

## SELECCIÓN DE IDEAS DEL LIBRO:

### “LA INTERPRETACIÓN Y LA ENSEÑANZA DEL VIOLÍN”

de Ivan Galamian (Ed. pirámide 1998)

#### Introducción

...aunque los diversos elementos individuales que configuran la técnica del violín son importantes, aún mas importante es la comprensión de su interdependencia en una relación orgánica, mutua. Por poner un ejemplo, si se sujeta el arco de una determinada manera, el funcionamiento de los dedos, la mano, la muñeca y el brazo seguirá un determinado patrón. Si cambia el modo de sostener el arco, deberemos permitir que todas las demás partes de la mano y del brazo encuentren su correspondiente ajuste orgánico y un nuevo equilibrio natural las unas con las otras.

(...)

...ante al extremado énfasis que se pone en el aspecto puramente físico y mecánico de la técnica del violín, me gustaría señalar que se pasa por alto el hecho de que lo que es de suprema importancia no son los movimientos físicos en sí, sino *el control mental sobre ellos*. La clave de la habilidad y la destreza y, en última instancia, del dominio de la técnica hay que buscarla en la coordinación entre la mente y los músculos. O, lo que es lo mismo, en la capacidad para realizar la secuencia que va de la orden mental a la respuesta física de manera tan rápida y precisa como sea posible. En eso reside el principio fundamental de la técnica violinística...

(...)

#### Técnica y correlación

Como mencionábamos hace unos instantes, los cimientos sobre los que descansa el edificio de la técnica se hallan en la presencia de una adecuada relación entre la mente y los músculos, en el funcionamiento fluido, rápido y preciso de la secuencia en función de la cual la orden mental desencadena la respuesta muscular buscada. En adelante, llamaremos a esta relación mental-física correlación.

(...)

Lo que cuenta no es la fuerza muscular, sino la fluidez de la respuesta de los músculos a las directrices mentales. Cuanto mejor sea la correlación, mayor facilidad, precisión y fiabilidad técnicas.

Así pues, la cuestión radica en cómo potenciar dicha correlación. La respuesta es que el ejecutante debe plantear a la unidad mente-músculo dificultades que resolver, problemas que vayan de lo más sencillo a lo más complejo. Los problemas que mejor se adecúan a tal fin son los de ritmo y coordinación.

(...)

...tales problemas pueden adoptar la forma de variación:

- a) de los valores de tiempo (ritmos), que afectan a la mano izquierda.
- b) patrones de uso del arco para la mano derecha.
- c) una combinación de lo precedente como problema de coordinación.
- d) de superposición de acentos, lo que puede complicar aún más las dificultades que se haya de resolver.

Toda escala o pasaje que el intérprete pueda ejecutar con gran variedad de ritmos, acentos y diferentes golpes de arco habrá sido totalmente asimilada por la mente y los músculos.

(...)

#### Interpretación

Las grandes interpretaciones siempre tienen algo de improvisación. El artista se siente emocionado por la música que ejecuta, olvida la técnica y se abandona con libertad improvisadora a la inspiración del momento. Una ejecución así es la única que puede transmitir la esencia de la música al oyente con la inmediatez de una genuina recreación.

(...)

#### Elementos acústicos en la ejecución

El orador que se dirige a un pequeño grupo de personas en una habitación de tamaño reducido no necesita alzar la voz. Aunque su vocalización no sea excelente, e incluso aunque hable demasiado deprisa, en términos generales no tendrá dificultades para hacerse entender. No obstante, hablar en un gran auditorio, ante miles de personas, es harina de otro costal. El conferenciante tendrá que hablar mas alto, mas despacio y con mayor claridad. Todo esto es evidente y, sin embargo, resulta extraño lo limitado que es el número de instrumentistas que son conscientes de que los mismos criterios se aplican a toda aparición ante el público. A muchos no se les pasa siquiera por la cabeza el hecho de que lo que vale para el saloncito de casa no sirve en una sala de conciertos y viceversa. En la sala de conciertos el intérprete deberá proyectar su ejecución de modo que llegue, de forma clara y comprensible, incluso al miembro más distante del público: no debe tocar sólo para quienes ocupan las primeras filas de butacas, sino pensar también en el oyente que se encuentra en el asiento mas alejado del entresuelo.

(...)

### Sobre el estudio

Nada es más precioso para un instrumentista que la capacidad de trabajar eficientemente, de saber cómo obtener el máximo de resultados positivos...

(...)

