



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

MANUAL DE LOS TRES PUNTALES EN EL MECANISMO DE MANO DERECHA DEL VIOLÍN

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO **EN MÚSICA**

PRESENTA
FRANCISCO RAÚL SILVA TORRES

MTRO. TOMÁŠ VEJVODA
DIRECTOR

DR. DOUGLAS BRINGAS
CODIRECTOR

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

febrero de 2020





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 20 de febrero de 2020
Oficio No. DGIP/0182/2020

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Francisco Raúl Silva Torres
Candidato al Grado de Maestro en Música
UNICACH
Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado "**Manual de los tres puntuales en el mecanismo de mano derecha del violín**", mismo que cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestro Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Respetuosamente
"Por la Cultura de mi Raza"

Dr. Ricardo David Estrada Soto
Director General



DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

C.c.p. Lic. Aurora E. Serrano Roblero, Secretaria Académica UNICACH. - Para su conocimiento
Mtro. Roberto Hernández Soto, Director de la Facultad de Música UNICACH. - Para su conocimiento
Dra. Glenda Patricia Courtois García, Coordinadora de la Maestría en Música UNICACH. - Para su conocimiento.
Expediente
*RDES/rags



Agradecimientos

En primer lugar, deseo agradecer al maestro Tomáš Vejvoda, este trabajo sería casi imposible sin el conocimiento técnico brindado, pero el mérito más grande que sumó a mi educación fue personal: perdí el miedo a tocar y aprendí a confiar en mí como músico. Ante todo, sólo puedo decir ¡Gracias, maestro Tomáš!

En Segundo lugar, a mi pareja Claudia Barrientos quien tuvo la paciencia de acompañar este trabajo y hacer observaciones, así sugerencias para la mejoría de información.

En tercer lugar, a mi madre Elizabeth Torres la cual siempre me ha apoyado y acompañado en cada camino que la vida me ha puesto, Gracias Ma.

Por último, a mi amigo Luis por su ayuda incondicional en la vida.

Resumen

¿Qué técnica utiliza un futbolista para patear fuerte una pelota? ¿Cuál es la técnica de un pitcher al hacer un lanzamiento de recta? ¿Cuál es el proceso para la construcción de una mesa? ¿Cómo confecciona una falda una modista? Todo lo que se desea aprender meticulosamente requiere de técnica, que es un sistema manual o instructivo que nos facilita la ejecución de tareas. La mano derecha del violín funciona de igual manera, la mayoría de los músicos violinistas aprenden que todo lo que involucre la ejecución del instrumento requiere de movimientos naturales, además, cuando se estudia y se es capaz de enseñar lo aprendido, se está capacitado para enseñar esa naturalidad de la cual se habla.

Con base en experiencias de colegas, profesores y personales, se explica y realiza el manual de los tres puntales, que aborda los movimientos del mecanismo de mano derecha del violín a través de imágenes, videos, así como conceptos de movimientos que se realizan o ven en la vida cotidiana para un mejor entendimiento del funcionamiento de la mano derecha.

Palabras Clave: técnica de violín, manual de mano derecha, movimiento natural en el violín, cómo funciona el arco, tres puntales, sonido en el violín

Abstract

What technique does a soccer player use to kick a ball? What is the technique of a pitcher making a straight throw? What is the process for building a table? How the dressmaker makes a skirt? Everything you want to learn meticulously requires technique which is a manual or instructional system that facilitates the execution of tasks. The right hand of the violin works in the same way, most violinist musicians learn that everything that involves the execution of the instrument requires natural movements, in addition, when studying and being able to teach what they have learned, they are trained to teach that naturalness which one speaks.

Based on the experiences of colleagues, teachers and personal, the three struts manual is explained and carried out, which addressed the movements of the violin's right hand mechanism through images, videos, as well as concepts of movements that all perform or see in daily life for a better understanding of the functioning of our right hand.

