

# esmuc

## Treball Fi de grau

### *L'ús de la costella en el violí*

*Una facilitat o un obstacle de la interpretació?*

Estudiant:	Elena Bugliari Renzi
Especialitat/ Àmbit/Modalitat:	Interpretació violí Clàssica i Contemporània
Director/a:	Miguel Simarro Grande
Curs:	2020-2021

Vistiplau del director/a del Treball

## **AGRAÏMENTS**

Al meu tutor, en Miguel Simarro Grande, per la immillorable disposició, el temps dedicat i les ganes d'acompanyar-me en aquest treball.

A tot el professorat de l'ESMUC i, en concret, a la meva estimada professora Vera Martínez Mehner, per guiar-me, aconsellar-me i acompanyar-me en aquest infinit procés d'aprenentatge.

I molt especialment a la meva família, en especial al meu pare, per la seva paciència i recolzament en tot moment per a la realització d'aquest aprofundiment tècnic de l'instrument.

## RESUM

CATALÀ: Avui en dia la majoria de violinistes utilitzen la costella, però en la primera meitat del segle XX la majoria tocaven sense.

Perquè hi ha hagut aquest canvi? Quins avantatges i desavantatges comporta?  
I sobretot, existeix una tècnica basada sobre la costella o aquesta només és un suport d'una tècnica general?

El present treball dona resposta a aquestes preguntes mitjançant un estudi analític de contextualització sociohistòrica i una explicació complementada amb fotografies que ajuden a mostrar amb més claredat els aspectes bàsics de la tècnica del violí.

CASTELLÀ: A día de hoy la mayoría de violinistas utilizan la almohadilla, sin embargo, en la primera mitad del siglo XX la mayoría tocaban sin ella.

¿Por qué ha habido este cambio? ¿Qué ventajas o desventajas conlleva?  
Y, sobre todo, ¿existe una técnica basada sobre la almohadilla o ésta es sólo un soporte de una técnica general?

El presente trabajo da respuesta a éstas preguntas mediante un estudio analítico de contextualización socio histórica y una explicación complementada con fotografías que ayudan a mostrar con más claridad los aspectos básicos de la técnica del violín.

ANGLÈS: Nowadays most of violinists use the shoulder rest, however, in the first half of the 20th century most of them played the violin without it.

Why this change happened? What are the advantages and disadvantages? And, above all, does it exist a technique based on the shoulder rest or is it just a support of a general one?

This thesis answers all of this questions, by means of an analytic study of socio-historical contextualization and also with an explanation complemented with pictures to show with more clarity the basics of violin technique.

## SUMARI

1. ÍNDEX D'IMATGES .....	1
2. INTRODUCCIÓ .....	4
3. ORÍGENS DE LA COL·LOCACIÓ DEL VIOLÍ .....	6
3.1 La barbada .....	9
4. LA COSTELLA.....	11
4.1 Orígens i història.....	11
4.2 Avantatges i desavantatges en l'ús de la costella .....	15
4.3 Anatomia del moviment del sistema espatlles-braços.....	16
4.4 Possibles problemàtiques que pot originar l'ús de la costella .....	19
4.4.1 Pinçament espatlla i coll.....	19
4.4.2 Bloqueig de les espatlles .....	19
4.4.3 Bloqueig de la oscil·lació natural del violí en un pla horitzontal.....	21
4.4.4 Bloqueig cintura escapular .....	22
5. GUÍA DE SENSACIONS.....	23
5.1 Introducció .....	23
5.2 Tècnica del mínim esforç.....	23
5.3 Les mans.....	24
5.4 Col·locació del violí .....	24
5.5 Oscil·lació del braç esquerra.....	25
5.6 Mà esquerra .....	25
5.6.1 Punts de control de la mà esquerra.....	25
5.6.2 Contacte sobre el diapasó: pinça .....	26
5.6.3 La tercera falange dels dits .....	28
5.7 Mà dreta: arc.....	29
5.8 Aspectes tècnics específics .....	31
5.8.1 Canvis de posició .....	31
5.8.2 Vibrat.....	32
5.8.3 El trinat.....	33
5.9 Anàlisi tècnica i suggeriments d'exercicis per a tres passatges del Concert per a violí i orquestra de Txaikovski .....	33
6. CONCLUSIONS .....	38
7. BIBLIOGRAFIA.....	40

## 1. ÍNDEX D'IMATGES

<b>Imatge 1:</b> Pintura de Gerrit Dou i fotografia de Jascha Heifetz. Estreta de: Hulton Getty Picture Collection, Violin. URL: <a href="http://oxfordmusiconline.com">oxfordmusiconline.com</a>	6
<b>Imatge 2:</b> Pintura de Gerrit van Honthorst. URL: <a href="http://revistadiapason.com">revistadiapason.com</a>	7
<b>Imatge 3:</b> Violinista Sigiswald Kuijken, tocant la Sonata For Violin Solo No 2 BWV 1003 de J.S.Bach. URL: <a href="http://youtube.com/watch?v=AGcprRFh5oI">youtube.com/watch?v=AGcprRFh5oI</a>	7
<b>Imatge 4:</b> Retrat d'un violinista que apareix en el tractat de Leopold Mozart (1756): <i>Versuch einer gründlichen Violinschule</i> . URL: <a href="http://www.baroque-violin.info/vhold1.html">www.baroque-violin.info/vhold1.html</a>	7
<b>Imatge 5:</b> Retrat de Franz Ferdinand Richter del violinista i compositor italià, Maria Veracini URL: <a href="http://alamy.es">alamy.es</a>	8
<b>Imatge 6:</b> Retrat d'un violinista que apareix en el Violinmethod op. 21 de Campagnoli. URL: <a href="http://viquipèdia.org">viquipèdia.org</a>	8
<b>Imatge 7:</b> Barbada de Louis Spohr (1832). URL: <a href="http://yushengyang.wordpress.com">yushengyang.wordpress.com</a>	8
<b>Imatge 8:</b> Barbada model: Teka Rosewood. URL: <a href="https://luthiervidal.com/en/violins-and-accessories/chinrests-protectors-violins/violin-chinrest-g%C3%B6tz-ebony-hill-zk271.html">https://luthiervidal.com/en/violins-and-accessories/chinrests-protectors-violins/violin-chinrest-g%C3%B6tz-ebony-hill-zk271.html</a>	9
<b>Imatge 9:</b> Models de barbada: Frisch and Denig. URL: <a href="https://www.chinrests.com/chinrestline">https://www.chinrests.com/chinrestline</a>	9
<b>Imatge 10:</b> Fotografia de la creu entre la zona cervical i la cintura escapular.	10
<b>Imatge 11:</b> Costella de F.L. Becker (1882). URL: <a href="http://pablovioline.wordpress.com">pablovioline.wordpress.com</a>	11
<b>Imatge 12:</b> Model de ronyó. URL: <a href="http://pablovioline.wordpress.com">pablovioline.wordpress.com</a>	12
<b>Imatge 13:</b> Costella de Vlado Kolitsch (1936). URL: <a href="http://pablovioline.wordpress.com">pablovioline.wordpress.com</a>	12
<b>Imatge 14:</b> Costella de Yeduhi Menuhin (1962). URL: <a href="http://pablovioline.wordpress.com">pablovioline.wordpress.com</a>	13
<b>Imatge 15:</b> Model costella Wolf. URL: <a href="http://thomann.de">thomann.de</a>	13
<b>Imatge 16:</b> Model costella Bonn. URL: <a href="http://thomann.de">thomann.de</a>	13
<b>Imatge 17:</b> Model costella VLM Flex. URL: <a href="http://thomann.de">thomann.de</a>	14
<b>Imatge 18:</b> Model costella VLM Diamond. URL: <a href="http://thomann.de">thomann.de</a>	14

<b>Imatge 19:</b> Els tres eixos del trapezi. URL: <a href="https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_trapezi">https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_trapezi</a>	<b>17</b>
<b>Imatge 20:</b> Múscul Serrat Major. URL: <a href="https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_serrat_major">https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_serrat_major</a>	<b>17</b>
<b>Imatge 21:</b> Múscul Deltoide. URL: <a href="https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_deltoide#/media/Fitxer:Deltoideus.png">https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_deltoide#/media/Fitxer:Deltoideus.png</a>	<b>17</b>
<b>Imatge 22:</b> Múscul Infraspínos. URL: <a href="https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_infraspín%C3%B3s">https://ca.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAscul_infraspín%C3%B3s</a>	<b>17</b>
<b>Imatge 23:</b> Tendó del infraespínos. URL: <a href="https://traumatologomadrid.es/rotura-manguito-desgarro-supraespínoso/">https://traumatologomadrid.es/rotura-manguito-desgarro-supraespínoso/</a>	<b>18</b>
<b>Imatge 24:</b> Moviment d'abducció i adducció del braç. Estreta del TFG: <i>Call Quer, J. (2014). Millora de braç mecànic per a robots humanoides en àrees urbanes (Licenciatura Ingenieria Industrial). UPC.</i>	<b>18</b>
<b>Imatge 25-26:</b> Moviments del Deltoide. Estretes de: <i>Calais-Germain, B., &amp; Lamotte, A. (1994). Anatomía para el movimiento. Barcelona: La Liebre de Marzo.</i>	<b>18</b>
<b>Imatge 27-28:</b> Fotografies de l'aixecament de l'espatlla esquerra.	<b>19</b>
<b>Imatge 29-30:</b> Fotografies de l'aixecament de l'espatlla dreta.	<b>21</b>
<b>Imatge 30-31:</b> Fotografies del moviment exagerat del colze esquerra.	<b>22</b>
<b>Imatge 32:</b> Model costella Bonn. URL: <a href="http://thomann.de">thomann.de</a>	<b>22</b>
<b>Imatge 33:</b> Fotografies dels diferents punts de recolzament del violí.	<b>24</b>
<b>Imatge 34:</b> Fotografies de les diferents angulacions del colze esquerra segons la corda del violí.	<b>25</b>
<b>Imatge 35:</b> Fotografies del palmell de la mà obert i tancat.	<b>26</b>
<b>Imatge 36:</b> Fotografia de la pinça, formada per la part final dels metacarpians del polze i l'índex (on s'articulen amb els carps) de la mà esquerra.	<b>27</b>
<b>Imatge 37:</b> Fotografia dels diferents punts de contacte de la mà esquerra amb el batidor.	<b>27</b>
<b>Imatge 38:</b> Fotografies de la flexibilitat de la tercera falange dels dits de la mà esquerra.	<b>28</b>
<b>Imatge 39:</b> Fotografies de com agafar l'arc sentin el pes del braç esquerra.	<b>29</b>
<b>Imatge 40:</b> Fotografies del contacte de la segona falange del dit mitger de la mà dreta.	<b>30</b>

<b>Imatge 41:</b> Fotografies de la inclinació del violí en els canvis de posició.	<b>31</b>
<b>Imatge 42:</b> Fotografia del punt d'origen de l'oscil·lació del vibrat.	<b>32</b>
<b>Imatge 43:</b> Els ossos de la mà esquerra. URL: <a href="https://es.wikipedia.org">es.wikipedia.org</a>	<b>32</b>

## 2. INTRODUCCIÓ

Des de que vaig començar a tocar el violí, sempre havia fet servir la costella, fins fa dos anys, quan vaig deixar d'utilitzar-la.

