

LEOPOLD AUER (1845-1930)

EL VIOLÍ TAL COM JO L'ENSENYO

Traducció al català: Ramon Vilalta Guart



dinsic.com



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Títol original en anglès:

Violin Playing As I Teach It

De Leopold Auer (Vesprém, Hongria, 1845 – Dresden, Alemanya, 1930)

New York – Frederick A. Stocks Company Publishers 1921 (1a edició en anglès)

Títol en català: *El violí tal com jo l'ensenyó*

1a edició: juny de 2024

© Traducció al català: Ramon Vilalta i Guart

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Maquetació DINSIC GRÀFIC

Disseny de la coberta: Núria Sordé

Imprès a Estugraf

Dipòsit legal: B 2897-2024

ISBN: 978-84-16623-87-7

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la re-prografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix:

DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

email: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com



dinsic.com

ÍNDEX

Pròleg a l'edició catalana de Tatevik Khachatryan	9
Prefaci	15
Introducció	17
EL VIOLÍ TAL COM JO L'ENSENYO.....	25
I Com vaig estudiar el violí	25
II Com s'agafa el violí.....	43
El violí	43
La posició del polze	45
L'arc	46
III Com s'ha d'estudiar	51
IV La producció del so.....	59
Alguns consells sobre el tema de la producció del so	62
El vibrat	65
El <i>portamento</i> i el <i>glissando</i>	68
V Consells sobre els cops d'arc.....	73
El <i>detaché</i>	73
El <i>martelé</i>	73
L' <i>staccato</i> amb arc amunt o avall	74
L' <i>staccato volant</i>	76
L' <i>spiccato sautillé</i>	76
El <i>ricochet-saltato</i>	78
El trèmol	78
L'arpegi	79
El <i>legato</i>	80
VI Tècnica de la mà esquerra	87

	El canvi de posicions	87
	La pressió dels dits sobre les cordes.....	89
	Escales i altres exercicis.....	91
	Escales cromàtiques.....	95
	Digitacions.....	96
VII	Dobles cordes – El trinat	105
	Escales de tercers.....	105
	Escales de quarts.....	107
	L'escala de sextes.....	109
	Octaves simples (Dits 1 i 4).....	109
	Octaves digitades	111
	Desenes.....	112
	El trinat.....	112
	Acords de tres i quatre notes.....	116
VIII	Ornaments – <i>Pizzicato</i>	119
	<i>Pizzicato</i>	122
IX	Harmònics.....	127
	Harmònics naturals.....	127
	Harmònics artificials	127
	Harmònics dobles	129
X	Matisos – L'ànima de la interpretació. Fraseig,	135
	El fraseig	150
XI	Estil	157
XII	Els nervis i el violí.....	177
XIII	El repertori de violí d'ahir i avui	185
XIV	Consells pràctics de repertori	199
	Les obres que faig tocar als meus alumnes	199
	Índex onomàstic.....	205
	Làmina El violí amb la nomenclatura de les seves parts (Termcat)	211

IL·LUSTRACIONS

Leopold Auer (1845 - 1930).....	13
Leopold Auer	23
Leopold Auer als EUA.....	24
Leopold Auer i Jascha Heifetz.....	24
Leopold Auer i els seus alumnes.....	24
Leopold Auer, el 1860	24
Ernest Zimbalist.....	39
Toshca Seidel.....	39
Alguns alumnes de Leopold Auer	39
Max Rosen	39
Thelma Given.....	39
Jascha Heifetz.....	40
Mischa Elman	40
Kathleen Parlow	40
Mischel Piastro.....	40
Eddy Brown	41
Leopold Auer amb un alumne.....	49
Tomba de Leopold Auer. Cementiri Ferncliff, Hartsdale, Nova York.....	57
Leopold Auer. Dedicatòria a la joventut.....	57
Teatre Mariinski, Sant Petersburg.....	71
Conservatori de Sant Petersburg. Any 1900.....	71
Quartet St. Petersburg (Auer, Pickel, Weickmann, Verzhbilovich).....	85
Ephram Zimbalist	103
Ephram Zimbalist	103

