. de Monasterio

Allegro assai (♩ = 184)

The musical score is written for Violin I in 3/8 time. It begins with a dynamic of *p* and includes various fingering techniques such as triplets and slurs. The dynamics range from *pp* to *f*. The score includes first and second endings (Ic., IVc.) and a double bar line with a repeat sign at the end.

Nº 2
Violin I

2

55 

61 

67 

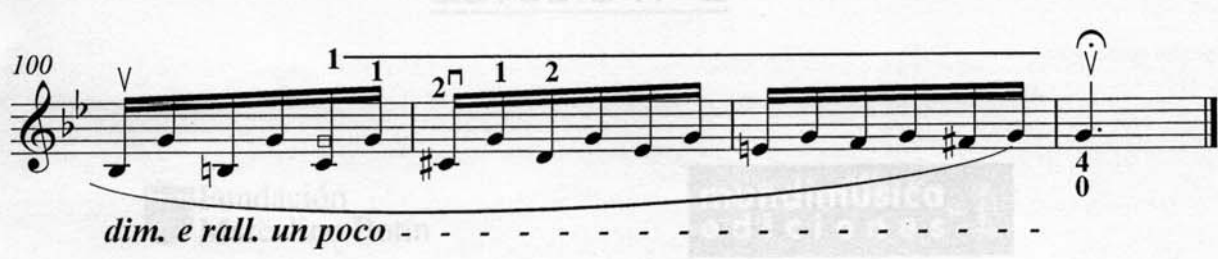
73 

79 

85 

91 

97 

100 

Violin II

Nº 2

Estudio de cambio continuo de cuerdas.

Revisión Manuel Guillén

No se realizarán dos notas seguidas en la misma cuerda.

J. de Monasterio

Allegro assai (♩ = 184)

dim. e rall. un poco.

Violin I

Nº 3

Estudio de escalas cromáticas y diatónicas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegro ma non troppo (♩ = 112)

1 p (1) V 2 0 1 1 2 4 0 1 1 2 3 3 1

3 (1 2) 2 2 0 1 1 2 4 0 1 1 2 3 3 1 V 3 4 0 1 1 1 1

6 4 0 1 1 2 1 1 b 4 4 3 2 1 1 4

8 4 3 b 3 # 1 0 4 3 2 1 1 (2 1 4 1)

10 p V 3 4 0 1 1 2 2 3 4 0 3 2 4 2

12 2 V 0 1 1 3 4 0 1 1 3 3 1

14 4 1 3 1 4 3 1 4 4 1

16 4 1 4 b 1 4 b 1 4 1 3 4 4 3 V 4

19 4 (b) 4 (b) 3 4 1 V 2 1 b 2 b 4 4

22 f 1 0 1 3 4 0 1 # 1 # 1 0 4 2 1

24 2 3 1 3 0 1 # 1 2 1 2 2 1 0 4

Nº 3
Violin I

26 28 30 32 34 37 39 41 43 45 48

cresc. *f* *ff* *p* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Violin I score for No. 3, measures 26-48. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a variety of technical challenges, including sixteenth-note runs, slurs, and dynamic markings. Fingerings and bowing techniques are indicated throughout. The piece concludes with a final flourish in measure 48.

N° 3
Violin I

49 *(13 2 3 4 1)* *4 V* *6* *1 2 3* *6* *1* *6* *1* *V* *3* *3* *2* *3* *V* *3* *3* *2* *3* *3* *2*

51 *(V)* *(n)* *1* *1* *0* *4* *2* *1* *1* *0* *4* *2* *1* *1* *0* *dim.*

53 *a tempo* *poco rall.* *p* *3* *4* *0* *1* *1* *4* *0* *1* *1* *3*

56 *3* *4* *0* *1* *1* *4* *0* *1* *1* *3* *mf* *3* *4* *4*

59 *p* *(vl. II)* *1* *0* *1* *1* *2* *0* *1* *2* *3* *4* *0* *1* *1* *2* *2* *cresc.* *f*

61 *3* *V* *1* *2* *1* *2* *1* *2* *V* *1* *1* *3* *1* *3* *4* *cresc.* *ff*

63 *p* *V* *0* *2* *4* *1* *V* *3* *2* *1* *1* *0* *4* *2* *4*

65 *4* *V* *0* *0* *1* *1* *3* *V* *2* *2* *3* *n* *0* *4* *4*

67 *V* *2* *4* *0* *1* *1* *(n)* *2* *4* *0* *V* *1* *2* *4* *0* *b* *2* *1* *b* *3* *(n)*

69 *cresc.* *f* *tr* *V* *3* *8va* *4* *n* *1* *0* *ff*

Violin II

Nº 3

Estudio de escalas crómicas y diatónicas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegro ma non troppo (♩ = 112)

1 *p* 3 2 4 2

4 *mf* 2 4 2

8 3 2 1 1 2 2 3 3 4 2 *p*

11 2 4 2

14 1 2 2 3 3 2 4 5 2 4 2 3 1-5 3

17 0 4 0 *mf* 1 1 *cresc. - -*

21 *cresc. - - - - - f* 2 4 *p0*

26 *mf* 4

31 *p* 4 *cresc. - - - - - f* 4

35 *p* 4 *p*

40 *cresc. - - -*

Violin I

Nº 4

Revisión Manuel Guillén Estudio para los arpeggios saltados en 3 cuerdas.

