

ELEMENTOS DIDÁCTICOS PARA LA ENSEÑANZA TEÓRICO- PRÁCTICO DE LOS GOLPES DE ARCO BÁSICOS EN EL VIOLÍN Y LA VIOLA

Mara Lioba Juan-Carvajal y María Vdovina

Nota:

Estas notas son para el empleo de la enseñanza con fines didácticos de los golpes de arcos básicos desde la teoría y la práctica musical. No pueden ser utilizados para reproducción, copia, o divulgación más allá de la clase de instrumento, ya que forman parte de una investigación con Registro, para la publicación de un libro académico.

Atentamente

Las autoras

Febrero, 2024

Unidad Académica de Artes, Academia de violín-viola

Para las civilizaciones que desconocían la imprenta, el nexo entre oído y cerebro era y es un vínculo primordial. La música no constituía sólo el vehículo para recabar noticias y recuperar información, sino que creaba las formas de análisis y almacenamiento de la sabiduría colectiva. (Maconie, 2007, p. 11)

La música en las antiguas civilizaciones se transmitía por la tradición oral. Ahora, y por varios siglos, se representa a través de un sistema sígnico que funciona como un código que facilita la comprensión de la lectura musical. Cada época ha tenido su propio lenguaje vivo, y con el tiempo, se han podido rescatar las tradiciones interpretativas a partir del conocimiento de los diferentes períodos estilísticos históricamente definidos.

Entre la enseñanza del solfeo, vista como la habilidad de lectura, comprensión y adiestramiento de manera teórico-práctica para la interpretación de los signos de notación expuestos en una partitura, y la interpretación instrumental, que incluye el conocimiento teórico, técnico-estilístico y la ejecución en sí, se establecen vínculos que consolidan el conocimiento y facilitan la maestría interpretativa.

En estas reflexiones se exponen algunos aspectos de la articulación en los instrumentos de cuerda frotada con el objetivo de enfatizar la importancia conjunta del conocimiento teórico-práctico desde el solfeo y la teoría musical en concordancia con el dominio técnico-expresivo del instrumentista para el logro de una buena interpretación musical.

La articulación y la teoría del solfeo

En sentido general, podemos identificar la articulación como el conjunto de elementos que caracterizan las diferentes posibilidades de articular, pronunciar o relacionar los sonidos unidos o separados en un contexto musical; no importa si se trata de un mismo sonido, o varios diferentes. Se acostumbra a representar gráficamente por signos que se colocan generalmente encima o debajo de las notas en una partitura; es aplicable *grosso modo* a todos los instrumentos, sin embargo, su interpretación contiene fundamentos teórico-prácticos

disímiles que revelan múltiples variables expresivas incluso cuando se trate de un mismo instrumento o del conjunto de su propia familia.

En *La música como discurso sonoro*, el director de orquesta, violagambista, violonchelista, compositor y musicólogo Nikolaus Harnoncourt expresa que “La articulación es el procedimiento técnico del habla, la manera en que se enlazan las diferentes vocales y consonantes. [...] En la música se entiende por articulación ligar y destacar los sonidos, el *legato* y el *staccato*, y su combinación...” (2006, p. 58). En correspondencia, Maconie destaca la duración limitada del sonido al ser la música una experiencia transitoria y la necesidad de renovarlo constantemente: “...si el sonido no se apaga, no tendremos la opción de repetirlo o, mejor aún, sustituirlo por algo distinto. Sin silencio no puede haber música.” (2007, p. 112) Asimismo, y desde la experiencia de las cuerdas frotadas, las autoras describen la articulación como la característica propia que diferencia la pronunciación de un sonido.

Desde el solfeo, partimos del conocimiento sobre la necesidad de articular (unir o separar los sonidos) para que existan otros que den continuidad a la música; lo que en la práctica se refleja en el conocimiento de las características y las formas de cada instrumento para originar el sonido como, por ejemplo, el frotar la cuerda con las cerdas de un arco; el soplar y producir una columna de aire manipulando hábilmente la musculatura bucal en los instrumentos de aliento; el emplear los movimientos y mecanismos naturales de los dedos y los brazos para percutir una tecla o una membrana utilizando también pedales; el pellizcar las cuerdas, etc.), todo lo cual conlleva técnicas específicas que sugieren el uso de metodologías diversas. Al respecto, la pianista y pedagoga Ninowska Fernández-Britto, referenciando a Eva y Paul Badura-Skoda expresa que “En la música, [...] “articulación” significa el estilo necesario para transmitir y hacer claro el lenguaje musical o el texto, hasta

su más mínimo detalle. Así en música la "articulación" cubre los distintos "modos de ataque" o "*toccas*". (1990, p. 3).