Carl Flesch, violinista i professor hongarès.....	117
Carl Flesch	117
Jascha Heifetz, 1907	125
Henri Vieuxtemps, 1842	133
Henri Vieuxtemps, 1860	133
Mischa Elman, 1915	155
Mischa Elman, 1916	155
Henryk Wieniawski.....	175
Sarasate de nen	183
Pablo Sarasate.....	183
Sarasate, any 1900	183
Sarasate	183
Pablo Sarasate.....	184
Joseph Joachim, 1984.....	197
Joachim, 1903.....	197
Joachim.....	197

PRÒLEG

El tractat de Leopold Auer “Violin playing as I teach it”, publicat el 1921 a Nova York per l’editorial F. A. Stroke, és sens dubte una aportació d’un valor incalculable per a la història de les escoles violinístiques i, en concret, la del segle xx. Després d’aquesta primera publicació vingueren dues obres més: *La meua llarga vida a la música*, publicada el 1923 a Nova York per la mateixa editorial, i *Obres mestres del violí i la seva interpretació*, editada per Carl Fischer i publicada a Nova York dos anys més tard (1925).

Al llarg de la seva prolífica vida com a intèrpret, director d’orquestra, compositor i, sobretot, com a pedagog, Auer, violinista hongarès, va ser nomenat professor del Conservatori de Sant Petersburg des de 1868 fins a 1917, deixant un immens llegat a través dels seus alumnes, alguns dels més cèlebres violinistes del segle XX, com Jascha Heifetz, Misha Elman, Nathan Milstein o Efrem Zimbalist, entre d’altres.

Aquest tractat, amb notes autobiogràfiques, obre les seves pàgines al lector descobrint els principis de la formació de l’autor com a violinista i el desenvolupament precoç de la seva carrera, narrada de manera deliciosa i amena a la vegada. De seguida ens submergim en una tirallonga de directrius que ens guien pas a pas, amb minuciositat, en el procés de la correcta col·locació de l’instrument i les mans, amb el fi de constituir una sòlida

tècnica que permetrà la lliure expressió musical del futur músic. Com el mateix Auer afirmava “*l’art comença quan s’acaba la tècnica; és a dir, no hi pot haver un veritable desenvolupament de l’art fins que la tècnica de l’interpret no quedi fermament establerta*”. Jascha Heifetz, en una entrevista de 1925, cita la següent frase de Leopold Auer: “Un dels punts del meu ensenyament, en el qual insisteixo, és no matar mai la individualitat dels meus alumnes, ja que cadascú té unes aptituds innates diferents i unes qualitats personals dissemblants referents al so i la interpretació. (*The Sorcerer’s Apprentice: Leopold Auer and Jascha Heifetz*, article publicat per Georg Predota a *Interlude*, el 29 de juliol del 2020).

Aquesta multidisciplinària enciclopèdia universal de l’instrument, dividida pulcrament en varies parts, desxifra la tècnica de l’arc en la seva totalitat: comença per la producció del so, passant per cada cop d’arc existent; segueix pel desenvolupament de la tècnica de la mà esquerra en totes les seves possibilitats; ens revela com estudiar o practicar; i dedica una extensa part als matisos, el fraseig i altres aspectes interpretatius que cal tenir en compte.

A tall de conclusió, tenim entre mans un tractat que engloba 60 anys d’experiència de qui va ser un pedagog únic i el pare d’allò que anomenem l’escola russa del violí. Voldria aclarir que el terme “escola russa del violí” que utilitzem defuig qualsevol definició fixa, ja que, a l’origen, combina una fascinant juxtaposició de branques d’escoles estrangeres i natives que van estar en desenvolupament continu al llarg de molts segles.

És remarcable la iniciativa i el mèrit de l'editorial Dinsic de publicar aquest llibre, amb tanta vigència. L'excel·lent traducció que planteja en Ramon Vilalta, regida per un rigor d'enfocament i una solvència intel·lectual en cada matís tècnic, apropa aquest tractat a tots els alumnes que vulguin desenvolupar una trajectòria professional sòlida, a més de convertir-lo en una lectura imprescindible per a professors, melòmans i amants de la pedagogia que estiguin disposats a aprofundir en l'art de l'ensenyament.

Quan en Ramon em va proposar d'escriure el pròleg per a la seva traducció al català del tractat (una proposta temptadora d'acceptar), certament em va provocar el profund i esglaiador sentit de la responsabilitat que pot representar obrir les primeres pàgines d'un dels tractats més cèlebres sobre la tècnica del violí del fundador de l'escola russa.