J. de Monasterio

Moderato (♩ = 112)

The musical score is written for Violin I in 3/4 time, key of D major. It consists of 31 measures. The tempo is Moderato (♩ = 112). The score includes various technical exercises such as triplets, sextuplets, and slurs. Dynamic markings include *p*, *mf*, and *cresc.*. Fingerings and bowings are indicated throughout the piece. The word "sigue" appears at the beginning of the second measure.

33 *Ilc.* *IVc. 3*

36 *p* *sigue* *4 3*

39 *CRESC*

41 *pp* *dim.* *poco* *a poco*

44 *pp* *4 3* *0 4*

47 *1 4* *0* *1 0 0* *2* *2 1* *4*

50 *mf* *p* *2 0 1* *2 0 1* *3 2 1* *4* *0 2 4*

53 *mf* *p* *0 4* *2 3 1* *2* *4 3* *0 4*

55 *1 4* *0 2* *3 0 2* *0*

57 *cresc.* *meno mosso* *f* *IVc.*

60 *f* *Iº Tempo* *sigue* *Ilc.*

63 *2* *4*

66 *IVc.* *f*

69

72

74 *pp*

76

78 *cresc.*

80 *f* *dim.*

82 *p*

84

86 *dim. e rall. sempre*

Estudio para los arpeggios saltados en 3 cuerdas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Moderato (♩ = 112)

3

p

7

12

19

pp

27

cresc. - - - - - mf

33

fp

cresc. - -

40

pp

49

p

56

meno mosso

cresc. - - - f

f

Iº Tempo

sf

63

sf

sf

sf

pp

76

cresc. - - - - - mf

dim. - - - - -

82

p

4

Violin I

30 *f* *p* 5 1 4 2 1 1

34 *p* *cresc.* 1 1 1 1 1 1

37 *cresc.* *f* *ff* *IVc.* 1 1 1 1 1 1

41 *f* *f* *p* 1 0 1 0 1 0

45 *pp* 1 0 1 0 1 0

49 *dim. sempre* 1 2 4 2 1 1

Violin II

Nº 5

Estudio de arpeggios saltados en las 4 cuerdas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Moderato (♩ = 80)

1 p

6 mf p

11 cresc. - - - f dim. - - - -

16 p sf sf

21 p sf

25 sf cresc. - - - - - mf

29 pp

34 pizz. p cresc. - - - - - 0

38 arco mf f sf

42 sf p

47 pp

Violin I

Nº 6

Revisión Manuel Guillén

Estudio de picado ceñido y volante.

J. de Monasterio

Allegro giusto (♩ = 116)

Musical score for Violin I, Op. 6 by J. de Monasterio. The score is in G minor, 2/4 time, and consists of 39 measures. It features various dynamic markings (f, mf, pp, sf, ff), articulation (accents, slurs), and technical markings (fingerings, bowings, vibrato). The piece includes sixteenth-note patterns and triplet figures.

Nº 6
Violin I

2

43 *p* *cresc.*

45 *f* Ilc.

48 *p grazioso*

51

54

56 (m) (v) (m) (v) 3 0 2 3

59 (m) (v) (4 4)

62 *cresc.*

64 *f*

66 *cresc.* *ff*

69

Handwritten annotations: *mf x* above measure 62.

Technical markings: Fingerings (0, 1, 2, 3, 4), slurs, accents, and dynamic markings (*p*, *f*, *mf*, *ff*, *cresc.*) are present throughout the score.

72 *p* (V) *Ilc.* (V)

75 (M) (1)(V) *Ilc.*

78 *cresc.* - - - - *f*

80 *p* 1

82 *f* (2) *pp*

84 *f* *mf* (M) (V)

86 (M) (M) (V)

88 (M) *cresc.* - - - -

90 *cresc.* - - - - *p* *f*

93 *p* *f*

95

Violin II

Nº6

Revisión Manuel Guillén

Estudio de picado ceñido y volante.

J. de Monasterio

Allegro giusto (♩ = 116)

6

11

15

20

25

29

33

38

43

46

Violin II

MANUEL GUILLEN

2

50 *p*

54 *p*

59 *p* *f*

65 *tr* *ff*

69 *p*

73 *cresc.*

79 *f* *pp* *pp*

84 *p*

88 *cresc.* *p*

92 *f* *p*

94 *f*

Maestro
Mariano Boin

mundimúsico
4810373

Allegro assai (♩ = 176)

The musical score is written for Violin I and consists of 12 staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro assai' with a metronome marking of 176. The piece is a study in tremolos of two notes. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *cresc.*, along with articulation marks like accents and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowings are shown with flags. The piece concludes with a final cadence marked 'V'.

N° 7
Violin I

2
60

65

69

73

78

82

86

90

94

98

103

108

112

f 3

dim. *pp*

mf 2

mf

cresc. - - - - *f*

p

cresc. - - - - *f*

p 3

cresc. - - - - *f*

sur la touche - - - -

Revisión
VIOLIN I
ESTUDIO N° 7
Miguel Guzmán

Detailed description: This page contains the musical score for the first violin part of a piece, numbered 7. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music, numbered 60 to 112. The music is characterized by dense, rapid sixteenth-note passages, often in a tremolo-like texture. Various performance instructions are included, such as dynamics (f, mf, pp, p, cresc., dim.), articulation (accents, slurs), and technical markings like 'sur la touche' and fingerings. The score is marked with measure numbers and includes a page number '2' at the top left.