En la partitura se emplean figuras o abreviaturas estandarizadas que pretenden unificar criterios sobre los diferentes tipos de articulaciones. Esta escritura sígnica ha sido un intento de reproducir y resguardar gráficamente los procedimientos y recursos de hacer música en un momento histórico dado, por tanto, ha constituido, en tiempos, la guía directa del compositor hacia sus contemporáneos; ella responde a naturalezas culturales disímiles, maneras de decir que se preservan -desde la cultura occidental y a través de los siglos- mediante un sistema de notación estandarizado. Lo polémico es que si la música es un elemento vivo y circunstancial a cada época que responde a su cotidianidad, no siempre estas indicaciones fijas expresan la misma propuesta y se corre el riesgo de cometer equivocaciones al identificar esos gráficos. Ello propicia que, en la práctica, la interpretación se vuelva un tanto descontextualizada, sobre todo cuanto más lejos estamos de su momento histórico-temporal y estilístico-cultural.

En el proceso de la articulación intervienen signos gráficos que afectan diversos parámetros como la expresión, la duración y la intensidad de los sonidos, las notas y los acordes, además de otros atributos como el color, el timbre y la vibración. Hay que considerar igualmente que tanto la articulación como el fraseo se encuentran estrechamente vinculados en el resultado que se quiera alcanzar; la selección de una adecuada articulación facilitará el sentido del fraseo en la interpretación de la obra.

En otro sentido, recordemos además que hay aspectos más allá de lo concerniente a la articulación que pueden obligar a la utilización de variables en la misma como pueden ser las condiciones físicas del ejecutante, la calidad, el tipo de instrumento y las características de

su estructura; también están la acústica, el tamaño y condiciones de construcción de los teatros, auditorios y demás.

En la teoría aprendemos conceptos generalizados que ponemos en práctica al tocar los instrumentos. En la Teoría de la música (I) de Zamacois (2002) aparece, por ejemplo:

- a) “*La ligadura, abarcando varias notas, indica ejecución ligada, o sea, sin respirar el cantante o el instrumentista de viento, sin cambiar la dirección del arco el de un instrumento que lo emplee, sin dar inflexión a la muñeca el pianista, etc.*” (p. 142)
- b) “Un *punto* encima o debajo de una nota indica que debe ejecutarse suelta, reduciendo su valor aproximadamente a la mitad, con la otra mitad en silencio. Se denomina *destacado* o *picado*.” (p. 143)
- c) Una *corta rayita horizontal* colocada encima o debajo de una nota equivale a un *subrayado*. Debe darse un cierto apoyo e intención a la nota, y cuando *entre la nota y la rayita figura un punto*, hay, además, que separarlas algo entre sí.” (p. 144)

Esas y otras pautas aprendidas y ejercidas desde la teoría y la práctica del solfeo también se aplican en nuestras primeras interpretaciones como instrumentistas. Cada una de ellas se ejecuta mediante un tipo de técnica específica y con una metodología propia del instrumento, pero en la práctica sonora expresan similares ideas musicales. Es importante resaltar que al hacer uso de esas y otras indicaciones no estamos diferenciando todavía estilos, épocas, compositores o regiones geográficas, simplemente equiparamos los principios generales y los diferentes ‘*toccos*’ para la producción del sonido.

Hay numerosas maneras de expresar la articulación a través de los ataques o acentuaciones del sonido y sus prolongaciones. Estos términos se acostumbran a signar en italiano, y los más universales son: *Forte piano (fp)*, *Piano forte (pf)*, *Legato (leg.)*, *Legatissimo (leg.^{mo})*,

Marcato (Marc.), *Non legato*, *Rinforzando* (rinf; rfz)), *Sforzando* (sf., sfz.) y *Staccato*(stac.). (Zamacois, Teoría de la música (I), 2002, p. 145) El teórico francés Adolphe Danhauser los define directamente como términos de acentuación, agregando el *Sostenuto* (Sost.), el *Tenuto* (Ten.) y el *Leggiero* (legg.). (Danhauser, s/f, p. 101) También existen acentuaciones en nomenclatura gráfica como el punto prolongado en forma de lágrima (el gran destacado), o el pequeño ángulo (<) en diferentes direcciones, cada uno con su propio significado.