Per a mi, cada músic consta d'un arbre genealògic professional, que és el resultat de l'elecció dels pedagogs i professors pels quals passa. Així, doncs, el vincle que em lliga tan especialment a l'autor són cadascun dels meus professors: des del primer fins a l'últim han estat descendents de l'escola del gran Leopold Auer.

Gràcies Ramon per fer-me'n partícip.

Tatevik Khachatryan, violinista
Barcelona, maig de 2024

PREFACI

En les següents pàgines he intentat oferir als professors i estudiants seriosos, tan bé com he pogut, els beneficis pràctics dels coneixements que he adquirit durant una llarga vida dedicada a la interpretació i l'ensenyament del violí. No només he procurat exposar clarament les meves idees i ideals referents a aquest art, sinó també explicar els mitjans mecànics i els procediments tècnics que jo mateix he utilitzat en el desenvolupament dels meus alumnes, amb l'esperança i el convenciment que això que escric pot ajudar tots els estudiants que intentin, de manera sincera i honesta, convertir-se en mestres d'aquest meravellós instrument que és el violí.

M'he esforçat per explicar, de manera simple i franca, els coneixements que he adquirit sobre l'art de la interpretació del violí durant gairebé seixanta anys d'experiència com a intèrpret i professor. Els meus consells i les meves conclusions són el resultat de l'experiència. Tots ells han estat verificats per anys d'experimentació i observació.

Per tots aquests coneixements no he de demanar cap mena de disculpa. Per contra, no sóc escriptor, sinó violinista. Així doncs, si dec alguna disculpa als meus lectors per la informalitat en el tractament del tema, té una justificació: en la redacció d'aquest llibre només he tingut un

propòsit, que és el de posar a disposició dels professors i estudiants de violí una presentació breu i directa d'allò que he tardat tota una vida a aprendre.

Leopold Auer
Nova York, 3 de novembre de 1920

INTRODUCCIÓ

Amb la publicació d'aquest llibre sobre l'art del violí no pretenc atribuir-me cap nou descobriment sobre el tema que ens ocupa. M'he limitat simplement a presentar les meves opinions personals, fruit de l'experiència com a violinista i professor de violí, amb l'esperança que resulti interessant per a aquelles persones atretes per aquest mateix tema. Tres grans mestres del violí del segle XIX, Baillelot, De Bériot i Spohr, van ser els primers en establir de manera teòrica els principis reguladors de l'art de tocar el violí. Diverses autoritats dels temps presents han ampliat i desenvolupat aquestes teories, seguint les línies exposades pels mestres del passat. A més a més, han procurat demostrar, de manera científica, les bases de les evolucions més recents del seu ofici. Han ampliat aquesta teoria sobre l'art de tocar el violí fins a incloure un anàlisi detallat dels elements físics, tractant el tema des d'un punt de vista físic, basant les seves deduccions en il·lustracions anatòmiques que demostren, fins al més mínim detall, l'estructura de la mà i del braç. Per mitjà de reproduccions fotogràfiques, han aconseguit ensenyar les postures més fidedignes, extretes de la vida real, per demostrar la manera correcta d'agafar l'arc, quin dit l'ha de sostenir, com s'ha de col·locar la mà esquerra per aguantar el violí,

etcètera. Què més podem afegir per guiar l'alumne i facilitar-li la feina?

Tanmateix, si hom vol que l'observança d'aquests principis formulats amb tanta precisió tinguí resultats pràctics, fins ara s'ha oblidat en gran part el factor més essencial. Ens referim al factor mental. No s'ha insistit prou en la importància del treball mental, en l'activitat del cervell que ha de controlar el moviment dels dits. En canvi, si hom no és capaç de dur a terme una feina mental intensa i una concentració prolongada, és una pèrdua de temps emprendre la complicada tasca de dominar un instrument tan difícil com el violí. A la vista dels nombrosos llibres que tracten específicament sobre el violí i la seva interpretació, una completa bibliografia tècnica enriquida amb una extensa col·lecció de material gràfic, semblaria impossible que existeixi qualsevol possibilitat de fracàs en aquest sentit concret. Acostumem a donar per fet, fins i tot observant un alumne que hagi estudiat en una escola sense una especial bona reputació, que sap utilitzar l'instrument de manera satisfactòria, ja que, al cap i a la fi, tot el que es pugui dir sobre aquest tema s'ha repetit una vegada i una altra, tots els detalls del procediment s'han explicat amb precisió, i l'única cosa que ha de fer l'estudiant és seguir-los de manera ordenada per assolir la perfecció! Tot i així, aquest conjunt d'ensenyaments pràctics ha obtingut uns resultats molt minsos. La gran majoria d'estudiants de violí mostra molt poc interès per les explicacions teòriques i podríem dir que és bastant analfabet, violinísticament parlant. I després de molts anys

d'experiència com a professor de violí a Europa, i més recentment en aquest país¹, puc assegurar que això que dic és ben cert.