Violin II

Nº 7

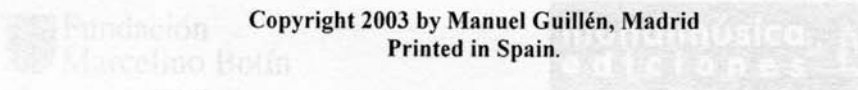
Estudio de trémolo de dos notas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegro assai (♩ = 176)

The musical score is written for Violin II in 3/8 time, key of D major. It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Allegro assai' with a quarter note equal to 176 beats per minute. The score includes various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, *pp*, and *cresc.*. It also features articulations like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). Technical markings include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), slurs, and a trill (*tr.*) at the end. The piece concludes with a final chord marked *f*.



Violin I

Nº 8

Estudio de trémolo de tres notas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto (♩ = 116)

Violin I

35 *p*

39 (1)

43 *sf*

47 *sf* *p*

50 *cresc.* *f* *p*

54 *cresc.* *dim.*

58 *p*

62

65 *p*

Estudio del Violin I de tres notas.

Revisión Manuel Guillén

Violin I

69 *crescendo*

72 *f* *mf*

75

78

81

84

87

90 *p*

94 *cresc.* *p*

98 *pizz.*

Violin II

Nº 8

Estudio de trémolo de tres notas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto (♩ = 116)

The musical score is written for Violin II in G major and 2/4 time. It consists of 10 staves of music. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The piece is a study for a tremolo of three notes. The score includes various dynamics such as *p*, *sf*, *mf*, *pp*, *cresc.*, and *f*. There are also articulations like *pizz.* and *arco*. Fingerings and bowing marks are indicated throughout the piece. A large handwritten 'X' is visible on the left side of the page, and a watermark 'MANUEL GUILLÉN' is present in the background.

Estudio del ricochet.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Moderato (♩=104)

mf 3 (2) sf 3

6 cresc. - - - f mf 3 (2)

11 sf 3 cresc. - - - f

16 f sf sf

22 4 0 0 (0)

28 ff mf 3 0 2 0

34 sfp (2)

39 f sfp

43 f p (2) cresc. - -

47 cresc. - - - - f 1 2 dim.

52 pp leggero Ilc. Ic.

Violin I

2

58

62

67

72

75

80

85

90

94

98

mf *p* *f* *cresc.* *f* *p* *3 cresc.* *ff*

8va

Violin II

Nº 9

Estudio del ricochet.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Moderato (♩ = 104)

1 *p* *i* *sf* *f*

8 *p* *i* *sf*

15 *f* *mf*

22

28 *f* *mf*

34 *sfp* *f* *sfp*

42 *f* *p* *cresc. - - - f*

49 *dim. - - pp*

56 *mf* *p*

Violin II

62

mf *p*

68

p

74

f *mf* *p* *cresc.*

80

cresc. *f*

87

f

92

f

96

p *cresc.*

99

cresc. *f* *ff*

Violin I

Nº 10

Revisión Manuel Guillén

Estudio de dobles cuerdas.

J. de Monasterio

Andantino (♩ = 66)

1 *p* *bén moderato*
 9 *p* *cresc.* - - - - *f* *cresc.* - - - - *ff*
 17 *p* *sf* *sf* *sf*
 25 *p* *cresc.* - - - - *f*
 32 *p*
 40 *p* *cresc.* - - - -
 48 *f* *sf* *sf* *crescendo*
 55 *crescendo sempre* *ff* *dim. e rall.* *pp* *Ilc.*
 62 *sf* *sf* *sf*
 69 *sf* *f* *p* *p* *cresc.* - - - - *ff*
 75 *a tempo* *poco rit.* *con dolore* *mf* *dim.* *sf*
 81 *sf* *pp* *f* *Ilc.* (3) *dim.* - - - - *pp*

Violin II

Nº 10

Revisión Manuel Guillén

Estudio de dobles cuerdas.

J. de Monasterio

Andantino (♩ = 66)

9

17

24

32

39

47

55

62

70

76 a tempo

82

p

cresc.

f

ff

sf

p

dim.

cresc.

f

cresc.

ff

a tempo

crescendo sempre

ff

dim. e rall.

pp

sf

f

p

cresc.

ff

poco rit.

p

dim.

sf

sf

pp

f

pizz.

arco

dim.

pp

Violin I

Nº 11

Estudio de movimiento continuo.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegro moderato (♩ = 100)

The score is written for Violin I in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Allegro moderato with a quarter note equal to 100 beats per minute. The piece consists of 24 measures, divided into 12 measures per system. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p), with crescendos and decrescendos. Technical markings include slurs, triplets, and various fingering numbers (0-5). The piece ends with a fermata over the final note.