Quan la feia servir, per poder trobar el màxim de comoditat, vaig haver de canviar de model varies vegades, i quan no em sentia còmode tocant, la adaptava pujant o baixant la seva alçada. Tot i així, al llarg dels cursos, com les hores d'estudi i d'assaig han anat augmentant, va arribar un moment que fes el que fes amb la costella després de tocar sentia una carrega i una tensió muscular molt forta, difosa entre la zona cervical, els braços, l'esquena i la cintura escapular.

Arrel d'això vaig començar a fer estiraments abans i després de tocar, vaig començar a fer natació i invertir temps en buscar una tècnica instrumental més relaxada. Però tot i els esforços esmerçats, després de tocar seguia tenint la mateixa sensació de carrega muscular.

Aquestes tensions em generaven unes limitacions tècniques que no aconseguia solucionar per molt que hi dediquéssis hores d'estudi. Em causava tensió tan realitzar passatges ràpids com fer trinats. Tampoc aconseguia trobar un vibrat més fluït i ràpid, se'm bloquejaven el braç i la mà esquerra.

En definitiva, no aconseguia la habilitat tècnica que es requereix en la majoria del repertori virtuós del violí, com per exemple, el concert en Re Major de Txaikovski per violí i orquestra o els *24 Capricci* de Paganini. Aquesta situació em portava a sentir una frustració que no sabia com resoldre.

Finalment, un dia vaig conèixer un professor que em va suggerir treure'm la costella; em va obrir les portes a una altra manera d'utilitzar i percebre la tècnica del violí.

Alguna vegada ja havia experimentat tocar sense costella i m'havia agradat, però al no tenir ningú que m'ensenyés a com fer-ho, no vaig poder mai dur a terme aquest canvi. Per a un violinista que sempre ha tocat amb costella és difícil aprendre de nou a tocar sense ella, si no es te una mínima guia professional.

Doncs, he tingut la sort de conèixer un mestre que avui dia m'està guiant en aquest nou camí i que m'ha fet replantejar la meva tècnica, a més de ser una font d'inspiració per a fer el present treball.

Personalment, crec que ha valgut la pena fer aquest canvi, ja que totes les càrregues musculars i limitacions tècniques que sentia ja no hi són.



És per tots aquests motius que aquest treball em servirà per fer una anàlisi més profunda d'alguns aspectes de la tècnica del violí, continuant així la meua recerca personal amb l'instrument.

Per altra banda, mentre feia aquest canvi de tècnica, em van sorgir una sèrie de preguntes respecte la costella:

1-Com és que en el s. XIX i principis del XX la majoria de violinistes tocaven sense costella, i ara la majoria toca amb ella?

2-Quan un violinista es treu la costella, per què de sobte no té la mateixa destresa tècnica?

3-És millor o pitjor tocar amb ella? Quins avantatges i desavantatges comporta?

4-Existeix una tècnica basada sobre la costella o aquesta només és un suport d'una tècnica general?

Per tal de resoldre tots aquestes qüestions vaig decidir fer una recerca sociohistòrica consultant sobretot l'article de l'enciclopèdia Grove Music Online: *Boyden, D., et. al. Violin [en línia]. Grove Music Online: 20 de gener del 2001.*

Tot i que també vaig fer servir altres fonts secundàries per tal de complementar la informació, com tesis doctorals, llibres, mètodes de violí, pàgines web, etc.

Altrament, vaig fer una anàlisi profund amb el violí, descrivint les sensacions físiques dels punts bàsics de la tècnica (canvis de posició, vibrat, subjecció de l'arc, etc.), vàlides per tocar o no amb un suport.

Fent aquest anàlisi de sensacions físiques també he pogut identificar els errors posturals més comuns entre els violinistes, fent prèviament una recerca anatòmica específica en el llibre: *Calais-Germain, B., & Lamotte, A. (1994). Anatomía para el movimiento. Barcelona: La Liebre de Marzo.*

Per acabar, vull remarcar que ha sigut fonamental incloure algunes fotografies al final de cada apartat per tal d'entendre molt millor cada descripció.

### 3. ORÍGENS DE LA COL·LOCACIÓ DEL VIOLÍ

Ja des del segle XVII la qüestió de com agafar i col·locar el violí ha sigut un tema de molta controvèrsia i de diferents opinions.

Començant des del barroc, veiem com la iconografia mostra un violinista que recolza el violí en el pit, per sobre de les costelles. Amb el temps, violinistes com Nicola Matteis (1650-1704-14) o John Playford (1623-1686) van preferir col·locar el violí per sota del coll, igual que Geminiani (1687-1762) va fer un segle mes tard. De fet va ser a finals del segle XVII quan es va començar a difondre la col·locació del violí sota del coll amb l'opció d'utilitzar la barbata per mantenir l'instrument més estable.<sup>1 2</sup>



- a) Pintura del 1665 de Gerrit Dou, on mostra com un violinista francès utilitza la col·locació del violí de l'època (zona del pit per sobre de les costelles).
- b) Jascha Heifetz tocant el violí en la posició moderna.

<sup>1</sup> David D, Boyden (2001) Violin, Grove Music Online. Chapter 4: History and repertory, 1600-1820, b) Holding the Violin.

<sup>2</sup> Chin Wei, Chang. (2018). A Guide for Playing the Viola Without a Shoulder Rest. P. 42-43.

El recurs del recolzament de la barbeta sobre la caixa, al principi no va ser molt ben acceptat. John Lenton (ca.1667-1719) deia que no havia d'haver-hi pressió alguna, i que el violí s'aguantava només amb la mà esquerra.<sup>3</sup>



Gerrit van Honthorst, The Violin Player, 1626.

Al llarg del s. XVII va haver-hi un cert menyspreu en recolzar la barbeta per establir el violí, només els amateurs que tenien problemes tècnics feien servir aquesta posició. Per altra banda, violinistes com Johann Jacob Prinner (ca.1624-1694) i Michel Corrette (1707-1795) sí que estaven d'acord en aquest recurs.<sup>4</sup>

Leopold Mozart (1756-1791) en línia amb la costum de la seva època, era de l'opinió que el violí s'havia de col·locar contra el coll, posant la barbeta en el costat dret del cordal de manera que la corda Mi quedava per sobre de la barbeta mateixa.

L'any 1761 Joseph-Barnabé Saint-Sevin, dit L'Abbé le Fils (1727-1803) proposà la col·locació del violí amb la barbeta recolzada en el costat esquerra del cordal amunt de la corda Sol, és a dir, pel costat oposat al que proposava Leopold Mozart.<sup>5</sup>



Violinista Sigiswald Kuijken, interpretant una Sonata per a violí sol de Bach, amb la col·locació del violí de Mozart.



Imatge del tractat de Leopold Mozart (1756): *Versuch einer gründlichen Violinschule*.

<sup>3</sup> Boyden, loccit.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem. Veure també Chin Wei, opcit., pàg. 43

En la mateixa època, Geminiani que feia un ús més virtuós de l'instrument, deia que el violí havia de descansar just per sota de la clavícula girant el costat dret del violí lleugerament cap a baix.<sup>6</sup>

Retrat de Richter del violinista i compositor italià, Maria Veracini (1690-1768.) Veracini era un alumne de Corelli i era contemporani a Tartini i Geminiani (dos gran violinistes).

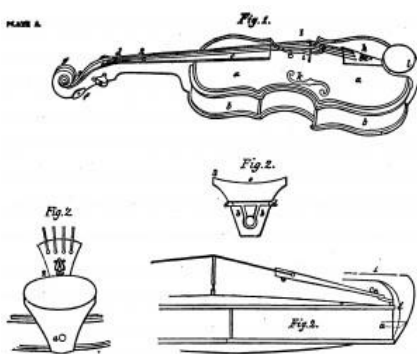


En tot cas, la col·locació, podríem dir actual, de L'Abbé le Fils no es va consolidar fins al final del s. XVIII quanmb es va produir un gir en la qüestió del recolzament del violí: els professionals van adoptar la col·locació de la barbata recolzada sobre de la caixa del violí, mentre els que seguien la col·locació antiga, eren els violinistes que tocaven en les tavernes o feien música tradicional.<sup>7</sup>

L'any 1824 Campagnoli (1751-1827) deia que la pressió de la barbata havia de ser el més lleugera possible i que el cap s'havia de col·locar verticalment. De fet, gràcies a l'invent de la barbada l'any 1832 per Louis Spohr, va ser molt més fàcil poder mantenir el cap recte.<sup>8</sup>



Violinmethod op.21 de Bartolomeo Campagnoli (1751-1827).



Barbada de Louis Spohr (1832).

<sup>6</sup> Chin Wei, opcit., pàg. 43

<sup>7</sup> Boyden, loccit.

<sup>8</sup> David D. Boyden and Peter Walls (2001), Grove Music Online, Chin Rest.

### 3.1 La barbada

La barbada és un suport de fusta treballat de forma arrodonida per tal que s'hi pugui recolzar la barbata còmodament, i es fixa a la caixa del violí amb uns peus que funcionen amb rosca.