Bona part de la gent que decideix dedicar-se a la música (a estudiar algun instrument de corda, com per exemple el violí) comet el gran error de no esbrinar des d'un principi si la natura els ha atorgat les eines necessàries per a dur a terme el seu objectiu. Aparentment, no s'aturen a pensar que un alumne que pretengui assolir un bon nivell de violí amb poc més que una idea vaga i incerta dels requisits previs, és una invitació al fracàs. Un bon sentit de l'oïda és, per damunt de tot, una de les qualitats que el músic necessita. Qui no el tingui ben desenvolupat perdrà el temps si centra les seves ambicions en fer una carrera musical. Per suposat, es pot perfeccionar l'oïda musical si aquesta facultat ja existeix prèviament, encara que sigui en una forma rudimentària, per bé que l'estudiant haurà de millorar-la amb una atenció precisa als consells que se li donin i una determinació incansable, però hi ha d'haver una certa sensibilitat auditiva prèvia abans de començar. També hi ha la qüestió molt important de les característiques físiques de la mà, dels músculs, dels braços, del canell i de l'elasticitat i la força dels dits. Hi ha mans que rebutgen absolutament qualsevol adaptació als requisits tècnics indispensables per al domini de l'instrument. Per exemple, molts violinistes aspirants tenen els dits massa gruixuts. (No obstant això, he vist

1 Els Estats Units (*N del T*)

estudiants que, tot i així, i amb una pràctica constant i intel·ligent, han arribat a adquirir una afinació perfecta). Hi ha mans amb els dits massa flàccids, que es dobleguen i no treballen bé quan se'ls demana fermesa. També hi ha mans amb els dits massa curts que amb prou feines es poden moure dins de l'àmbit de la primera posició, on les distàncies entre els intervals són més grans, i no arriben a l'extensió de les octaves o les dècimes. I també hi ha dits febles, amb una debilitat inherent tan gran que qualsevol intent d'enfortir-los a través d'exercicis no fa res més que augmentar-ne la debilitat.

Més enllà de les condicions físiques, una de les aptituds més importants per a un músic és el sentit del ritme. Juntament amb el sentit de l'oïda, és un requisit *sine qua non* per a qualsevol persona que es vulgui dedicar a la música. Com més ben dotat estigui un jove aspirant a músic d'un fi sentit auditiu i un bon sentit rítmic, més possibilitats tindrà d'assolir l'objectiu. Tanmateix, hi ha encara una altra qualitat que ha de tenir un estudiant prometedor. Es tracta d'allò que els francesos anomenen *l'esprit de son métier*, el sentit del detall que tenen els bons professionals per la seva professió. Ha de tenir, per intuïció (per instint), la facultat d'entendre tots els punts delicats de la tècnica d'aquest art, i una comprensió de tots els matisos del significat musical.

Els pares amb fills petits, o els encarregats de la seva primera educació, sovint no mesuren prou bé la transcendència dels seus actes quan amb massa lleugeresa decideixen que el seu fill seguirà una carrera musical i