Violin I

This musical score for Violin I, No. 11, spans measures 23 to 43. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a variety of rhythmic patterns and dynamic markings. Measures 23-26 are marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 27-30 include a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. Measures 31-34 are marked piano (*p*). Measures 35-36 continue the crescendo. Measures 37-38 are marked mezzo-forte (*mf*). Measures 39-40 are marked mezzo-forte (*mf*). Measures 41-42 are marked mezzo-forte (*mf*). Measures 43-44 are marked forte (*f*). The score includes numerous fingering numbers (1-5) and bowing directions (up and down bows). Specific technical markings include *IVc.* and *IIIc.* above measures 41 and 42, and *mf* below measure 42. The piece concludes with a final *cresc.* and *f* marking at the end of measure 44.

Violin I

45 *mf*

47 *mp*

49 *a tempo*
dim. e un poco rallent. - - - - - pp

51

53 *cresc. - - - - -*

55 *f*

57 *f*

59 *p*

61 *mf* *p*

63 *f* *dim. - - - - -*

65 *dim. - - - - - p* *cresc. - - - - - f*

Detailed description: This page contains the first system of a violin part, measures 45 through 65. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is initially marked 'a tempo'. The dynamics range from piano (pp) to fortissimo (f). The score includes various fingerings, slurs, and accents. A '3' is written above the first measure. The piece concludes with a fermata and a final chord.

Violin II

Nº 11

Revisión Manuel Guillén **Estudio de movimiento continuo.**

J. de Monasterio

Allegro moderato (♩ = 100)

6 *p* *cresc.*

12 *mf* *p* *cresc.* *mf*

17 *cresc.* *mf* *p*

22 *p*

27 *p*

32 *cresc.* *mf*

39 *mf*

44 *mf* *sf* *sf* *pizz.*

49 *a tempo arco* *poco rall.* *pp* *cresc.*

55 *f* *IIIc.* *mf* *p*

63 *sf* *dim.* *p* *cresc.* *f*

Violin I

Nº 12

Estudio de trémolo de mano izquierda.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto (♩ = 136)

ben marcato il canto

1 *p*

Violin I

9 *mf*

10

11 *p*

12

13 *mf*

14 *cresc.-*

15 *f* *dim.-*

16 *dim.-* *p*

N° 12
Violin I

17

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes, with a triplet of eighth notes in the second half. The bass line is a steady eighth-note accompaniment. Measure 18 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 18. Fingering numbers 1, 2, and 3 are indicated for the melody. A 'dim.' (diminuendo) marking is present below the staff.

18

Musical notation for measures 18 and 19. Measure 18 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 18. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. Measure 19 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 19. Fingering numbers 1 and 2 are indicated.

19

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 19. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. Measure 20 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 20. Fingering numbers 1 and 2 are indicated.

20

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 20. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. Measure 21 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 21. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. A 'dim.' (diminuendo) marking is present below the staff.

21

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 21. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. A 'pp' (pianissimo) marking is present below the staff. Measure 22 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 22. Fingering numbers 1 and 2 are indicated.

22

Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 22. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. Measure 23 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 23. Fingering numbers 1 and 2 are indicated.

23

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 23. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. Measure 24 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 24. Fingering numbers 1 and 2 are indicated.

24

Musical notation for measures 24 and 25. Measure 24 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 24. Fingering numbers 1 and 2 are indicated. Measure 25 continues the melody and accompaniment. A 'V' (violin) symbol is placed above the first note of measure 25. Fingering numbers 1 and 2 are indicated.

GOL
Violin I
MANDEL GUILLEN

35 *ff* *dim.*

36 *dim.* *mf*

37 *mf*

38 *p* *un poco cresc.*

40 *p*

41

42 *p*

43 *mp dim.* - - e - - rall - - sempre. - - *pp*

Violin II

Nº 12

Estudio de trémolo de mano izquierda.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto (♩ = 136)

1

pizz. 2 4 (1)

6

cresc. - - - f *arco* *mf*

11

p 3 2 *mf* *cresc. - - f* 4 *dim.-*

16

dim. - - - p 2 1 4 3 0 1 *pp*

22

pizz. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* 4 4 *cresc. - -*

27

f *sf* *f* 3 1 4 1 1

31

dim. - - - - mf 4 1 4 2 1 3 *cresc. -*

35

f *dim. - - - sf* *sf* *p* 4 4

39

un poco cresc. - - - p *p* *dim. e rall. pp* 3 1 2 4

Estudio de doble cuerda interrumpida.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Andantino mosso (♩ = 80)

1 *p*

5 *p*

10 *cresc.*

14 *f* *dim.* *dim.* *p*

18 *sf* *tr* *sf*

22 *p*

26 *cresc.* *sf* *sf*

30 *f* *pp* *tr*

35 *sf*

41 *sf* *dimin.* *mf*

N° 13
Violin I

2

46

50

54

58

62

66

70

74

78

crescendo - - - - - *f* *crescendo* - - - - -

ff *mf*

dim. *p*

mf *dim.*

f *un poco rall.*

tr *a tempo* *dim.* *sf* *sf* *f*

p *dim. e rall. molto*

Detailed description: This is a page of a musical score for Violin I, numbered 13. It contains nine staves of music, numbered 46 through 78. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Performance instructions include 'crescendo', 'ff', 'mf', 'dim.', 'p', 'f', 'un poco rall.', 'a tempo', and 'dim. e rall. molto'. A trill (tr) is marked above the first note of measure 74. The page number '2' is in the top left corner.