Barbada model: Teka Rosewood

Originalment estava feta de banús o boix mentre avui dia n'hi ha també de fibra de carboni. La barbada de Spohr es col·locava en el centre de la caixa del violí, malgrat diversos tractadistes anteriors, com per exemple l'Abbé le Fils, recomanaven recolzar la barbata sobre la caixa a l'esquerra del cordal.<sup>9</sup>

Avui dia la majoria dels violinistes la utilitzen col·locant-la en la part esquerra del cordal. I existeixen una gran varietat de formes i mides per tal d'adaptar-se a les diferents constitucions físiques.



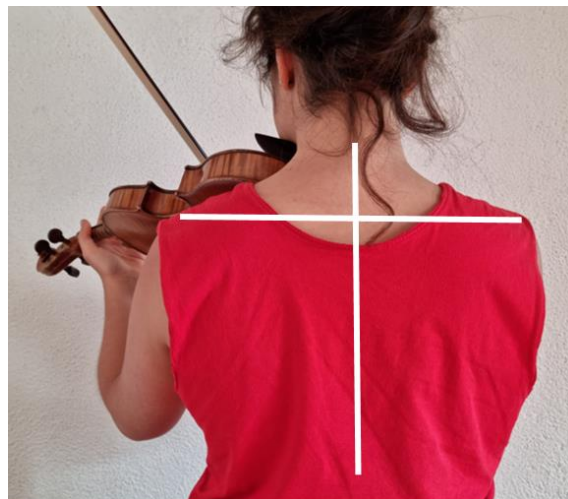
Models de barbada: Frisch and Denig.



<sup>9</sup> Boyden, Chin Rest.

Louis Spohr en el seu tractat *Violin-Schule* del 1832, va afirmar que havia inventat ja feia deu anys, el que ell anomenava un suport per als violinistes (*fiddler holder*) amb l'objectiu d'ajudar-los en els freqüents canvis de posició que requeria la més exigent tècnica instrumental de l'època. Spohr argumentava que aquest suport permetia mantenir el violí de manera segura i sense tensions, emancipant així la mà esquerra i evitant el risc de moure l'instrument en els canvis de posició, a més garantia més estabilitat en l'arc.<sup>10</sup>

Com que la barbada proporciona una major estabilitat en la col·locació del violí, ja que permet que el coll es mantingui recte, la posició horitzontal de l'instrument respecte a la creu entre la zona cervical i la cintura escapular proporciona un descans i estabilitat en les espatlles.<sup>11</sup>



---

<sup>10</sup> Boyden, Chin Rest.

<sup>11</sup>

## 4. LA COSTELLA

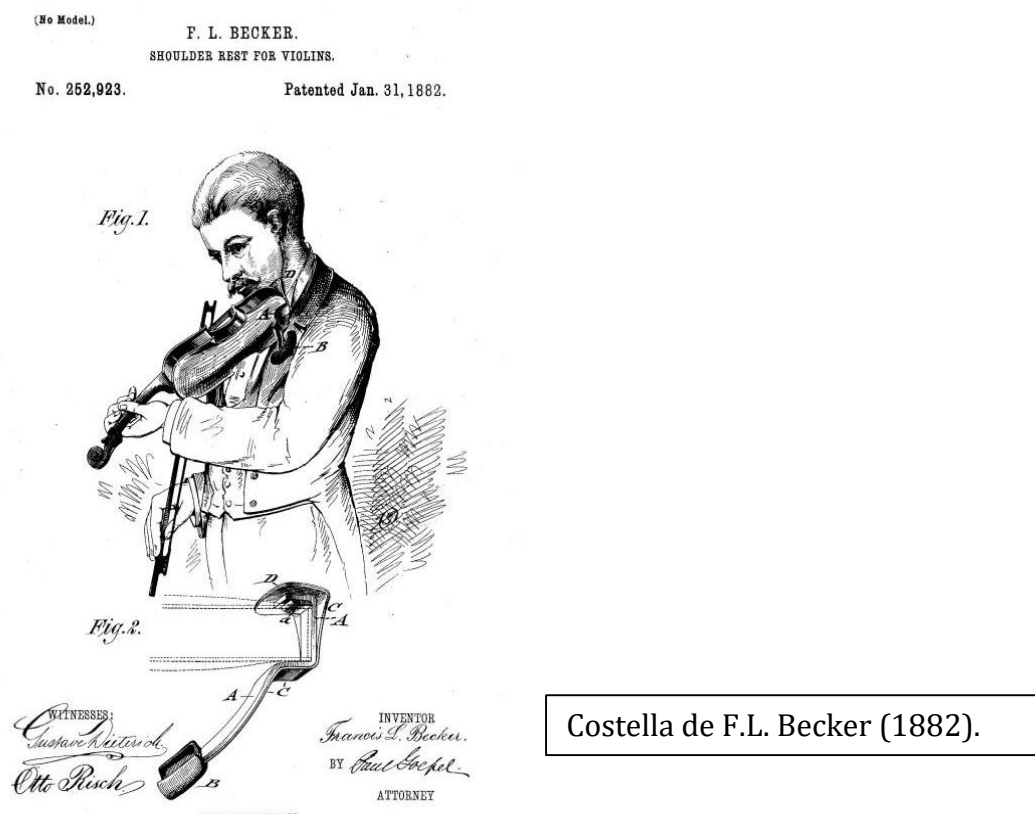
### 4.1 Orígens i història

Durant el s. XIX amb el desenvolupament de la tècnica es va seguir buscant una major estabilitat de l'instrument. Alguns violinistes posaven un suport en la part inferior de la caixa, evitant així d'aixecar l'espatlla esquerra per subjectar el violí.

De fet, l'any 1834, en el tractat de Pierre Baillot, es recomana l'ús d'un coixí per una col·locació més còmoda de l'instrument. Per tant podem afirmar que ja en la primera meitat del s. XIX s'utilitzaven diferents suports que feien la funció de la costella.

En desconeixem la forma exacta i els seus detalls al no existir cap patent oficial.<sup>12</sup>

Hem d'esperar l'any 1882 perquè Francis L. Becker patenti el primer projecte de costella.<sup>13</sup>



Entre el final del s. XIX i principi del XX, va haver-hi una època en la qual van sorgir tot tipus d'invents per ajudar a tocar i estudiar el violí de manera mes ergonòmica:

<sup>12</sup> Boyden, Violin, loccit. Veure també Chin Wei, opcit., pàg. 29

<sup>13</sup> Segura, Pablo. *Cuándo apareció la almohadilla del violín*, Frota la Cuerda.

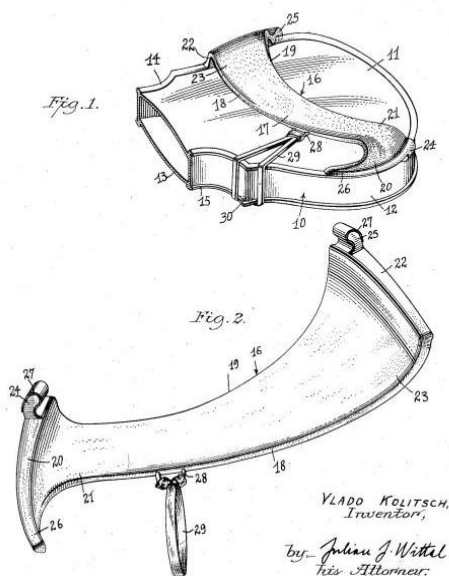
des de subjectar el violí, com per exemple el ronyó utilitzat per David Oistrakh (1908-1974), fins a estris d'estudi fets per tal de passar l'arc paral·lel al pont.<sup>14</sup>



Model de ronyó.

Però el que sembla un precedent de la costella, tal com la coneixem avui en dia, va ser la de Vlado Kolitsch de l'any 1936.<sup>15</sup>

Dec. 22, 1936. V. KOLITSCH 2,064,925  
REMOVABLE SHOULDER REST FOR VIOLINS  
Filed April 13, 1935



Costella de Vlado Kolitsch (1936).

L'any 1962 aparegué la costella Menuhin, inventada per Yehudi Menuhin (1916-1999), però com que l'altura no era ajustable, va ser ràpidament superada per les costelles ajustables que la marca Kun va treure al mercat l'any 1972.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Segura, Pablo. *Cuándo apareció la almohadilla del violín*, Frota la Cuerda.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Segura.





Costella de Menuhin  
(1962).

Per tant podem observar com a partir del 1950 va començar el mercat de les costelles. Van sortir diferents models: el model **Wolf** l'any 1963 a Amsterdam; el model **Bon** a Alemanya; el model **Viva Flex, o Viva Diamond** creada per la per la marca europea "Viva la Musica" l'any 1986, etc.

Avui dia tenim una gran varietat de costelles fetes de diferents materials, mides, formes, ajustables, modelables, rígides, etc.<sup>17</sup>



Models de costella: Wolf, Bonn, VLM Flex, VLM Diamond.

<sup>17</sup> Chin Wei, opcit., pàg. 30-35

L' utilització de la costella com a suport d'ajuda sota de la caixa del violí, també ha sigut un tema de gran controvèrsia com ho va ser la barbada en el seu moment.

Grans violinistes i pedagogs de finals del s. XIX i del s. XX, com ara Leopold Auer (1845- 1930), Carl Flesch (1873-1944), Yehudi Menuhin (1916- 1999) i William Primrose (1904-1982) eren contraris a la utilització d'un suport.

En canvi altres com Ole Bull (1810- 1880) o Ivan Galamian (1903- 1981) deien que depenia de la llargada del coll del violinista. Per altra banda Joseph Joachim (1831- 1907) i Paul Rolland (1911-1978) estaven d'acord en l'ús d'un coixí o d'un suport més que de una costella, sempre depenent de les necessitats de cada intèrpret.<sup>18</sup>

Observem també com la tendència pedagògica de les escoles de violí al llarg del temps fins avui dia, s'ha fet més pragmàtica, alliberant-se d'idees preconcebudes per poder-se adaptar a les necessitats de cada alumne, en la recerca d'una posició idònia per a cada compulsió física.

En tot cas, podem afirmar que durant el s. XX l'ús de la costella no és recomanat per la majoria de grans pedagogs i violinistes, ja que uns quants consideren la seva repercussió negativa sobre el so i veuen la costella com a causant de males postures i generadora de tensions.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Chin Wei , opcit., pàg. 59-62

<sup>19</sup> Boyden, Violin, loccit.