immediatament escullen l'instrument destinat a reportar-li fama i riquesa. (En el cas dels pobres, o les persones amb mitjans escassos, el violí, per norma general, és l'instrument preferit, perquè se'n poden comprar a molt bon preu.) La fama dels grans artistes pretèrits i actuals serveix d'estímul per a les seves ambicions amb els joves i rebutgen qualsevol intent de dissuasió per part dels qui coneixen per experiència els riscos d'aquesta decisió, aferant-se amb determinació a la seva idea preconcebuda i inamovible. Així, els pares lluiten de manera persistent per aconseguir l'objectiu que han fixat arbitràriament per als seus fills, sense parar-se a pensar que potser han sacrificat el seu futur amb aquestes ambicions equivocades. Envien el seus fills a estudiar amb algun professor reputat d'Europa o Amèrica (Europa era l'opció preferida abans de la guerra²), algun professor que hagi format artistes famosos, i esperen amb expectació que es compleixin els seus somnis. No veuen cap motiu pel qual el seu fill o filla no ha d'assolir, algun dia, la mateixa fama o admiració d'aquells que mouen masses. Durant els nombrosos anys que he dedicat a l'ensenyament del violí, he observat alguns casos típics d'aquesta manera de pensar. Gent de tot arreu em demana opinió referent al grau de talent dels joves aspirants a famosos. En molts casos, quan era evident que la manca d'aptituds i capacitats musicals, o les mancances físiques, desqualificaven l'estudiant, he estat molt sincer a l'hora de comunicar-ho. En bona part

2 La Primera Guerra Mundial (*N del T*)

dels casos, els interessats s'ofenien amb la meva decisió i marxaven decebuts, a la recerca d'altres consellers que veiessin amb més bons ulls els seus plans per als fills. De fet, segons la meva experiència, poques vegades he arribat a dissuadir els pares que tenien aquests plans amb els fills, ni tampoc he pogut salvar els joves “virtuosos” del fracàs, recomanant-los d'escollir alguna altra professió en la qual tinguin més possibilitats de ser útils a la societat i, a la vegada, aconseguir uns mitjans econòmics més segurs per a si mateixos.

La major part de les persones que volen ser músics, més enllà que puguin tenir un talent excepcional, no tenen cap noció de les dificultats que hauran de superar, els turments morals que hauran de patir o les desil·lusions que experimentaran abans d'assolir un cert reconeixement. Normalment, els joves músics ambiciosos no són conscients que els caldran anys i anys d'esforç incansable, que han de tenir una bona formació, que han d'aprendre bé les eines de la seva professió, que han de tenir bona salut i molta paciència, per tal de superar els obstacles que la natura (i sovint també les persones) els posaran en el camí. No saben que el brillant firmament de les promeses s'obre només per als genis, i això únicament després d'una lluita laboriosa. La història de la música, i la dels grans músics, ens ofereix infinits exemples que corroboren això que dic.

LA INTERPRETACIÓ DEL VIOLÍ

CAPÍTOL I

COM VAIG ESTUDIAR EL VIOLÍ

Vaig començar a estudiar el violí quan tenia poc més de sis anys. El meu professor era el primer violí d'una petita orquestra que els diumenges i els dies festius oferia música a l'església catòlica de la petita ciutat d'Hongria on jo vaig néixer. Però aquest professor meu tan versàtil no es limitava al violí: també donava classes de piano i, com la major part dels seus col·legues d'aquell temps, combinava els oficis d'organista i director. A la vegada que feia anar els pedals de l'orgue, dirigia amunt i avall amb una mà mentre amb l'altra tocava el teclat. Fa seixanta o setanta anys, estàvem lluny de tenir a la nostra disposició la munió de materials pedagògics actuals, especialment en aquella petita ciutat d'Hongria! En aquell moment no hi havia res semblant a un mètode específic, o uns principis concrets, o un sistema d'aprenentatge. Cada professor ensenyava tan bé com podia, sense cap mena de supervisió.

Des d'aleshores, la pedagogia en general ha experimentat un progrés enorme, i l'ensenyament del violí no s'ha quedat pas enrere. Gràcies als exercicis específics actuals,

CAPÍTOL VI

TÈCNICA DE LA MÀ ESQUERRA

Atès que tocar només en una posició és una qüestió tan elemental que amb prou feines justifica l'ús de la paraula “tècnica”, en el seu sentit més ampli, una reflexió sobre la tècnica de la mà esquerra haurà de començar necessàriament amb el canvi de posicions. Per tant, voldria parlar una mica de la pressió dels dits sobre les cordes i fer alguns suggeriments sobre escales, digitacions i altres exercicis.