La articulación en la cuerda frotada. Los golpes de arco

Existen varias formas de pronunciar los sonidos: se puede articular las notas separadas manteniendo el arco en la cuerda o separándolo de la cuerda; cada variante tiene su nombre. Los golpes básicos son: *détaché*, *legato*, *martelé*, *staccato* y *spiccato*, con todas sus variantes, como por ejemplo *Grand-déteché*, *détaché* acentuado, etc., pero existen otros como el llamado golpe de Bach (o Barroco)³, el *portato* o *louré*, el *ricochet*, el *staccato volante*, el *bariolage*, el *collé*, *col legno*, etc. Hay varias formas de clasificar los golpes de arcos, Shirinski y Grigoriev los agrupan en cuatro tipos: los prolongados, los martillados, los saltados y los compuestos; (Shirinski, 1983, p. 4) (Grigoriev, 2006, p. 144) las combinaciones son infinitas y cada uno tiene la característica metodológica de su interpretación.

³ Sobre este golpe, Harnoncourt considera que es un resultado de una época histórica determinada, relacionada con el desarrollo industrial y las máquinas. “Vayamos a los grupos de sonidos o figuras. ¿Cómo hay que tocar las notas rápidas, por ejemplo, las corcheas en un compás *alla breve* o las semicorcheas en un 4/4 Allegro? Según los principios actuales habría que tocar o cantar las notas de igual valor de la manera más regular posible -algo así como perlas, ¡todas iguales! -. Después de la Segunda Guerra Mundial esto fue perfeccionado por algunas orquestas de cámara; con ello se estableció un determinado estilo para tocar semicorcheas que causó gran entusiasmo en todo el mundo (a esa forma de tocar se le dio además significativamente el nombre más inadecuado que cabría imaginar: «golpe de arco bachiano»)." Harnoncourt Nikolaus, la música como discurso sonoro, Acanilado, Barcelona 2006, p. 67.

Détaché (del francés, destacado, separado), es el tipo de golpe donde cada sonido se ejecuta en un arco separado por el movimiento del antebrazo (en dirección hacia arriba o hacia abajo) sin interrupción del sonido, y es la base de varios tipos de ataques o maneras de iniciar y finalizar el sonido y de otras combinaciones y golpes. Se puede ejecutar en cualquier parte del arco. Es uno de los golpes más usados en todas las épocas.

Oscar Carreras en su libro de Metodología expuso que su dominio “...contribuye al logro de libertad de movimiento con el arco en toda su extensión, así como el desarrollo de la calidad sonora del violinista.” (1990, p. 53). En su ejecución han de considerarse el ataque vivo del sonido, la inercia del movimiento libre del brazo y el frenado o suavizado del movimiento, es decir, la terminación artística del sonido. (Shirinski, 1983, p. 18). El *détaché* puede escribirse simplemente con las notas separadas o también con una raya en cada nota separada.

Figura 1

Golpe de arco: Détaché



Fuente original: Mazas: Estudios Especiales para Violín, Op.36, N 5 (Féréol Mazas, s/f)

Legato (del italiano, unido) es donde dos o muchas más notas deben tocarse sin interrupción del sonido (ligadas) y agrupadas en una misma dirección del arco. Es importante atender la adecuada distribución acorde al pasaje que se ejecuta. Es un golpe básico y de control sonoro en las diferentes velocidades (movimientos lentos o rápidos y variedades de notas, o cuerdas). “El *legato* largo se usa para enfatizar las cualidades del canto de una melodía y requiere

cambios de arco inaudibles.” (Ronkin y Ronkin, 2005, p. 63) Esto es muy característico en la obra de J. Brahms. Al igual que el *détaché*, sus dificultades aumentan cuando se trata de tocar en varias cuerdas combinadas o sucesivas y en doble cuerdas. El *legato*, es muy flexible en la construcción del fraseo en cuanto a la línea general, lo que enriquece el mensaje interpretativo.