### La concentración durante el estudio

Con demasiada frecuencia, muchos estudiantes dejan que su mente vague hasta remotas esferas mientras sus dedos y manos funcionan de manera mecánica y rutinariamente en inacabables repeticiones. Este tipo de “estudio”, carente tanto de dirección como de control, es una pérdida de tiempo y esfuerzo. No sólo no logra su objetivo, sino que en ocasiones puede ser francamente perjudicial. Los errores se repiten una y otra vez, y el oído se vuelve sordo a los sonidos defectuosos. Si este tipo de estudio (en el que la mente y el oído no están por la tarea) se ha convertido en un hábito profundamente arraigado, habrá que hacer un gran esfuerzo de voluntad para que el oído y la mente recuperen su capacidad de atención completa y constante.

(...)

### Los objetivos del estudio

No hay necesidad de establecer un patrón determinado para la secuencia del material de estudio; por ejemplo, primero las escalas, luego los estudios y finalmente el repertorio. No existe ningún motivo por el que este orden no pueda modificarse, comenzando la sesión con obras de repertorio y finalizándola con escalas, siempre y cuando se efectúe todo el trabajo que sea necesario realizar. Mezclar los materiales y no dedicarles demasiado tiempo ayuda a menudo a mantener la mente despejada. Es importante, por supuesto, que el tiempo se emplee eficientemente, y que el estudio se convierta en un hábito cotidiano. El estudio regular y diario hace avanzar al estudiante mucho más rápidamente que largos e intensos periodos de práctica irregular distribuidos a saltos.

(...)

Es muy importante dividir de forma inteligente y equilibrada las horas de estudio, distribuyéndolas en:

- 1) «período de construcción» (dedicado a la superación de problemas técnicos y a la mejora en general de la propia técnica).
- 2) «período de interpretación» (dedicado a hacer que la interpretación de una obra musical se ajuste a las ideas interpretativas propias).
- 3) «período de ejecución» siempre que se esté preparando una obra para su ejecución en público. Durante este último período se toca una composición completa sin interrupciones y, preferiblemente, con acompañamiento, haciéndose uno a la idea de que están presentes unos oyentes imaginarios.

(...)

#### 1.- El período de construcción

Para todos los tipos de estudio de la técnica, es fundamental el principio de preparación mental. Significa que la mente tiene que anticiparse siempre a la acción física, que hay que formular y enviar la orden para su ejecución. Esto, recordaremos, es lo que he dado en llamar «correlación».

Es la clave del control musical, y toda practica relacionada con el desarrollo de la técnica o la superación de determinadas dificultades debe centrarse en el desarrollo y mejora de esta correlación.

(...)

El procedimiento básico es presentar a la mente, para su transmisión a los músculos, problemas que progresen de lo sencillo a lo más complicado. Estos problemas han de ser de sincronización y coordinación, en forma de varios patrones de ritmo, de accionamiento del arco o de acentuación, así como combinaciones de estos tres factores.

Al progresar de problemas sencillos a problemas más complejos hay que tener siempre presente un importante principio que se aplica a cualquier tipo de estudio: una vez que un problema se ha superado, es inútil repetirlo una y otra vez. Hay que dejarlo correr y pasar al siguiente. Repetir rutinariamente cosas que no requieren más práctica no es más que una pérdida de tiempo. Por supuesto, no hay objeción alguna a regresar a ellas al cabo de cierto tiempo para comprobar si siguen estando dominadas o es necesario efectuar alguna corrección. En términos generales, sin embargo, el objetivo debe ser resolver un problema y pasar al siguiente.

(...)

Siempre que surjan problemas técnicos, es necesario analizarlos para determinar la naturaleza de la dificultad: afinación, cambios de posición, ritmo, velocidad, un accionamiento particular del arco, la coordinación de las manos, y así sucesivamente, o una combinación de varios de los factores mencionados. Cada dificultad debe ser aislada y reducida a sus términos más sencillos para que resulte más fácil diseñar y aplicar un mecanismo de estudio con el objetivo de resolverla. La mente, que tiene que ser capaz de anticiparse a la acción, debe tener una clara imagen del movimiento necesario, de su temporización técnica y del sonido esperado con el fin de emitir sus órdenes con claridad y precisión. Los tempos del estudio deberán ser lentos, en su mayor parte, pero sin exagerar. Las dificultades surgidas deberían resolverse variando los mecanismos de estudio, cambiando los ritmos, el accionamiento del arco, los acentos, los tempos,...

(...)

Así se consigue ir al núcleo del problema, no sólo desde una dirección, sino desde muchas direcciones diferentes. De este modo es posible alcanzar un mayor grado de seguridad.