El canvi de posicions

Per passar d'una posició a una altra, l'estudiant de violí haurà de tenir molta cura perquè aquest canvi –o, més ben dit, aquesta transició d'una posició a l'altra, començant per la primera– es produeixi de manera *inaudible*. Aquest és el primer principi. Tocant una escala a la corda de mi, per exemple, quan el primer dit canvia cap a la tercera posició no s'ha de sentir ni el més mínim *glissando*. Encara que el primer dit romangui fermament sobre la corda, no l'ha de pressionar amb una força que no li permeti avançar amb facilitat cap a la següent posició. De manera similar, en el descens cap a la primera posició,

el primer dit no ha d'abandonar la corda durant aquest moviment, sinó que es mantindrà ferm al seu lloc, mentre el segon dit, que s'acostarà tant com pugui al primer, es prepararà per ocupar el seu lloc a la primera posició amb un moviment ràpid, per tal d'evitar qualsevol mena de *glissando*. La transició s'hauria d'efectuar de manera totalment inaudible i imperceptible, tal com si toquéssim al piano la següent escala amb un *legato* entre les notes:



Aquesta mateixa norma s'hauria d'observar també quan ascendim o descendim amb els dits segon i tercer i en les altres tres cordes. La norma segueix sent la mateixa, independentment de la digitació utilitzada.



Si no seguim aquesta norma, o si no hi posem l'atenció necessària, podem estar segurs que la nostra manca d'atenció espatllarà qualsevol frase *cantabile* o passatge brillant. Encara que la nostra afinació sigui bona i el so agradable, l'efecte d'un canvi de posició maldestre és sempre desastrós.

Tanmateix, el polze no té un paper gaire important

CAPÍTOL IX

HARMÒNICS

I

Harmònics naturals

Els harmònics naturals –obtinguts a partir de les cordes obertes– estan presents en un nombre de quatre en cada una de les cordes del violí. A la corda de sol, per exemple, hi tenim:



De la mateixa manera, aquests harmònics es produeixen a les cordes de RE, LA i MI. En les diferents posicions, es poden utilitzar els dits indicats a l'exemple o altres, sempre que siguin capaços de produir la mateixa nota harmònica natural.

Harmònics artificials

Els harmònics artificials són més difícils de tocar que els naturals i cal treballar-los amb detall per poder-los tocar i produir un autèntic harmònic. Per arribar-los a

dominar, hi ha una regla indispensable: s’han de practicar lentament i s’ha de tenir molta cura perquè el quart dit, el que produeix l’harmònic (el primer dit es manté fermament al seu lloc), amb prou feines acaroni la corda en un interval de quarta perfecta i estigui exactament al lloc adequat. La menor desviació pel que fa a l’afinació donarà lloc a un error en el so de l’harmònic. Quan això passa, la reacció més habitual és culpar el temps, si és que plou, la humitat, si fa sol, o –si no tenim a mà cap altra excusa adequada– la temperatura de la sala on hem de tocar. També les cerres, la resina o les cordes són assenyalsades com a culpables! Tanmateix, el més habitual és que l’error es produeixi perquè el quart dit –o tots dos dits, el primer i el quart– no està en el lloc correcte.

Les conseqüències d’aquest error són encara més desastroses quan hi ha una successió d’harmònics en un moviment lent o ràpid. Per evitar aquestes dificultats, l’alumne farà bé, en primer lloc, de practicar la quarta perfecta a l’inrevés, de manera que els dits s’habituin a l’afinació correcta. Per exemple, toqueu l’exercici següent:



portant-lo per tota l’escala fins a



CAPÍTOL XIV

CONSELLS PRÀCTICS DE REPERTORI

Les obres que faig tocar als meus alumnes

Crec que, per mantenir l'interès de l'alumne en l'estudi, un professor de violí competent utilitzarà material didàctic d'un caràcter tan variat com pugui i, en cap cas, no es concentrarà en les obres d'un sol compositor, per important que sigui, en detriment dels altres. Sempre he actuat amb aquest criteri en el cas dels meus propis alumnes.

Després d'aprofundir en els *40 Estudis* de Kreutzer i els *Vint-i-quatre Capricis* de Rode, el jove violinista pot estudiar composicions com el *Concert en la menor* de Viotti, o el *Concert en mi menor* del mateix compositor. També són molt valuosos els dos *Concerts en la menor i mi menor* de Rode; els *Concerts en re menor i re major* de Kreutzer, i el *2n Concert en re menor* de Spohr. Alhora, i en determinats moments, pot tocar algunes obres de Vieuxtemps com la *Rêverie*, el *Morceau de Salon en re menor*, la *Ballade et Polonaise*, la *Tarantelle en la menor*