Prácticamente puede encarnar la gama completa de estados psicológico-emocionales, los cuales dependen no solo de los matices dinámicos, del registro de cuerdas usadas, de la velocidad rítmica y de la esencia armónica, sino que están en mucho determinado por el contenido concreto de entonación de la música. (Shirinski, 1983, p. 29)

Figura 2

Golpe de arco: Legato



El **portato** se deriva del **détaché**, puesto que el resultado sonoro de éste, en el arco anterior al de Viotti-Tourte, era igualmente ondulada (el sonido más suave en los extremos y más fuerte en la mitad del arco), igual que el actual portato. (Vieira C. A., 2013)

Figura 3

Golpe de arco: Portato



Figura 4

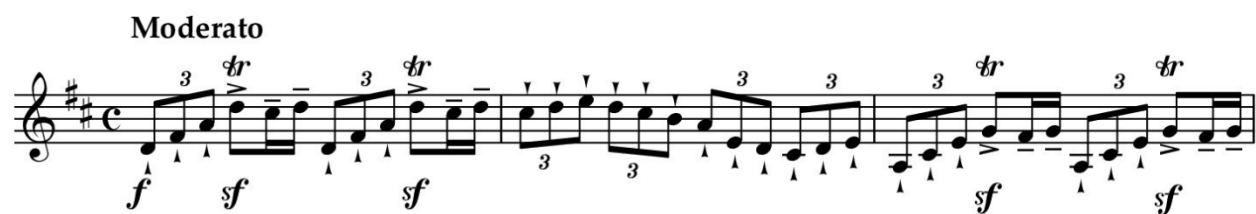
Golpe de arco: Martelé Variante 1



Fuente original: Mazas: Estudios Especiales para Violín, Op.36, N 11 (Feréol Mazas, s/f)

Figura 5

Golpe de arco: Martelé Variante 2 (combinado con el detaché)



Fuente original: Kreutzert Estudios Parte I. Estudio 20 (Kreutzert, 2004)

Figura 6

Golpe de arco: Martelé (combinado con legato) Variante 3



Fuente original: Kreutzert Estudios Parte I. Estudio 21 (Kreutzert, 2004)

La cuestión de la representación de los golpes de arco es algo compleja y varía según el tipo de música y su carácter. En los tres ejemplos anteriores se observan tres maneras diferentes de representar gráficamente el golpe de arco *martelé*.

Golpe “Arco Viotti” El conocido golpe de Viotti -así nombrado porque él lo ingenió y lo utilizó en la mayoría de sus obras-, se conforma de dos notas en *martelé* tocadas en un solo sentido del arco, donde la acentuación siempre se produce en la segunda nota, que coincide con el tiempo relativamente fuerte en comparación con la primera nota en la dirección de cada arco. Se indica con puntos en todas las notas, y con las ligaduras -a partir de la segunda- cada dos, a lo que se agrega su correspondiente acentuación especial en la segunda de cada arcada. (Grigoriev, 2006, p. 148).

Figura 7

Golpe de arco: Viotti



Fuente original: Kreutzert Estudios Parte I. Estudio 34 (Kreutzert, 2004)

Staccato (italiano: separado), es un golpe que en los instrumentos de cuerdas se relaciona más con el virtuosismo romántico que con otros períodos históricos. Se tocan dos o más notas en un solo arco y se parece cada nota al *martelé*. Se realiza en las dos direcciones (arriba y abajo), pero como es el golpe bastante virtuoso, se toca con el uso del movimiento automático del brazo derecho. Habitualmente con este golpe se asocia el estado vivo, el brillo, juego fantasmagórico, feriado; si este *staccato* es más suave, puede expresar elegancia, o una danza. Una variante virtuosa, el *staccato volant* (en francés) se utiliza posteriormente por los intérpretes románticos fundamentalmente en las obras para violín de N. Paganini (1782-1840), P. Sarasate (1844-1908), H. Vieuxtemps (1820-1881), H. Wieniawski (1835-1880) o

H. W. Ernst (1814-1865). Harnoncourt reconoce que, a excepción del tipo de vibrato, todos los golpes saltados no son -como muchas veces se cree- procedentes del estilo de Paganini, independientemente de su desarrollo en ese entonces. (2006, p. 183)

Figura 8

Golpe de Arco: Staccato



Fuente original: Variante virtuosa para el Estudio N 5 (Kreutzert, 2004)