Estudio de doble cuerda interrumpida.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Andantino mosso (♩ = 80)

4

5

9

14

19

24

29

35

40

46

p

f

dim.

p

sf

sf

p

cresc.

sf

tr

pp

tr

pizz.

p

Violin II

2

50

1 4 # 2 1 4 4 4 4 0 4 4 0

p

54

cresc. - - - - - *f* *arco* *cresc.* - - - - -

58

cresc. - - - - - *ff* *p*

62

2 2 1 1 3

p

65

3 4 1 1 2 1

p *cresc.* *dim.*

68

1 2 1 2 2 3

mf *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *f*

73

un poco rall. *dim.* *a tempo* *sf* *f*

78

1

p *dim. e rall. molto*

Violin I

2

41 *p*

45 *pp*

49 *IIIc.*

53 *f*

57 *ff*

62 *IVc.*

68 *f* *Un poco più mosso (♩=100)* *p cantabile*

74 *cresc.*

79 *f* *dim.*

Violin I

83 *cresc.*

87 *ff* *p* *sf* IIIc.

91 *sf* *mf*

95 *cresc.* *f* *ff*

99 *dim.* *cresc.*

102

105 IIIc.

108 *rall. poco a poco* *dim.* *cresc.* IIIc. *e rall.* *f*

112 I° Tempo 2/4 IIIc.

116

Violin II

Nº 14

Estudio de octavas.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegro giusto (♩ = 88)

8

15

23

31

39

47

55

p *cresc.* *f* *mf* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *pp* *sf* *sf* *cresc.* *f*

Violin II

63

71 **Un poco più mosso** (♩ = 100)

75

78

81

84

87

90

93

Violin II

96 *cresc.* *f*

99 *dim.* *cresc.*

102 *f*

106 *mf* *rall. poco a poco*

110 *f rall.* *I° Tempo* *p*

116 *f* **2**

124 *f* *p* *cresc.*

132 *cresc.* *pizz.* *arco* *p* *cresc.* *f*

140 *cresc.* *p* *pizz.* *arco* *cresc.* *f* **1** **2**

146 *p* *cresc.* *f*

Detailed description: This page contains the musical score for Violin II, measures 96 to 146. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into systems of five staves each. Measure 96 starts with a dynamic of *cresc.* and *f*. Measure 99 has *dim.* and *cresc.*. Measure 102 has *f*. Measure 106 has *mf* and *rall. poco a poco*. Measure 110 has *f rall.*, *I° Tempo*, and *p*. Measure 116 has *f* and a first ending bracket labeled **2**. Measure 124 has *f*, *p*, and *cresc.*. Measure 132 has *cresc.*, *pizz.*, *arco*, *p*, and *cresc.* *f*. Measure 140 has *cresc.* *p*, *pizz.*, *arco*, *cresc.* *f*, and first/second ending brackets labeled **1** and **2**. Measure 146 has *p*, *cresc.*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Violin I

Nº15

Estudio sobre la 4ª cuerda.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Andantino (♩ = 120)

IV. cuerda hasta el fin.

5

5

9

13

17

21

25

28

32

36

41

45

Violin I

2

40 *sf* *p* *cresc.* V 6 □ 6

43 V 1 □ 1 V 2 □ 1 1 1

45 *ff* 1 *dim.* *sf* *p* *rall.* - - - 3a tempo

48 6 V V I° Tempo. 3 0 1

52 7 2 3 0 3 2 1

56 *cresc.* - - - *f* *dim.* - - - *p*

60 V V 1 □ 1 V 3 3 2 3

64 *cresc.* - - - *mf*

68 *cresc.* - - - *f*

72 1 2 V 4 0 3 3 2 V 1 V 3 V 1 □ V

N° 15
Violin I

3

76 *cresc.* - - - *f* *dim.* - - -

80 **Allegretto.** (♩. = 144) *sf* *sf*

84 *cresc.* - - - *f* *un poco riten.* - - - *sf*

88 **Meno mosso.** *mf* *dim.* *p*

92 *mf* *dim.* *p*

96 *mf* *dim.* *p* *rall.* - - -

99 *poco a poco* *sine* - - -

101 *al fine.* *morendo*

Violin II

Nº 15

Estudio sobre la 4ª cuerda.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Andantino (♩ = 120)

pizz.
p 0

5

9

pizz.
p mf

13

dim.

17

21

arco Vc. mf

25

mf

28

32

cresc. - - - - - f

Un poco più mosso (♩ = 138)

p 4

Violin II

2

39 *sf* *sf*

42 *cresc.* - - - - - *6* - - - - - *6* - - - - - *crescendo sempre* *f* *ff* *dim.* - - - - - *rall.* - - - - - *V*

47 *a tempo* *p* *rall. un poco*

51 *I° Tempo* *pizz.* *p*

55 *cresc.* - - - - - *f* *dim.* - - - - -

59 *p*

63 *cresc.* - - - - -

67 *p* *cresc.* - - - - -

71 *f* *arco* *mf*

Violin II

75

p *cresc.* - - - - *f*

79

Allegretto. (♩.=144)

dim. - - - - *p*

82

p

85

Meno mosso.

cresc. - - - - *f* *un poco riten.* - - - - *sf* *mf*

89

dim. - - - - *p*

93

pizz.

p

97

dim. e rall. poco a poco

100

delo

pp

dim. e rall. poco a poco sine al fine

8

Violin I

Nº 16

Estudio de trinos y de notas de adorno.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto grazioso (♩ = 96)

5

9

13

17

21

25

28

31

34

p

f

mf

dim.

poco rall.

a tempo

tr

V

IIIc.