## 4.2 Avantatges i desavantatges en l'ús de la costella

Actualment podem comprovar que la majoria de violinistes utilitzen la costella i no saben tocar sense. Però quins avantatges i desavantatges comporta aquest suport? És millor o pitjor tocar amb ell?

El principal avantatge de la costella és l'estabilitat que dona a l'instrument, omplint l'espai entre la caixa i el nostre cos. Com a conseqüència, el violí es manté més estable i dona així més seguretat a l'intèrpret.

Per altra banda, el principal desavantatge que comporta està en el so. Tal com diu Lepold Auer en el seu tractat *Violin Playing as I Teach It* publicat el 1921:

«The placing of a cushion beneath the back of the instrument, in order to lend a more secure support to the chin grip, should also be avoided. These are bad habits which one should from the very start carefully avoid, since they not only spoil the violinist's important –*they make the player lose at least a third of the whole body of tone which his violin* –be it a fine or an indifferent instrument, a powerful or a weak one –is capable of producing.»<sup>20</sup>

Al **posar la costella**, podem estar exposats a fer un mal ús del nostre gest instrumental sense ser-ne conscients, ja que l'estabilitat que ens dona, fa més difícil veure l'origen dels errors musculars. Aquests poden desenvolupar possibles bloquejos, tensions, lesions, etc. Un problema dels més freqüents és la tensió que es produeix cap a la musculatura dels pectorals, en la direcció en la qual tenim recolzada la costella en el pit i en la que treballen els braços. Aquest moviment d'avant pulsio del sistema clavícula-omòplat fa que la posició de les espatlles tendeixi a quedar-se tota l'estona endavant i fora de l'eix d'equilibri del cos.

D'altra banda tocar **sense costella** requereix a l'instrumentista una coordinació més delicada i subtil entre les dues mans. També el joc de balanç entre el violí i el nostre cos, haurà de ser precís i exacte per tal de donar al violí la justa estabilitat.

---

<sup>20</sup> Auer, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*, p.49. Traducció: «El fet de col·locar un coixí en la part inferior de l'instrument amb la finalitat de donar un suport més segur a la barbada, hauria de ser evitat des del principi, ja que perjudica la posició general del violinista i sobretot, cosa més important, treu almenys un terç del so de l'instrument, sigui un violí excepcional o ordinari, de gran potència o de poca qualitat»

En tot cas, tocar sense costella pot conduir l'instrumentista a pujar erròniament l'espatlla per tal d'aguantar el violí, intentant buscar aquella estabilitat que és la funció que fa la costella.

Personalment després d'estar deu anys tocant amb ella i ara ja fa dos anys sense, he pogut observar i analitzar les tendències posturals no idònies més recurrents entre els violinistes que la utilitzen. Alguns d'aquests problemes poden ser l'excessiva força que fan l'espatlla i el coll contra el violí, com una pinça, per tal de subjectar-lo, creant per consegüent un bloqueig de l'espatlla i del braç esquerra.

Per què sigui clara la descripció dels errors posturals més comuns que solen passar al tenir un suport en la part inferior del violí, faré una descripció dels moviments anatòmics de la cintura escapolar i sobretot de la relació entre l'omòplat i el braç en moviment.

### **4.3 Anatomia del moviment del sistema espatlles-braços**

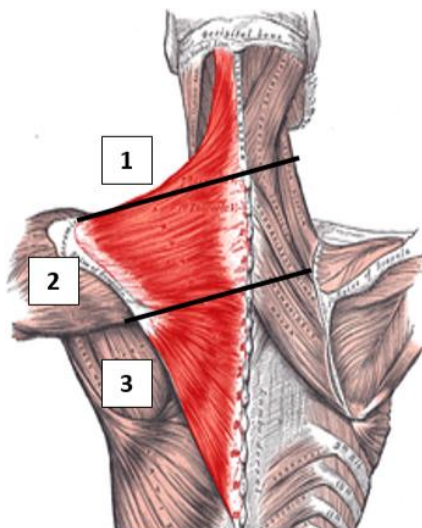
Quan parlem de la col·locació del violí, anatòmicament parlem d'uns petits moviments musculars que realitzem per què l'omòplat es quedi fixe. Aquesta fixació no rígida, serà el de punt de recolzament dels músculs que mobilitzen el braç.<sup>21</sup>

Tot i que en la tècnica del violí el moviment dels braços és mínim, en comparació als moviments que es desenvolupen en altres disciplines com l'esport o la dansa, no hem de perdre de vista la importància de la fixació de l'omòplat. Aquesta es realitza gràcies sobretot a l'acció d'una parella de músculs que actuen en direcció oposada en un pla horitzontal: el trapezi i el serrat major. Però també gràcies al deltoide i a l'acció descendent del múscul infraspinós que actuen en un pla vertical.<sup>22</sup>

---

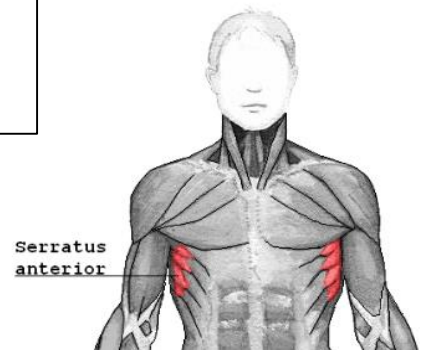
<sup>21</sup> Calais-Germain, B., & Lamotte, A. (1994). Anatomía para el movimiento. Pàg.118-119

<sup>22</sup> Ibidem 21



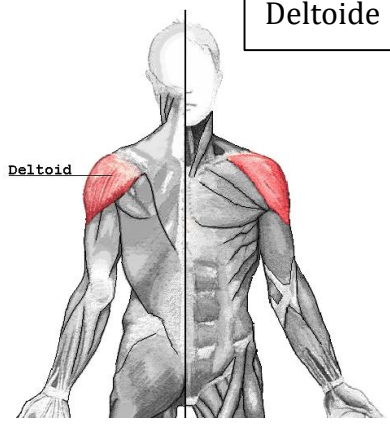
**Trapezi:**  
 1-EIX SUPERIOR  
 2-EIX MITJÀ  
 3-EIX INFERIOR

Serrat Major



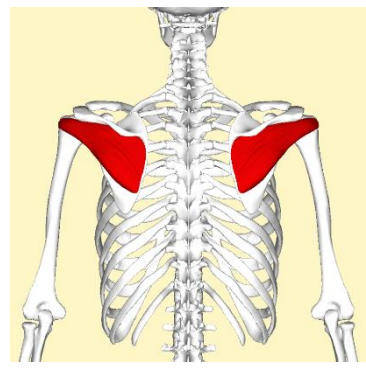
Serratus anterior

Deltoide



Deltoide

Infraspinós

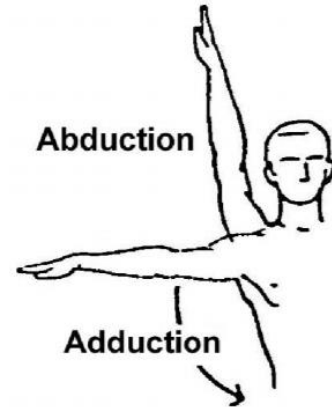


Al realitzar el moviment d'elevació lateral o anterior del braç, un defecte que passa sovint, consisteix en unir l'acció del **serrat major** amb la de **l'eix superior del trapezi**, en comptes de l'eix mitjà. En aquest moviment erroni l'elevació del braç és acompanyada per una elevació de la cintura escapular. El moviment de seguida resulta cansat al nivell del clatell, ja que l'acció del trapezi superior pot arribar a ser constrictora tan en la zona cervical com en tota la zona alta de la cintura escapular.<sup>23</sup>

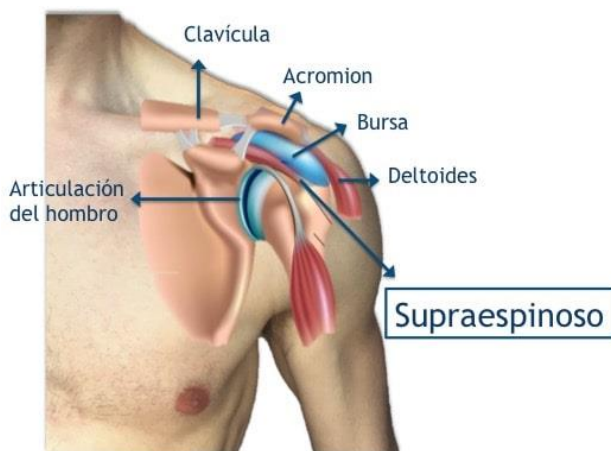
Un important exercici de coordinació de l'espatlla consisteix doncs en (re)utilitzar l'eix mitjà del trapezi quan hi ha elevacions del braç, permetent que l'espatlla es quedi baixa i l'omòplat es mantingui fixe.<sup>24</sup>

<sup>23</sup>Calais-Germain, opcit., pàg.118-119  
<sup>24</sup> Calais-Germain, opcit., pàg.118-119

L' **infraspinós** en l'abducció del braç tendeix a fer baixar el cap de l'húmer i mantenir més estables els lligaments que l'envolten. Doncs, és freqüent veure com aquesta acció no es realitza, fent que l'elevació del braç és combini amb un moviment vertical de pistó del cap de l'húmer contra la part superior de la articulació. Aquest moviment pot produir repetides friccions contra el lligament acromio-caracoides, que al mateix temps provoca un desgast en el tendó del infraespinós.<sup>25</sup>

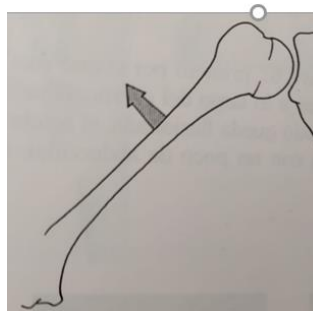


Moviment d'abducció i adducció del braç



Tendó del infraespinós (*supraespinoso*)

El **deltoide** en el cas que funcioni sol, pot realitzar dues accions: la elevació lateral del braç i l'ascensió vertical del húmer.



Moviments produïts pel deltoide.