Keywords: violin technique, right hand manual, natural movement on the violin, how the bow works, three struts, sound on the violin.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1: Aprender a enseñar	
1.1 Aprender enseñando	9
1.2 La influencia de Giovanni Viotti en el violín	14
1.3 Aspectos básicos para conocer en la técnica de mano derecha	19
1.4 Identificación y descripción de algunos de los principales problemas técnicos	22
Capítulo 2: Experiencias	
2.1 Experiencia personal	25
2.2 Experiencia de colegas	
2.2.1 Luis Ángel Chab, violista mexicano	31
2.2.2 Roberto Peña Sommer, violinista mexicano-suizo	34
2.2.3 Rie Watanabe, violinista japonesa	36
2.2.4 Jorge Risi, violinista y pedagogo uruguayo	39
2.3 Bitácora del alumno: aplicación del manual y la enseñanza del sistema en el alumno	42
Capítulo 3: Manual.....	45
Conclusión	57
Bibliografía	58
Anexos: Entrevistas.....	59

Introducción

Durante los últimos cincuenta años existen evidencias de que enseñar genera una riqueza en el aprendizaje del enseñante, esta premisa lleva al presente trabajo, donde se investigan y analizan ciertas maneras utilizadas para la acomodación de la mano derecha en el violín y su atención para crear una mejor conciencia y mayor control en el arco que facilitarán una ejecución musical más solvente.

Se tiene como propósito dar opciones claras sobre la imaginación de movimientos, su aplicación, la concentración y varios aspectos similares en el cuidado de la técnica del violín y los procesos de aceptación para aplicarlos en la interpretación.

Se manejarán en tres capítulos los temas a tratar, divididos y explicados de la siguiente manera: Aprender, Experiencias y el Manual.

En el primero, se profundizará la frase del escritor estadounidense Robert A. Heinlein: “Cuando uno enseña, dos aprenden”, que resume la esencia y estructura de la investigación, justificando y explicando los principios de Aprender Enseñando. David Duran Gisbert (2014), Doctor en Psicología (Premio Extraordinario de Doctorado Universidad Autónoma de Barcelona, UAB) en su libro *Aprender a Enseñar*, explica el desarrollo con el que va avanzado la educación básica y los problemas que se encuentran en el aula, los métodos y maneras que utilizó el sistema educativo, así como las fallas y las propuestas para mejorar ciertos rezagos en la educación. Estas situaciones se encuentran de manera similar en el ámbito musical: la forma de enseñanza y la información también han ido pasado de generación en generación, con sus pros y contras. La misma inquietud de Duran por evolucionar y cambiar para mejorar el desarrollo de la educación básica, la tienen algunos violinistas que buscan perfeccionar o simplificar movimientos para un total dominio de las técnicas que han aprendido, intentando llegar lo más cercano a la perfección y abriendo puertas a nuevos caminos de la evolución técnica de mano derecha del violín. En el artículo *Aprender a Enseñar, un paradigma en la educación*, también de Durán, el autor cita una investigación con un diseño experimental:

...130 estudiantes en 5 situaciones distintas, respecto al aprendizaje de un mismo contenido. A unos, el contenido les era enseñado; otros lo leían; otros lo leían y les era enseñado, otros lo leían para enseñarlo (pero no se les dejaba hacerlo); otros lo leían y lo enseñaban. Controladas las variables intervinientes, (comparabilidad de los grupos, tiempo de las actividades...), los estudiantes eran evaluados respecto al contenido y a los beneficios cognitivos. Los estudiantes a los que se les pedía que leyeran para enseñar obtuvieron mejores resultados... Linda. F. Annis, citado por (Durán, 2006, pág. 5).

En el segundo capítulo, se resumirá la experiencia que he acumulado como alumno tutor y como estudiante, haciendo una conexión entre la teoría y la práctica. Para lograrlo, se trabajó con un alumno durante el periodo agosto 2017 – agosto 2019, pudiendo comprobar que lo que aplicaba en mi persona era funcional también para el alumno, reafirmando lo aprendido y experimentando nuevas formas creativas de pasar el conocimiento manteniendo los mismos principios.

También se abordarán las entrevistas que se realizaron a violinistas que han tenido educación profesional en distintas partes del mundo, teniendo diferentes temperamentos como profesores y formas en cómo ellos han desarrollado métodos aplicados en su enseñanza; filtros que utilizaron para transmisión de conocimientos, conceptos de concentración y maneras que utilizan para la práctica. Cada persona tiene una forma distinta de entender las cosas y de perfeccionarlas, en ocasiones varía según el concepto utilizado y la aceptación intelectual que se tenga de ellos.

El último capítulo es un Manual, que incluye la información validada a lo largo de la investigación; ejercicios, recomendaciones, conceptos, ejemplificación de problemas comunes a los que se dan propuestas de solución.