Violin I

4

109 *p* *sf sf* *p*

112 *p*

115 *IIIc.*

118 *IVc.2* *p*

122 *cresc. - - - mf*

126

129 *cresc. - - - f*

132

134 *dim. - - -*

136 *p*

Violin II

Nº 16

Estudio de trinos y de notas de adorno.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto grazioso (♩ = 96)

5

10

14

19

23

27

31

36

40

Violin II

2 45 *p*

49 *mf* *f* *p*

54 *f* *p*

59 *mf*

64 *p*

69 *cresc.*

74 *f* *dim.* *pp*

79

83 *tr* *f* 1 1 1 1 1

87 *tr* 1 2 1 1 1 1 *un poco rall. e dim.*

Detailed description: This is a page of a musical score for Violin II, numbered 16. It contains ten staves of music, each starting with a measure number. The first staff (measures 45-48) begins with a piano (*p*) dynamic and includes trills (*tr*) and a fermata. The second staff (measures 49-53) features dynamics of mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and piano (*p*), with a first ending bracket. The third staff (measures 54-58) has dynamics of forte (*f*) and piano (*p*). The fourth staff (measures 59-63) is marked mezzo-forte (*mf*). The fifth staff (measures 64-68) starts piano (*p*). The sixth staff (measures 69-73) includes a crescendo (*cresc.*) marking. The seventh staff (measures 74-78) starts forte (*f*), then diminishes (*dim.*) to pianissimo (*pp*). The eighth staff (measures 79-82) continues the melodic line. The ninth staff (measures 83-86) features a trill (*tr*) and a forte (*f*) dynamic, with fingering numbers 1 and 2. The tenth staff (measures 87-90) includes trills (*tr*) and concludes with the instruction *un poco rall. e dim.*

N° 16
Violin II

92 *a tempo* 3

96 *p* *tr* *V* *tr*

100 *p* *tr* *4* *tr*

104 *mf* *tr* *tr* *V* *tr*

109 *f* *p* *sf sf* *p*

113 *p*

118 *p* *pizz.* *cresc. - - - - p*

124 *arco* *p* *6* *tr*

128 *6* *tr* *2* *6* *tr* *2* *6* *tr* *cresc. - - - -*

131 *f* *3* *3* *2* *3*

134 *dim. - - - -* *V* *6* *0*

Violin I

Nº 17

Revisión Manuel Guillén

Estudio de armónicos.

J. de Monasterio

Moderato (♩ = 92)

p IVc. IIIc.

mf

f

dim.

p

cresc. - - - - *f* *ff*

Risoluto *f*

f *p*

f *p*

Violin I

Violin I musical score for measures 36-62. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various musical notations including dynamics (f, p, crescendo, dim.), articulation (accents, slurs), and fingerings (numbers 1-5). Measure numbers 36, 39, 42, 45, 48, 51, 54, 57, 59, and 62 are indicated at the start of their respective staves. The score includes several trills (IVc, IIIc) and complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

N° 17
Violin I

65

cresc. - - - - *f*

68

mf *f* *f* *f*

71

73

76

f

78

p 8va

81

mf

84

cresc.

87

ff

Moderato (♩ = 92)

pp

4

7

10

13

mf

16

p

20

pp

23

cresc.

26

f

Risoluto

f

29

Violin II

2

32 *p* *f*

Musical staff 32-36: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 32 starts with a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 33 has a fermata over a half note. Measure 34 has a fermata over a half note. Measure 35 has a fermata over a half note. Measure 36 has a forte (*f*) dynamic and a half note.

37

Musical staff 37-39: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 37 has a triplet of eighth notes. Measure 38 has a triplet of eighth notes. Measure 39 has a triplet of eighth notes.

40 *p*

Musical staff 40-42: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 40 has a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 41 has a half note. Measure 42 has a half note.

43

Musical staff 43-45: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 43 has a triplet of eighth notes. Measure 44 has a triplet of eighth notes. Measure 45 has a triplet of eighth notes.

46 *mf*

Musical staff 46-48: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 46 has a triplet of eighth notes. Measure 47 has a triplet of eighth notes. Measure 48 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes.

49 *p* *crescendo - -*

Musical staff 49-51: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 49 has a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 50 has a triplet of eighth notes. Measure 51 has a triplet of eighth notes and a *crescendo - -* marking.

52 *crescendo - - - - - p*

Musical staff 52-54: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 52 has a *crescendo - - - - -* marking. Measure 53 has a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 54 has a triplet of eighth notes.

55 *mf*

Musical staff 55-57: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 55 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 56 has a triplet of eighth notes. Measure 57 has a triplet of eighth notes.