Spiccato (del italiano: separado), Es un golpe que sale y entra a la cuerda y tiene diferentes maneras de ejecutarse según la velocidad, volumen y carácter. Se separa el arco de la cuerda en cada nota, empleando el rebote del arco y cuerda con un fino manejo de los dedos. Se tira el arco a la cuerda dibujando una curva. Otra forma de sentir el golpe es partiendo del *détaché* muy corto y atacado. Según velocidades y características expresivas puede variar entre un *spiccato*, un *spiccato cantabile*, *percussivo*, duro y *collé* (cuerda pinzada). Su carácter va desde lo más fino, elegante y ligero hasta lo obstinado o grotesco. “En el *spiccato* básico el movimiento semicircular del arco en relación con la cuerda tiene los componentes vertical y horizontal más “equilibrados”. (Vieira C. A., 2013)

El *spiccato*, el arco saltado, es un golpe de arco muy antiguo (la designación «*spiccato*», no obstante, no significa en los siglos XVII y XVIII arco saltado, sino sólo notas claramente separadas). La mayoría de las figuras en arpeggio sin ligaduras o repeticiones rápidas de una nota se tocaban con este golpe de arco. J. Walther en

1676, Vivaldi y otros lo exigen expresamente mediante la expresión «*con arcate sciolte*» o simplemente «*sciolto*». (Harnoncourt, 2006, p. 184)

Figura 9

Golpe de arco: Spiccato (combinado con legato)



Fuente original: Estudios preparatorios para Violín Op. 37, N 14 (Dont, s/f)

Sautillé (en francés, saltando, brincando). El *sautillé* se logra con mucho contacto con la cuerda y muy poca cantidad de arco; se aprovecha la vibración de la vara colocada directamente sobre las cerdas. Su uso depende de la calidad del arco y se utiliza el movimiento automático de la muñeca. Se ejecuta en la parte media-superior del arco y tiene un gran efecto desde el punto de vista expresivo. “El dedo índice en el arco lo obliga a rebotar más bajo más presión, y viceversa. Esto significa que el esfuerzo no debe dirigirse a levantar el arco de la cuerda, sino a presionarlo contra la cuerda.” (Ronkin y Ronkin, 2005, p. 68) Es el golpe ligero, virtuoso y particularmente mágico.

Figura 10

Golpe de arco: Sautillé



Fuente original: Danza de las Silfides (Jenkinson, s/f)

Ricochet (francés: rebote o saltando). Es un golpe que se produce desde el aire cayendo en la cuerda donde se ejecutan habitualmente grupos de no más de cuatro notas. Se toca en la parte central del arco y en ambas direcciones. “Se emplea fundamentalmente en los episodios scherzo-danzarios de ritmo agudo con un brillo virtuoso-elegante.” (Shirinski, 1983, p. 48) Entre sus variantes se encuentra el *jeteé* o *saltati* y los arpeggios en *ricochet*. La vara del arco es funcional de manera vertical sobre las cerdas, aunque algunos intérpretes recomiendan una ligera inclinación con dirección al puente.

Ejecutado en los dos tercios superiores del arco, será más rápido cuanto más a la punta, mientras que será más lento cuanto más hacia el talón. La altura de los saltos depende del primer impulso y de la presión del dedo índice que limita la altura del salto. Cuanta más altura alcance el arco, más lenta será la secuencia de notas, y viceversa. (Vieira C. A., 2013)

Figura 11

Golpe de arco: Ricochet



Fuente original: Kreutzert Estudios Parte I. Ejercicios sobre el Estudio 1 (Kreutzert, 2004)

Los golpes básicos aquí descritos refieren algunos ejemplos de los tipos de arcos que actualmente se encuentran estandarizados en la enseñanza de los instrumentos de cuerda frotada, sobre todo en el violín y la viola; son golpes que se emplean en general en todas las variantes de géneros y formatos. Más allá de la técnica, como ya se dijo, también depende mucho de las condiciones físicas del intérprete, del tipo de instrumento y calidad del arco

que tenga, de la variabilidad expresiva de la composición y la época, todo lo cual debe considerarse a la hora de elegir la articulación que se considere adecuada para la realización artística de la interpretación.