<sup>25</sup> Ibidem

## 4.4 Possibles problemàtiques que pot originar l'ús de la costella

### 4.4.1 Pinçament espatlla i coll

Un error que es fa sovint, és pensar que al tenir un suport que ens permet aguantar el violí només des de l'espatlla, podem penjar el braç esquerra al mànec, en comptes d'aguantar-lo amb la mà esquerra. Al penjar el braç esquerra, el violí se'n va cap a baix pel propi pes del braç. Per tal de compensar aquest pes, hem de fer més força del compte des del costat oposat, és a dir, fent un moviment d'avant pulsíó de l'espatlla, aixecant així el deltoide que mou el cap de l'húmer, i tensant l'eix superior del trapezi. Tots aquest moviments creen una tensió inadequada en la zona cervical i en la cintura escapular, perdent el punt de fixació de l'omòplat esquerra (veure pàg. 17-18).



A la llarga poden sorgir possibles dolors en les espatlles, esquena, cervical i altres tensions que poden limitar la tècnica.

Per tot això és important, tan si toquem amb un suport, com si no, tenir clar que els punts de recolzament per subjectar el violí són només dos: el primer situat entre la clavícula i la pell de la barbata contra la barbada, i el segon en la mà esquerra, més precisament entre la tercera falange del dit índex i el polze.

#### 4.4.2 Bloqueig de les espatlles

Si l'espatlla esquerra i el coll fan una força excessiva contra el violí, s'origina una tensió en l'espatlla mateixa que pot bloquejar tot el braç i la mà. Aquesta tensió ens dificulta la mobilitat tan del colze com de la mà esquerra arribant a fer més difícil o inclús dolorós tocar. Tal com explica Reine-Brigitte Sulem en el llibre *Physiologie et art du violon*:

« Il faut absolument éviter de rentrer la tete dans les épaules et de serrer le violon avec le cou, ce qui coïncerait le son et serait une entrave à la précision du démanché et à la continuité du vibrato.

Toute compression dans le cou va agir su la main, puisque le cou est un lieu de passage des nerfs et vaisseaux qui irriguent les bras. »<sup>26</sup>

El nostre cos, per tal de mantenir-se en equilibri, compensa la tensió d'un costat en l'altre, ja que les cadenes musculars i òssies estan connectades entre elles. Una tensió en un lloc concret pot tenir repercussió en molts altres, però sobretot en el seu homòleg oposat.

Per exemple, la tensió creada en l'espatlla esquerra, no només pot tenir repercussió en el mateix braç esquerra, sinó també en l'altre espatlla.

Per tant si l'espatlla esquerra està lleugerament aixecada per l'excessiva força aplicada, en l'espatlla dreta també hi haurà una tensió no idònia per a la mà de l'arc. Aquesta tensió pel costat dret ens farà mantenir el braç en una suspensió constant i no ens permetrà deixar anar el seu pes en la direcció natural cap a terra; amb aquesta suspensió se'ns farà més difícil poder tenir un bon domini del so.

---

<sup>26</sup> Reine-Brigitte, Sulem (2002). "Le Demanche". A: *Physiologie et art du violon*. Montauban: Alexitère Editions, p.33-34. Traducció del capítol: Els canvis de posició. «Hem d'evitar absolutament d'encaixar el cap entre les espatlles i de pressionar el violí amb el coll, tot això afectaria el so i seria un entrebanc en la precisió dels canvis de posició i en la continuïtat del vibrat. Qualsevol tensió del coll es repercuteix sobre la mà, ja que el coll és un lloc de passatge de nervis i vasos sanguinis que irriguen els braços»





#### 4.4.3 Bloqueig de la oscil·lació natural del violí en un pla horitzontal

Sense costella, si movem la mà amunt i avall pel batidor podem sentir com el violí segueix el moviment del braç en un pla horitzontal.

Quan pugem de posició, el violí és mou lleugerament cap enfora (a l'esquerra) i quan baixem de posició el violí torna al seu lloc inicial (a la dreta). És un moviment petit que quasi bé no es percep però que reflecteix la petita oscil·lació de l'omòplat quan movem el braç.

Amb la costella aquest petit moviment de l'instrument es més difícil de notar, ja que aquesta ens dona una sensació d'estabilitat. Hem de tenir clar que no és una estabilitat total, sinó que l'instrument s'ha de poder moure en aquest pla horitzontal encara que hi hagi un suport.

Pensar que amb la costella l'instrument ha de tenir una posició inamovible, fa que l'instrumentista, per exemple, en el moment de conduir la mà a les zones més agudes del diapasó del violí, faci un moviment exagerat del colze esquerra cap a la dreta per tal de fer passar la mà des de la posició del mànec a la posició on aquesta es recolza en la caixa.



#### 4.4.4 Bloqueig cintura escapular

Analitzant un cas encara mes extrem de bloqueig, veiem que hi ha models de costella, com la Bon, que amb la seva forma agafen tota l'espatlla: impedit tan la inevitable oscil·lació de l'omòplat durant el moviment del braç com també que aquest es pugui aixecar. Aquesta immobilitat provocada al costat esquerre es repercuteix en el costat dret, bloquejant tota la cintura escapular. Com a conseqüència el moviment dels dos braços esdevé rígid i difícil.



## **5. GUÍA DE SENSACIONES**

### **5.1 Introducció**

En aquesta guia intentem individuar els elements bàsics de la tècnica del violí mitjançant sensacions, de manera que es puguin aplicar a qualsevol manera de tocar, sigui amb o sense costella.

Aquestes sensacions volen ser una orientació per què cadascú, malgrat la pròpia compulsió física i una percepció psico-física diferent, pugui trobar aquests elements bàsics en la pròpia manera de tocar.

La invenció de la costella ha creat una dicotomia en la tècnica, diferenciant l'escola que la utilitza de la que no la fa servir. Doncs aquesta dicotomia de tècniques és un malentès, no perquè no s'hagi d'utilitzar la costella sinó perquè aquesta és un suport de més que pot donar a alguns més estabilitat amb l'instrument, però els fonaments tècnics són exactament els mateixos.

### **5.2 Tècnica del mínim esforç**

La tècnica del violí requereix una precisió mil·limètrica, perquè qualsevol petit canvi en el moviment acaba tenint una gran repercussió en el resultat sonor.

Per què el nostre cos s'adapti de la manera més precisa possible, és necessari que els nostres moviments instrumentals siguin relaxats i fluïts.

Per aconseguir això és important tenir present que les hores d'estudis tècnic que esmercem amb el violí no tenen altra finalitat sinó aquella de simplificar els nostres moviments i fer més fàcil la realització dels passatges més difícils del nostre repertori. Per tant podem dir que la tècnica en general i aquella que intentem descriure, es basa en el principi del mínim esforç: moure el mínim de conjunts musculars possibles per a una execució òptima.

### 5.3 Les mans

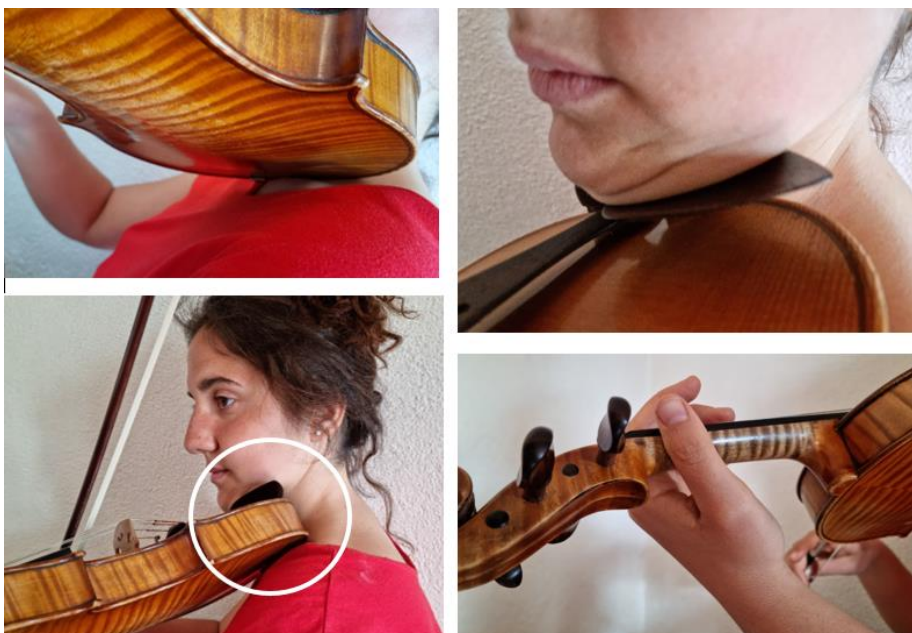
Les mans són els punts de transmissió entre l'energia del nostre cos i l'instrument. Tot el nostre cos participa en l'execució instrumental, però la nostra sensació serà que tot ho produïm des de les mans. Aquestes són el final d'una llarga cadena muscular la qual, a més dels braços i la cintura escapolar, implica en el moment de tocar gairebé tot el nostre cos, començant des dels peus, que són el nostre recolzament al terra. Concentrant tota aquesta energia en les mans, podem desenvolupar un gran domini de l'instrument.

### 5.4 Col·locació del violí

Per tal d'estabilitzar el violí, per una banda s'ha de sentir el contacte de la barbada amb la part inferior de la mandíbula, mentre que la caixa es recolza en la clavícula. Pel costat del mànec s'ha de mantenir el violí amb l'angle natural del braç, el qual sense fer cap esforç es doblega per arribar amb la mà esquerra en el batidor.

Amb aquest tres punts tenint o no la costella es crea una estabilitat i llibertat en tota la part de l'ombro i del braç esquerra, que ens allibera de moltes possibles tensions.

Però, hem de tenir en compte que si toquem amb la costella podem aixecar inconscientment l'espatlla, per tal d'aferrar-nos-hi: és important aconseguir la inhibició d'aquest moviment. Per trobar la millor col·locació i ser conscients d'aquests moviment erroni, tocarem primer sense costella.



## 5.5 Oscil·lació del braç esquerre

La posició de la mà esquerra canvia naturalment segons la corda i el punt del batidor on toquem. Però aquesta adaptació és possible si l'espatlla és prou relaxada per què el braç i l'avant braç, que formen un triangle amb el violí, puguin oscil·lar lliurement i conduir la mà en l'angle correcte amb la corda.