58 *mf*

Musical staff 58-60: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 58 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 59 has a triplet of eighth notes. Measure 60 has a triplet of eighth notes.

Violin II

61 *p* *cresc.* 3

66 *f* *ff* *p* 3 1V

69 2

72 *p* *f* *p* *f*

76 *f* 3

78 4 0 3 0 b 2 # *p*

81 *p* *cresc.*

85 *cresc.* 3 *f*

87 2V *pizz.* *ff*

Detailed description: This page contains the musical score for Violin II, measures 61 through 90. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various dynamics such as piano (*p*), fortissimo (*ff*), and crescendo (*cresc.*). It features several technical passages, including triplets, sixteenth-note runs, and a pizzicato section. Measure numbers 61, 66, 69, 72, 76, 78, 81, 85, and 87 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 90.

Estudio de Pizzicato con la mano dcha.e izq.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto. (♩ = 96)

pizz.
mf

6

12
cresc. - - - - - f

17
p

21
sf

25
sf

29
sf

33
sf

37

40
mf
ricochet

Copyright 2003 by Manuel Guillén, Madrid
Printed in Spain.

Violin I

Violin I musical score for measures 43-78. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Performance markings include *f*, *mf*, *cresc.*, *pizz.*, and *poco riten.*. The score is divided into systems, with measure numbers 43, 47, 51, 55, 59, 62, 66, 70, 74, and 78 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes stems, beams, slurs, and various articulation marks such as accents and breath marks.

Violin I

81 3

84

88 *cresc.* - - - -

92 *sf* *f* *p* *cresc.* - - - -

96 *f* *arco* *mf*

99 *arco* *3* *V*

103 *3* *V*

106 *arco* *4* *V* *+* *+* *+* *+* *V* *+* *+* *+* *+*

109 *arco* *3* *V* *pizz.*

112 *arco* *3* *V* *pizz.*

115 *cresc.* - - - - *f*

Violin II

Nº18

Estudio de Pizzicato con la mano dcha.e izq.

Revisión Manuel Guillén

J. de Monasterio

Allegretto. (♩ = 96)

1

7

13 *cresc. - - - f* *pizz.*

18

22

26

30

34

38

42 *arco* *mf* *dim.*

Violin II

2

46 *mf* *cresc. - - - - f*

49 *mf*

52 *dim.* *cresc. - - -* *Vtr.*

56 *f* *mf*

59 *p*

63 *p* *tr.* *tr.* *Vc.* *tr.*

68 *IVc.* *tr.* *poco riten.* *p*

73 *IVc.*

79 *IVc.* *cresc.*

85 *IVc.* *pizz.* *p* *sf* *sf*

N° 18
Violin II

3

89

sf sf sf

93

f p cresc. - - - f

97

arco mf tr.

102

tr. tr.

106

tr.

110

tr. p

114

cresc. - - - f pizz. f

Violin I

Nº19

Revisión Manuel Guillén

Estudio de acordes (Marcha).

J. de Monasterio

Maestoso (♩ = 96)

5

9

14

pizz.
p

18

cresc. - - - - - *f*

arco

21

24

27

p *f*

30

dim. - - - - - *p* *f*

34

ff

38

Violin II

Nº19

Revisión Manuel Guillén

Estudio de acordes (Marcha).

J. de Monasterio

Maestoso (♩ = 96)

Violin II

2 70 *mf* *sf*

74 *sf* *dim. - - - - pp*

78 *p*

82 *dim. - - pp* *sf*

86 *f* *ff*

90 *dim. - - - - p* *cresc. - - - - f*

95 *sf* *sf* *pp* *crescendo*

100 *crescendo poco a poco - - - - f sempre crescendo*

104 *sempre* *crescendo* *ff*

109 *(al talón)*

N° 19
Violin II

113 *tutta forza*

118

123 *Un poco più mosso* (♩ = 100) *mf*

126 *cresc.* - - - - - *ff* *IVc.* *tr*

129

132 *3 serré (ceñido)*

135 *3 saltillo* *p* *cresc.* - - - - -

137 *f* *p*

139 *cresc.* - - - - - *ff*

N° 20
Violin I

2

35 35 *p*

37 37 *p*

39 39 *dim. - - - - - p*

42 42 *sf sf p*

44 44 *sf sf*

47 47 *sf*

49 49 *f*

51 51 *p*

53 53 *cresc. - - - - -*

Violin I

55 *f* *p* *cresc.* *f* *dim.*

57 *mf*

59

60 *cresc.* *f*

62

64 *tr.* *tr.* *dim.*

67 (trémolo saltado) *ppp* *poco cresc.*

72 *poco cresc.* *dim.* *pp* IIIc.

77 *cresc.* *mf* *f* *crescendo* (trémolo conído)

N° 20
Violin I

4

82

crescendo sempre - - - ff *p*

85

p *mf*

88

mf *p*

90

cresc. *p*

92

cresc. *f* *sf* (trémolo saltado)

95

sf *p* *pp* (trémolo serré)

99

p (trémolo saltado) (sur la touche)

104

dim. *pp* *rall.* *morendo*

Violin II

2

39

p

43

p

46

pizz.