Bibliografía

- Brown, C. (2004). La ejecución violinística de Joachim y la interpretación de la música para instrumentos de cuerda de Brahms. (U. d. Alcalá, Ed.) *Quodlibet; Revista de especialización musical*(28), 30-73. <http://handle.net/10017/36831>
- Brown, C. (2007). Golpes de Arco. (S. Moneo Elejabarrieta, Trad.) *Quodlibet: Revista de especialización musical*(38), 3-26. <http://hdl.handle.net/10017/45047>
- Carreras Castro, O. (1990). *Metodología de la Enseñanza del violín en el nivel elemental*. Pueblo y Educación.
- Copland, A. (2004). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Danhauser, A. (s/f). *Teoría de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Dont, J. (s/f). Estudios Preparatorios para Violín Op. 37. [Partitura de estudio].
- Fedorenko, G. (1987). Sobre algunas peculiaridades de la formación del músico en la clase de Música de Cámara. En G. A. Fedorenko, & A. Madjanian, *Selección de textos sobre Metodología de la enseñanza de la música de cámara y de los instrumentos de cuerdas* (págs. 1-30). Editorial Pueblo y Educación.
- Feréol Mazas, J. (s/f). Estudios especiales Op. 36 para Violín. [Partitura de estudio].
- Fernández-Britto Rodríguez, N. (1990). *Articulación y fraseo*. Holguín, Cuba: Editorial Pueblo y Educación.
- Fétis, F.-J. (1876). *Biographical Notice of Nicolo Paganini with an Analysis of his compositions and a sketch of the History of the Violin* (2da ed.). London: Schott & Co. <http://archive.org/details/biographicalnoti00fetiiala/page/n121/mode/2up>
- Grigoriev, V. (2006). *La metodología de la enseñanza de tocar el violín*. Moscú: Clásica-XXI.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro* (1ra ed.). (J. L. Milán, Trad.) Barcelona, España: Acantilado.
- HJCK, Redacción. (23 de octubre de 2023). *HJCK, Música, elm úsico de la semana: Nicoló Paganini*. Retrieved 2025, from HJCK: <https://hjck.com/musica/el-musico-de-la-semana-niccolo-paganini-ex40#:~:text=El%20viol%C3%ADn%20y%20la%20guitarra,despertaron%20grandes%20entusiasmos%20y%20a%20su>
- Jenkinson, E. (s/f). *Danza de las Sílides*. [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP23507-PMLP53586-E. Jenkinson - Elfentanz \(Danse des Sylphes\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP23507-PMLP53586-E. Jenkinson - Elfentanz (Danse des Sylphes).pdf)
- Kreisler, F. (1990). F Kreisler: Sicilienne and Rigaudon In the style of Francoeur. *The Fritz Kreisler Collection. The Master Collection*. NY.
- Kreutzert, R. (2004). Kreutzert Estudios. 42 estudios para violín. [Partitura de estudio]. Redacción de Massart-Yampolsky, Moscú.
- Maconie, R. (2007). *La música como concepto* (1ra ed.). (J. L. Gil Aristu, Trad.) Barcelona, España: Acantilado.
- Ramos Blanco, G., & Bidot, J. (1989). *Fundamentos teóricos de la música I* (Vol. 1). Cuba: Editora Musical de Cuba.
- Randel, D. (1997). *Diccionario Harvard de Música*. (V. Pérez, Trad.) México, DF, México: Editorial Diana, S.A.
- Ronkin, S., & Ronkin, G. (2005). *Technical fundamentals of Soviet Masters*. New York, USA: GSG Publications.
- Sadie, S. (1980). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (Vol. 1). (S. Sadie, Ed.) United States.
- Shirinski, A. (1983). *La técnica de golpes de arco del violinista*. (Muzika, Ed.) Moscú.
- Tieles Ferrer, E. (2022). *Sentir-Pensar: el violín y yo*. La Habana, Cuba: CIDMUC.
- Toch, E. (2001). *Elementos constitutivos de la música*. España: IDEA BOOKS, S.A.

APUNTES-GOLPES DE ARCO
MARA LIOBA JUAN CARVAJAL Y MARÍA VDOVINA
ACADEMIA DE VIOLÍN-VIOLA

- Vela, M. (abril-mayo de 2018). La articulación durante el período clásico: directrices interpretativas para pianistas. (E. G. I, Ed.) *Revista destiempos*(59), 85-103. www.revistadestiempos.com
- Vieira, C. A. (06 de 2013). https://estudiarelvioolin.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/golpesde_arco.pdf. Retrieved 2013, from https://estudiarelvioolin.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/golpesde_arco.pdf
- Zamacois, J. (2002). *Teoría de la música (I)*. Barcelona, España: IDEA BOOKS, S.A.
- Zamacois, J. (2002). *Teoría de la Música (II)*. IDEA BOOKS, S.A.