Aquesta petita rotació que realitzem des de l'espatlla, s'ha de fer de manera natural i lliure de tensions vigilat que la costella o l'espatlla, en el cas de tocar sense costella, no la bloquegi.



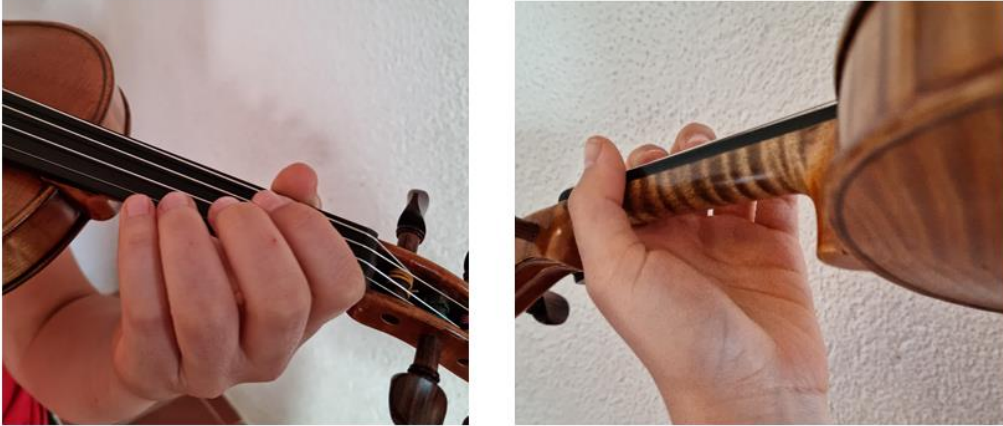
## 5.6 Mà esquerra

### 5.6.1 Punts de control de la mà esquerra

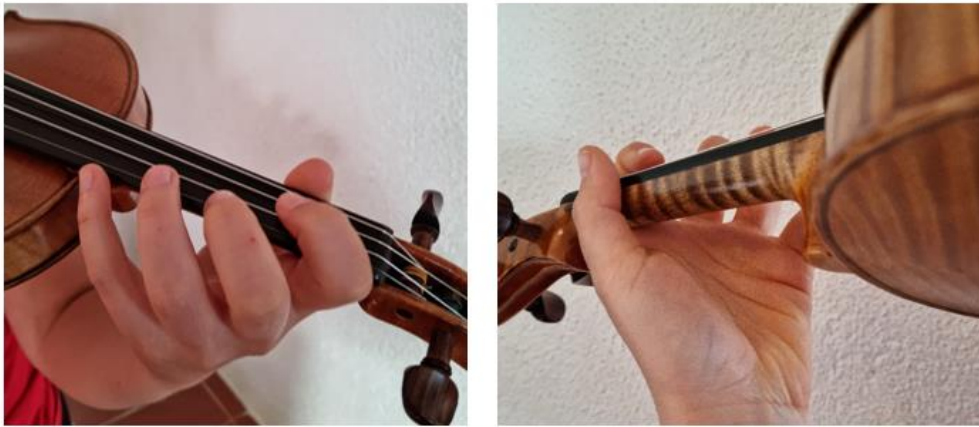
En la mà trobem dos punts on la ment es pot centrar per controlar i precisar el gest instrumental. El primer punt està en el part baixa central del palmell, i és el punt d'equilibri de la mà. Ens guia per exemple quan estem a les fosques i volem agafar o buscar un objecte: el primer que fem és obrir el palmell de la mà per orientar-nos. Passa el mateix quan toquem el violí: mantenint el palmell de la mà obert podem mesurar intuïtivament la llargada del diapasó per tal de trobar les notes.

L'altre punt el trobem en la polpa dels dits: un cop tenim l'objecte mesurat amb el palmell, el volem agafar. Per fer-ho els dits acaben de precisar l'acció. De fet un cop trobat l'interruptor amb el palmell, encendrem la llum amb els dits. De la mateixa manera el palmell busca la nota al llarg del diapasó del violí i el dit la precisa.

### PALMELL TANCAT



### PALMELL OBERT



#### 5.6.2 Contacte sobre el diapasó: pinça

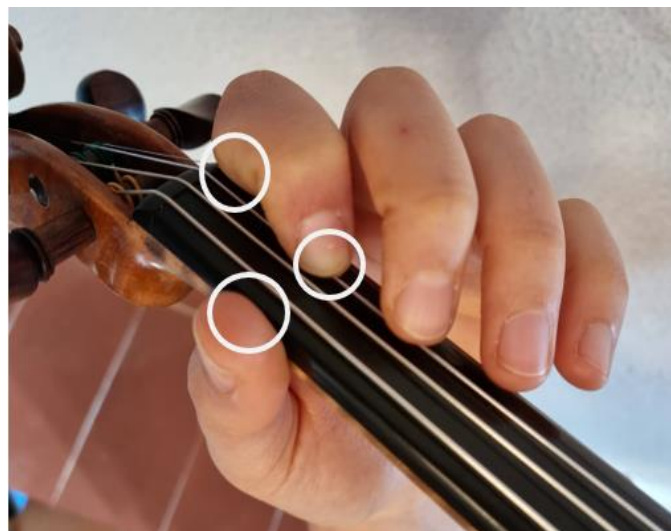
Com ja hem dit la mà esquerra ha de subjectar el violí, però donada la importància cabdal d'aquesta subjecció, hem de precisar alguns aspectes.

Com aconseguim una sensació de presa constant així que, per una banda no es caigui l'instrument i per l'altra no es faci una força inadequada amb la mà esquerra?

Doncs hem d'exercir una petita tensió en els metacarpians del polze i l'índex on s'articulen amb el carp, com si ambdós es volguessin unir. D'aquesta manera es forma una pinça que té el **punt** d'origen i de més **força** en la part final dels metacarpians del polze i l'índex (on s'articulen amb els carps), i de la qual el **punt** final i més **lleuger** en són els dits.

Amb aquesta sensació, mantindrem el contacte constant en tres punts: el polze sobre el mànec; la primera falange del dit índex en l'altre part del mànec; i la polpa dels dits sobre les cordes. Amb el violí ben subjectat, els dits es mouran lleugers al llarg del diapasó.

En tot cas, hem de vigilar de no exercir una excessiva pressió dels dits sobre les cordes, això ens pot fer perdre la pinça que subjecta el violí.



### 5.6.3 La tercera falange dels dits

La tercera falange és el punt de contacte més important entre la mà esquerra i la corda. La polpa dels dits són un punt de gran sensibilitat mitjançant el qual passa una part important del nostre feedback amb el violí.

Cada dit cau sobre la corda amb diferents tipus de pressió i amb diferents angles, segons les exigències del passatge. En el moment de contacte amb la corda és important sentir com la tercera falange es manté flexible. Una excessiva pressió sobre la corda redueix aquesta flexibilitat i produeix una tensió en tota la mà, que pot dificultar l'agilitat dels dits.

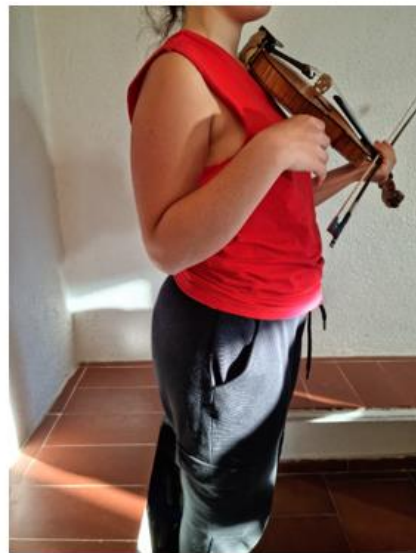
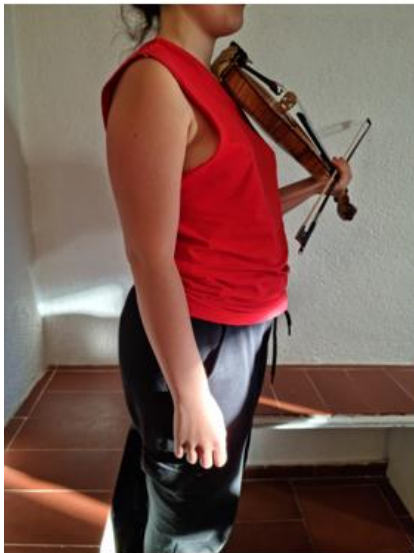




## 5.7 Mà dreta: arc

Sentir el pes del braç dret és el punt de partida per tenir una bona sensació de contacte i de conducció de l'arc. Si dobleguem l'avantbraç sentirem com tot el pes a començar des de l'espatlla i passant pel braç, va cap al colze. Un cop notem aquest pes, aixequem lleugerament l'axil·la fent caure l'avantbraç, per tal de conduir el pes cap a l'arc.

Hem de remarcar que el moviment de tot el sistema braç-arc, es produeix en un pla horitzontal seguint el pla d'oscil·lació de les cordes (i no vertical, és a dir, aixecant o baixant el pes del braç). Conduint aquest pes per tota la llargària de l'arc, pensant de moure'ns sobre un pla horitzontal, ens lliurarem de possibles tremolors i irregularitats en el so.



Per tenir un bon control de l'arc, és important sentir com la mà dreta sosté l'arc amb la tercera falange dels dits, utilitzant tota la punta dels dits per agafar-lo, igual que quan agafem qualsevol altre objecte.

La següent qüestió és la direcció en la que conduïm l'arc respecte el pont.

Per què l'arc es mantingui constantment paral·lel al pont, hem d'activar la segona falange del dit mitger. Serà aquesta la que tindrà el constant control de la vara de l'arc.

Des de la meitat de l'arc fins a la punta aquest fa un petit moviment cap endavant, per tal d'arribar amb l'arc paral·lel a la punta. De la meitat fins el taló en canvi s'arronsa de manera natural per seguir el mateix camí.

La resta dels dits es mouen en conseqüència del moviment del dit del mitger. D'aquesta manera podrem comprovar com el resultat sonor és més ric d'harmònics i l'arc es manté sempre paral·lel al pont.