50

f *p*

54

cresc. *f* *p* *cresc.*

56

f *dim.* *mf*

58

cresc. *f*

62

Violin II

67 (sobre el mástil)
 Musical notation for measures 67-71. Dynamics: *ppp* (start), *poco cresc.* (end).

72
 Musical notation for measures 72-76. Dynamics: *poco cresc.* (start), *dim.* (middle), *pp* (end). Fingering: 1.

77
 Musical notation for measures 77-81. Dynamics: *cresc.* (start), *mf* (middle), *f* (end), *crescendo* (end). Fingering: 4, 2, 3.

82
 Musical notation for measures 82-85. Dynamics: *cresc. sempre* (start), *ff* (end).

86
 Musical notation for measures 86-89. Dynamics: *sf* (middle), *sf* (end). Includes handwritten 'X' and 'mf'.

90
 Musical notation for measures 90-93. Dynamics: *cresc.* (start), *f* (end). Fingering: 1, 2, 0, 2.

94 (trémolo saltado)
 Musical notation for measures 94-97. Dynamics: *sf* (start), *sf* (middle), *p* (end).

98 (trémolo serré) (trémolo saltado)
 Musical notation for measures 98-102. Dynamics: *pp* (start), *p* (end).

103 (sur la touche)
 Musical notation for measures 103-106. Dynamics: *p* (start), *dim.* (middle), *pp* (end), *rall.* (end), *morendo* (end). Includes *(pizz.)* and fingering: 3, 2, 0.

- Rondeau Lievanense (1857) -

Dedicado a Pablo de Sarasate (1893)

para violín y piano

Allegretto gracioso

Jesús de Monasterio (1836-1903)

Violin

Piano

f *p* *f* *p* *f*

3 3

Vln.

Pno.

sf sf *f* *sf sf* *f* *sf*

Vln.

Pno.

mf *p* *mf*

f *p* *p*

p

19

Vln. *p* *mf* *p*

Pno. *mf* *p* *pp*

26

Vln. *mf* *mf*

Pno. *p* *pp* *mf* *p*

33

Vln. *p* *mf* *poco rall.* *a tempo*

Pno. *p* *poco rall.* *a tempo* *mf*

39

Vln. *p* *f*

Pno. *p* *f*

46

Vln. *mf* 3

Pno. *mf* 3 *p*

Poco más movido

53 *8va* *f* *p* *f*

Pno. *mf* *p* *mf*

59 *(8va)* *p* *f* *p*

Pno. *p* *mf* *p*

65 *ff* *sul G.* 3

Pno. *mf*

71 Vln. *p* < *tr*

Pno.

77 Vln. *mf* *p*

Pno. *mf* *p*

82 Vln. *ff* *8va* ---

Pno. *ff* *p* *stac.* 3

88 Vln.

Pno. *ff* 3

123 *mf* *f* *p* sul G.

Vln.

Pno.

128 *f* *mf* *p*

Vln.

Pno.

133 *sf*

Vln.

Pno.

137 *ff* *p* *ff* *p* *p* *ff* *p*

Vln.

Pno.

144

Vln. *mf* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

150

Vln. *f*

Pno. *mf*

156

Vln. *f* *p*

Pno. *f* *f* *p*

164

Vln. III. IV. *f* *p*

Pno. *f* *p*

169 Vln. *f* *accel. poco a poco*

169 Pno. *f* *accel. poco a poco*

173 Vln. *pp*

173 Pno. *pp*

177 Vln. *Mas vivo* *f* *p* *sf* *p*

177 Pno. *Mas vivo* *sf* *pp* *sf* *pp*

182 Vln. *f* *p*

182 Pno. *sf* *pp*

188

Vln. *sf p pp*

Pno. *sf pp pp*

195

Vln. *f sf*

Pno. *mf*

201

Vln. *sf*

Pno. *p*

207

Vln. *f*

Pno. *sf*

213

Vln.

Pno.

sf

218

Vln.

Pno.

sul G.

ff

arco arco arco arco arco

pizz. pizz. pizz. pizz. pizz.

f

f

p

226

Vln.

Pno.

arco arco arco pizz. arco

pizz. pizz. pizz.

sf

pizz.

sf

p

8va

poco rall.

Menos movido

Menos movido

pp

poco rall.

pp

sf

8va

236

Vln.

Pno.

sf

8va

Vln. 243 *pp* *8va*

Pno. 243

Vln. 249 *p* *8va*

Pno. 249

Vln. 255

Pno. 255

Vln. 261

Pno. 261

267

Vln. *p* *mf*

Pno. *pp*

273

Vln. pizz. *f* Poco más movido arco *V*

Pno. Poco más movido *mf* *p*

279

Vln.

Pno. *mf* *p* *mf*

284

Vln. *8va* pizz. arco *V* *8va*

Pno. *p*

289 *8va-*
arco pizz. *p* *tr*

Vln.

Pno.

294 *tr* *tr*

Vln.

Pno.

298 *tr* *mf*

Vln.

Pno.

302

Vln.

Pno.

Vln. *Vivo*
307 *f* *8va* 3 3 *loco*

Pno. *f* 3 3

Vln. 313 *8va*

Pno. 313

Vln. 319 *8va*

Pno. 319 *p*

Vln. 324 *8va*

Pno. 324 *ff*