## 2.- El período de interpretación

Durante el período de interpretación debe hacerse hincapié en la expresividad musical, en la configuración de una frase, de una sección más extensa, de todo un movimiento y finalmente de varios movimientos, como una unidad convincente. Si bien durante el período de construcción no se debe pasar por alto un error sin corregirlo, durante el estudio para la interpretación (y aún más durante el período de ejecución) es recomendable no interrumpir la ejecución cada vez que se falla una nota o se produce algún otro pequeño accidente. Los estudiantes que sean por naturaleza excesivamente analíticos se mostrarán particularmente inclinados a detenerse siempre que ocurra algo que no sea de su agrado. Es peligroso adquirir este hábito, que puede resultar muy traicionero al tocar en público. Los intérpretes de este tipo tenderán a interrumpirse en un concierto al cometer un error o se sentirán tan alterados por la equivocación cometida que el resto de la ejecución quedará comprometido. El violinista debe emplear todo el poder de su voluntad para tocar tan bien como pueda. Por encima de todo no debe perder los nervios si algo va mal.

(...)

La falta de equilibrio entre el período de construcción y el de interpretación llevará a otros hábitos de práctica poco recomendables. Algunos ejecutantes ignoran el tiempo de construcción y se dedican a interpretar durante la mayor parte de sus horas de ensayo. Puede que desarrollen un buen sentido de la continuidad musical de una obra, pero los pasajes difíciles de ésta nunca quedaran dominados, y el equipamiento técnico en general será deficiente. En el otro extremo, hay alumnos que sólo conocen el «período de construcción». Desmenuzan hasta el último compás, incluso el más sencillo, en sus componentes elementales y se dedican a trabajar con los citados elementos sin volver a recomponerlos jamás. Para tales estudiantes una composición deja de ser una obra de arte viva y se convierte hasta el fin de los tiempos en una serie de desafíos técnicos. Al permanecer continuamente absortos en los detalles nunca llegan a adquirir la percepción de cómo es la obra en su conjunto.

(...)

## 3.- El período de ejecución

La necesidad de añadir la ejecución musical a la disección analítica de las dificultades queda bien reflejada en un fenómeno que puede observarse una y otra vez. Un estudiante practica un pasaje difícil de una obra. Lo analiza adecuadamente, lo transforma en ejercicios bien diseñados y finalmente llega a dominarlo técnicamente. No obstante, cuando toca la obra completa, el pasaje en cuestión no le sale bien y, en ocasiones, incluso se descompone por completo. ¿Cómo se explica esto? La respuesta reside en el estado, totalmente diferente, de la mente y los músculos cuando se ejecuta un pasaje a modo de ejercicio y cuando se

ejecuta como parte de una composición musical. En la ejecución integral, la adición de vibrato, la preocupación por la expresividad, los matices y la dinámica añaden elementos radicalmente nuevos, que no estaban presentes cuando el pasaje fue aislado para su estudio fríamente técnico. Dichos factores adicionales impiden una ejecución homogénea del pasaje practicado. Esto no constituye un defecto del enfoque técnico, que sigue siendo el primer paso indispensable para superar las dificultades de las obras musicales. Lo que se ha pasado por alto es el hecho de que, una vez dado este primer paso y dominado el pasaje desde el punto de vista técnico, es necesario practicarlo de nuevo como fragmento musical, en el contexto de una sección más extensa y con la expresividad necesaria. Sólo entonces tiene uno derecho a esperar que la sección aislada pueda ser insertada de nuevo en la obra y que se integre en ella sin dejar cicatriz o marca alguna.

### El oído crítico

Cualquiera que sea el tipo de estudio en el que esté uno enfrascado —dificultades técnicas de cualquiera de las dos manos, calidad del sonido, interpretación— la preparación y el control mental deben verse complementados por una meticulosa y constante supervisión del oído crítico. El sonido producido debe estar sometido a un continuo escrutinio. El oído es el juez último a la hora de decidir qué es bueno y qué no. En la mayoría de los intérpretes, no obstante, el oído no desempeña esta función satisfactoriamente. No saben cómo escuchar para percibir el sonido que de hecho se produce: no escuchan objetivamente. Por el contrario, escuchan subjetivamente. Las cosas que realmente oyen estén fuertemente distorsionadas por lo que desean y esperan oír. Cuando tienen ocasión de realizar una grabación, se quedan conmocionados al escuchar cosas que les resulta imposible creer que puedan haber sido obra suya. Es de la mayor importancia entrenar el oído para una escucha objetiva, para lograr oír el sonido como lo oiría el público y librarse de las halagadoras falacias del oído subjetivo. La capacidad de escuchar honrada y objetivamente es el prerrequisito esencial para una práctica eficiente.