## 5.8 Aspectes tècnics específics

### 5.8.1 Canvis de posició

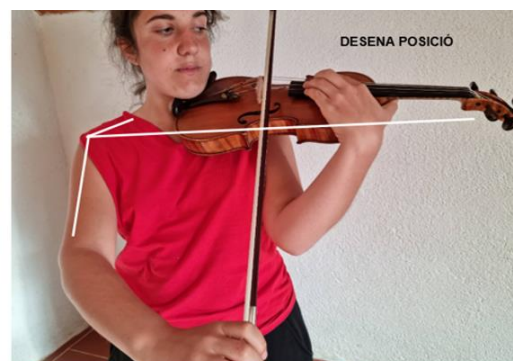
Quan estudiem un canvi de posició, primer de tot hem de comprovar que l'espatlla del braç esquerra estigui totalment relaxada i que entre aquesta i el cap no exercim cap tipus de pressió, tant si toquem amb o sense costella.

Alguns violinistes entenen el moviment de canvi posició com si el braç esquerra és moguéss amunt i avall seguint una línia recta com si fos de la vara d'un trombó.

Però en el violí al contrari que en el trombó, és l'instrument el que segueix el moviment del braç: la línia del diapasó seguint el moviment del braç es mou lleugerament cap a l'esquerra respecte un punt relativament fixe que és el colze.

Per tant quan pugem de posició, el violí és mou lleugerament cap enfora (a l'esquerra) i quan baixem de posició el violí torna al seu lloc inicial (a la dreta). És un moviment petit que quasi bé no és percep.

Al principi per practicar aquesta nova sensació i percepció en els canvis de posició, és recomanable exagerar una mica el moviment, per tal d'acostumar-nos a fer aquest nou gest amb la mà esquerra. A poc a poc esdevindrà un moviment natural.



L'altre element important en els canvis de posició és l'obertura del palmell de la mà, que ens orientarà en l'espai del batidor. Finalment serà la punta dels dits que acabarà de precisar el gest i per tant la nota final.

Hem de tenir en conte també que per fer un bon canvi de posició hem mantenir el dit el màxim possible en el seu espai rítmic sense anticipar el moviment que ens porta al següent.

En el cas d'una extensió o un salt gran, hem de seguir el mateix principi: des del dit fem el salt, com si apuntéssim a un a diana que és el centre d'equilibri del palmell de la mà, mentre que el dit és la fletxa que precisa el moviment. La sensació és com si els dits anessin caminant pel batidor un darrere l'altre.

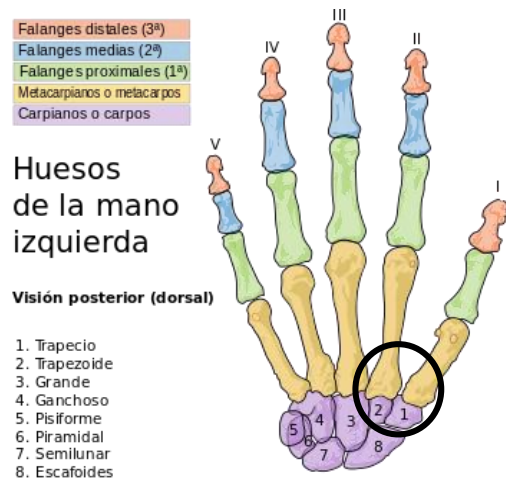
### 5.8.2 Vibrat

El vibrat és la qualitat que donem a les notes mitjançant una petita desafinació cap en darrera de la nota real. L'alternança de la nota real i de la nota lleugerament més baixa, crea un batiment que amplifica la nota original. Les diferents velocitats i freqüències d'aquesta alternança ens donen una eina expressiva que ens permeten variar la textures de les notes.

El vibrat el controlem en la punta dels dits, i és aquí on el visualitzem segons si el volem més ampli o més estret. Per això la polpa del dit ha d'exercir una justa i lleugera pressió sobre la corda. L'origen d'aquest petit moviment dels dits es produeix des de l'oscil·lació del carp de la mà esquerra.

La síntesis d'aquesta cadena de moviments carp-dits la trobem en la oscil·lació del punt més baix dels metacarpians del polze i de l'índex.

Aquesta sensació serà la mateixa tant per a qualsevol dit com per a qualsevol posició en la que es trobi la mà esquerra. També en les posicions més altes l'origen del moviment seguirà sent el mateix.



### **5.8.3 El trinat**

El trinat a més de ser un ornament musical, és un element tècnic bàsic, tant que el gran pedagog cec O. Sevcik va dedicar només al trinat els dos volums de l'op.7 .

El trinat es basa en l'alternança reiterada i molt ràpida de dues notes diferents, i a més de ser un freqüent ornament serveix per desenvolupar l'agilitat i l'afinació de la mà esquerra.

Moltes vegades aquest ornament suposa una incomoditat tècnica, ja que per aconseguir la velocitat d'aquesta alternança, s'ha de tenir una gran agilitat en els dits.

Per aconseguir-ho hem de fer el mínim moviment possible, per això focalitzarem la nostra atenció sobre la polpa dels dits.

Sentirem el contacte en la corda dels dos dits i, mentre que el dit que és manté ferm manté una lleugera pressió, l'altra farà moviments molt petits cap a dalt sense gairebé allunyar-se de la corda.

## **5.9 Anàlisi tècnica i suggeriments d'exercicis per a tres passatges del Concert per a violí i orquestra de Txaikovski**

Abans de descriure com estudiar els moviments dels dits de la mà esquerra sobre el diapasó, hem de comprovar de tenir les sensacions musculars òptimes dels elements bàsics de la tècnica del violí per tal de realitzar correctament els passatges que explico a continuació .

Començarem per verificar si tenim el violí ben recolzat en la clavícula i si la mà esquerra des del punt de més força de la pinça subjecta el violí. (Veure fotografies pàg. 24 i 27).

Seguidament, comprovant que les dues espatlles estiguin en la seva posició natural, (veure fotografia pàg. 10 ) farem petites oscil·lacions amb el colze esquerra, assegurant-nos que el braç sigui lliure de tensions, permetent-nos així que el moviment de canvi sigui fluït.

Després constatarem que el palmell de la mà esquerra estigui obert i actiu de manera que pugui mesurar bé la distància entre les notes dels canvis de posició. (Veure fotografia pàg. 26).

També ens assegurarem de tenir els tres punts de contacte de la mà esquerra sobre el diapasó: polze sobre el mànec; la primera falange del dit índex en l'altre part del mànec; i la polpa dels dits sobre la corda . (Veure segona fotografia pàg. 27).

Pel que fa l'arc, primer serà necessari sentir el pes del braç dret en direcció del colze. Després amb petits ajustaments en la col·locació de tot el braç, conduïrem aquest pes cap a l'arc. Serà la mà dreta que controlarà i regularà aquest pes sobre l'arc. (Veure fotografia pàg. 29).

Notem com l'anell format pel dit mitger i pel polze és el principal responsable d'una bona i dúctil distribució del pes sobre l'arc, tot i que també els altres dits contribueixen a un joc d'equilibri. (Veure fotografia pàg. 30).

Una vegada captades les sensacions bàsiques, passem a treballar tres passatges del Concert per a violí i orquestra de Txaikovski.

#### **PASSATGE 1:**

Després de la introducció de l'orquestra, i de la cadència inicial que fa el violí sol, comença aquest passatge en la corda Sol del violí solista:



Aquest passatge es sol tocar: el primer La de la corda Sol amb el primer dit i el Fa següent en la mateixa corda Sol amb el tercer dit. Per fer aquest canvi de primera a quarta posició, hem d'entrenar la mà a mesurar bé aquest salt sobre el diapasó. També ens haurem de sensibilitzar amb el petit moviment que farà el violí cap a l'esquerra degut al canvi. (Veure pàg. 31).

Doncs, primer practicarem el salt afegint una nota de pas entre les dues notes del passatge, que serà el Re amb primer dit de la quarta posició de la corda Sol. D'aquesta manera practicarem el canvi amb el primer dit des de la primera a la quarta posició.

Amb un ritme de treset lligat a tres notes per arc, repetirem en la corda Sol les notes: La (primer dit)-Re(primer dit)-Fa(tercer dit).

Ho repetirem però amb diferents ritmes: corxera amb punt semicorxera i negra, semicorxera corxera amb punt i negra, els mateixos ritmes però començant primer per la negra, i altres variants rítmiques.

Després reduïrem cada vegada més la duració de la nota de pas (Re), fins a que ja no la sentim. Practicarem això amb el ritme de corxera amb punt semicorxera i negra; cada vegada farem més curta la semicorxera, que correspon a la nota de pas, fins a fer-la desaparèixer.

Finalment, sentirem com el tercer dit des de la primera posició anirà a buscar el Fa en la quarta posició. Però per què el palmell de la mà esquerra pugui mesurar bé la distància de primera a quarta posició, aquest haurà de romandre sempre obert. D'aquesta manera mentre el palmell mesura la distància, el tercer dit serà el que precisarà el canvi aterrant en el Fa de la quarta posició.

## PASSATGE 2:

En el desenvolupament del concert, ens trobem amb un passatge de trinats força complexa. No només perquè s'ha de trinar cada nota del passatge, sinó també perquè en cada nota, la mà esquerra ha de fer un desplaçament (canvi de posició).



En aquest passatge serà important sentir com el colze esquerra oscil·la lliurement (veure fotografia pàg. 25 ) i l'espatlla es manté relaxada. També observarem com el violí farà petits moviments esquerra-dreta quan pugem o baixem de posició. (Veure fotografia pàg. 32).

Per estudiar el passatge ho farem a una velocitat inferior separant els diferents elements tècnics.

Primer estudiarem només les notes sense el trinat. Donant prioritat al desplaçament que farà la mà sobre el batidor, des de la 3a posició a la 9a i viceversa. En tot cas, el dit que després farà el trinat, el mantindrem preparat o sigui molt a prop del dit base (del trinat) que és el que farà el canvi de posició; d'aquesta manera tindrem la mà col·locada en la posició adequada per al passatge.

Doncs ens mourem des de la nota La en la 9a posició de la corda Mi fins al La en la 3a posició de la corda Re. Encara separem el moviment de la mà esquerra del moviment de l'arc. Tocarem amb una arcada el primer La més agut, seguidament pararem l'arc i desplaçarem només la mà esquerra que anirà a buscar el La de la corda Re en 3a posició. Un cop tenim el dit col·locat, ara sí mourem l'arc i tocarem la nota que hem preparat. Farem exactament el mateix procediment per a cada nota del passatge.

L'objectiu és anar augmentant la velocitat del desplaçament de la mà esquerra i de l'arc que la segueix fins que quasi bé no hi hagi silenci entre les notes.

Un cop assegurat el canvi de posició, passarem a estudiar el trinat en cada nota.

Col·locarem sobre la corda el dit base (segon dit, nota inferior), que en el trinat, és el que no es mourà.

La primera nota és el La cinc de la corda Mi: amb el dit del trinat col·locat en el Si bemoll (tercer dit, nota superior) farem petits moviments cap a dalt, notant com la polpa del dit s'allunya el mínim de la corda. (Veure capítol trinat, pàg. 33)

Per practicar aquest mínim moviment muscular, ho farem amb diferents ritmes i cada cop més ràpids. Lligarem les notes en un arc, primer amb ritme de corxeres, després corxera en punt semicorxera, el mateix ritme però del revés: semicorxera i corxera en punt, etc. Totes les variants rítmiques són vàlides.

Farem exactament el mateix procediment en les altres dues notes del passatge: el La en tercera posició de la corda Re i el La en la mateixa posició de la corda Mi.

Ara tocarem les quatre notes del primer compàs. Començarem fent un sol batiment de la nota que trinarà, de manera que la nota base (en aquest cas sempre és el La en diferents octaves), sonarà tan al principi com al final del batiment.



Anirem afegint-hi cada cop més batiments. En aquest pas s'ha de tenir present que la nota base sempre serà la primera i la última en sonar, i no la nota del trinat.

Un cop que tenim la sensació muscular captada i automatitzada, augmentarem la velocitat del passatge fins arribar a la que requereix la peça.

### **PASSATGE 3:**

Un dels temes principals de la obra es desenvolupa amb un passatge líric molt expressiu on finalment el concert arriba a un moment de tranquil·litat.



Un vibrat lent i ampli és el mitjà que dona més expressivitat al nostre so per tal de transmetre aquest moment de calma.

Per tal de tenir un bon control del vibrat, en regularem l'amplitud des de la punta del dit que és el lloc on el visualitzem. Per tant, hem de comprovar que la polpa del dit que vibrarà exerceixi una justa i lleugera pressió sobre la corda. (Veure capítol vibrat, pàg. 32).

Per practicar-lo començarem notant l'oscil·lació de la tercera falange del segon dit col·locat en el La de la tercera posició de la corda Re. (Veure fotografia pàg. 28).

Primer farem oscil·lacions molt lentes, notant com la 3a falange del dit puja i baixa. Tocarem quatre corxeres per arc: nota-real, nota-lleugerament més baixa.

Augmentem la velocitat de la oscil·lació des del dit, i observem com la oscil·lació de la tercera falange es va reduint. Malgrat l'acceleració l'origen del moviment del vibrat seguirà sent el mateix.

És important sentir com des del dit controlem la intensitat i la velocitat del vibrat d'aquest passatge.

## 6. CONCLUSIONS

L' objectiu principal del treball era fer una guia tan per als violinistes que toquen amb costella, com per aquells que volen aprendre a tocar sense. Aprofundint així la meva recerca personal en la tècnica del instrument, i també per desmentir el mite segons el qual és molt complicat tocar sense costella.

Descrivint les sensacions desenvolupades per aprendre a tocar sense costella vaig veure que molts dels moviments de la tècnica del violí són els mateixos tant si s'utilitza o no un suport (coixí, costella, ronyó, etc.).

Llavors contestant les preguntes inicials podem concloure el treball de la següent manera:

**1-Com és que en el s. XIX i principis del XX la majoria de violinistes tocaven sense costella, i ara la majoria toca amb ella?** Perquè al augmentar les exigències interpretatives i el nombre de violinistes, la costella ha sigut un element que ha propiciat un apropament més fàcil al violí.

**2-Quan un violinista es treu la costella, per què de sobte no té la mateixa destresa tècnica?** Quan un violinista ha après des del principi a tocar amb un suport, és normal que quan se'l tregui de sobte les seves sensacions amb l'instrument siguin molt diferents. Per tant, no tindrà la mateixa destresa tan per una qüestió d'hàbit com segurament també perquè no té una bona consciència dels elements bàsics de la tècnica del violí.

**3-És millor o pitjor tocar amb ella? Quins avantatges i desavantatges comporta?** Utilitzada correctament, és a dir, tenint consciència dels elements bàsics de la tècnica del violí, no és ni millor ni pitjor.

El principal avantatge és l'estabilitat que dona al violí, facilitant així els moviments instrumentals. I el principal desavantatge és que bloqueja les vibracions del instrument, reduint-ne l'amplitud del so.

**4-Existeix una tècnica basada sobre la costella o aquesta només és un suport d'una tècnica general?** Podem concloure que s'ha acabat desenvolupant una tècnica basada sobre la costella en canvi de mantenir la seva funció només de suport d'una tècnica general. Amb el temps, això ha fet que s'hagin perdut les sensacions i

els elements fonamentals de la tècnica, com per exemple la seva subjecció. Per això podem dir que la pedagogia del violí ha tingut un cert deteriorament.

Arribo a la conclusió que sense una prèvia consciència dels elements bàsics de la tècnica respecte el nostre cos, la costella pot acabar creant mals hàbits posturals i gestuals en els violinistes. Aquesta problemàtica segueix propiciant-se perquè als alumnes se'ls ensenya des de la seva iniciació a tocar amb aquest element integrat, d'aquesta manera desconeixen totalment les sensacions físiques de contacte directe amb l'instrument.

La decisió de posar-se-la o no hauria de ser una qüestió personal de l'intèrpret, després d'haver après els elements bàsics de la tècnica del violí sense cap suport. De fet un professor rus, Sergey Fatkulín, m'explicava que en les escoles russes els nens aprenen sense i més endavant cadascú pren la seva pròpia decisió.

És veritat que a vegades per alguns violinistes pot ser més difícil tocar sense cap suport, degut a la seva constitució física com la llargada del coll, o la forma de les espatlles. Tot i així, si es té un bon domini dels elements bàsics de la tècnica, no és cap impediment, ja que hi ha violinistes que toquen sense i que tenen el coll molt llarg, com per exemple el mateix professor de l'escola Kai Glausteen o el gran violinista barroc Sigiswald Kuijken.

D'altra banda, hi ha grans intèrprets que toquen amb costella, com ara Janine Jansen, Hilary Hahn, Maxim Vengerov, etc. i d'altres que toquen sense, com Kirill Troussov, Latica Honda-Rosenberg, Augustin Hadelich, etc. Ningú és millor que l'altre, cadascú té la seva pròpia manera de tocar i d'interpretar.

Per concloure, podem dir que l'ús de la costella pretén facilitar la tècnica del violí, però pot convertint-se en un obstacle al causar tensions musculars si no es té una bona consciència dels principals elements de la tècnica bàsica.

Personalment ha sigut una experiència molt enriquidora que tot i les dificultats m'ha permès un millor contacte amb l'instrument. Animo tots aquells que tenen ganes d'aprofundir el seu coneixement tècnic del violí a treure's la costella, si més no com a experiment momentani, i a revisar de nou els aspectes tractats en la guia de sensacions del present treball.

## 7. BIBLIOGRAFIA

Reine-Brigitte, Sulem (2002). *Physiologie et art du violon*. Montauban: Alexitère Editions.

Calais-Germain, B., & Lamotte, A. (1994). *Anatomía para el movimiento*. Barcelona: La Liebre de Marzo.

Auer, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. New York: Dover Publications Inc., 1980.

Baillot, Pierre Marie Francois de Sales. *The Art of the Violin*. Edited and trans. Louise Goldberg. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1991.

Ortega Arjonilla, Emilio (2012). *Leopold Auer. Obras Maestras para violín: Consejos de la interpretación*. Universidad de Málaga. Editorial Comares (colección interlingua n.100) Granada: 2011. [Consulta: Noviembre 2020] Disponible a: [Dialnet-LeopoldAuerObrasMaestrasParaViolin-4625861.pdf](#)

D. Boyden, D., et. al. *Violin* [en línea]. Grove Music Online: 20 de gener del 2001. [Consulta: febrer del 2021] Disponible a: <https://www-oxfordmusiconline-com>.

D. Boyden, D., & Walls, P. *Chin Rest* [en línea]. Grove Music Online: 20 de gener del 2001. [Consulta març 2021] Disponible a: <https://www-oxfordmusiconline-com>.

Chin Wei, Chang. (2018). *A Guide for Playing the Viola Without a Shoulder Rest* (Doctorat). University of South Carolina-Columbia. [Consulta: desembre 2020] Disponible a:

<https://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=5982&context=etd>.

Segura, Pablo (20 Abril 2013). *Cuándo apareció la almohadilla del violín. Frota la Cuerda*. [Consulta: gener 2021] Disponible a: <https://pablovioline.wordpress.com/2013/04/20/cuando-aparecio-la-almohadilla-del-violin/>

Morateo, Miguel (2016-2017). *Violín. Fundamentos organológicos, históricos y acústicos del instrument*. [Consulta: febrer 2021] Disponible a: <https://miguelmorateorganologia.wordpress.com/violin-violoncello-y-contrabajo/>.

Díaz Martínez, Francisco José (25 abril de 2018). La práctica interpretativa del violín durante el s. XVII y XVIII. Revista Diapasón. [Consulta: gener 2021]. Disponible a: <https://revistadiapason.com/como-iniciarse-en-la-tecnica-without-a-chin-rest/>

Díaz Martínez, Francisco José (5 diciembre de 2018). Como iniciarse en la técnica “without a chin rest”. Revista Diapasón. [Consulta: gener 2021] Disponible a: <https://revistadiapason.com/la-practica-interpretativa-del-violin-durante-s-xvii-y-xviii/>

Tschaikowsky, Peter Iljitsch (1880). Konzert für Violine Op. 35. Hamburg: D. Rahter,