Al igual que la música, se debe recordar que hablar de una verdad absoluta en la técnica del violín es efímero. Lo mencionado en este documento, varía en función de los aspectos sociales, personales, kinestésicos, etc. que influyen en el entendimiento musical. Hay que tener presente que en ocasiones cambiar pequeños conceptos pueden ajustar la manera de solucionar un conflicto, tal como lo dice la Maestra Rie Watanabe.

Capítulo 1

Apreñeñar

1.1 Aprender enseñando

“Para mí, no hay una separación clara entre enseñar y aprender, porque enseñando también se aprende”

Pau Casals

“Cuando uno enseña, dos aprenden”

Robert A. Heinlein

“Enseñar es aprender dos veces”

Joseph Joubert

En la esfera musical existen un sinfín de perspectivas, horizontes, y conceptos. ¿Qué pasa en la cabeza de cada persona al practicar o al momento de pensar en música? ¡No se sabe! Si se especula a fondo, no se tiene idea de qué pasa en la mente de cada alumno, músico o profesor, pero indudablemente cada persona tiene una manera diferente de abordar la música; así los recursos que se aportan en la enseñanza de un instrumento van marcando una diferencia. El violín nació siglos atrás, por lo que este instrumento ha sido parte de una gran exploración, como consecuencia ha tenido años de estudio, ha evolucionado y se han generado aditamentos para facilitar su interpretación. ¡No se toca de igual forma en el año 1700 que en 1900, incluso hoy en 2019!

En el transcurso de mi vida, parte de la doctrina de enseñanza con la que me educaron maestros, familia o compañeros, fue dudar de todo. Posturas como ésta, han logrado el avance no

sólo en esta rama musical sino en gran parte de las actividades actuales; como la capacidad de los individuos para la realización de un trabajo, llevarlo al límite o desde otro enfoque, a la profesionalización. Es impresionante que, por imitación, por repetición o por *equis* motivo, como seres pensantes se busca la manera de reducir el esfuerzo y tiempo de la actividad, claro, siempre realizándola de la mejor manera. Es suficiente con buscar en internet “Gente que hace muy bien su trabajo” para darse cuenta de qué es lo que se está viviendo hoy en día.

El aprendizaje cooperativo es un conjunto de métodos o maneras de enseñar que toman las relaciones entre compañeros como dinamismo pedagógico fundamental. La estrategia se basa en que los alumnos trabajen juntos para maximizar su propio aprendizaje y este solo alcanza su objetivo si las dos partes adquieren la finalidad del aprendizaje (Johnson, Jhonson y Holubec, 2006, p.14), citado por Maribel de la Cerda Toledo en su libro *Por una pedagogía de ayuda entre iguales* (2013, pág. 20).

El estar aún en preparación tomando clases –en este caso con el Mtro. Tomáš Vejvoda– me orilló a pensar en el duro camino para obtener el título de “Maestro”, debido a la gran responsabilidad que esto conlleva: evitar truncar el desarrollo del alumno con inseguridades, miedos, vicios o problemas técnicos. Por lo tanto, me considero *alumno tutor*.¹ Hablar como músico de la enseñanza entre iguales, es hablar de aspectos favorables para obtener experiencias enfocadas a enseñanzas futuras. Mi perspectiva como alumno tutor aportó beneficios al momento de ejecutar lo aprendido; ajustar en mi cabeza la nueva información, experimentar con ella, mecanizarla, observarla y después enseñarla, me dio mucho en mi interpretación violinística. En diversas ocasiones me encontré que los conceptos que desarrollé para mí no eran funcionales en los demás, regularmente hallé la manera de que el alumno –quien recibió la tutoría– entendiera y solucionara las deficiencias; adaptarse al medio y tener distintas opciones me ayudaron a la comprensión de la enseñanza.

¹ El término de enseñanza entre iguales o alumnos tutores, son las terminologías que utilizaron los profesionales que realizaron estudios e investigaciones sobre el aprendizaje a lumno-alumno.

Johnson, David W., Johnson, Roger T. y Holubec, Edythe J. (1999) en su libro *El aprendizaje cooperativo en el aula* dicen: “La cooperación consiste en trabajar juntos para alcanzar objetivos comunes. En una situación cooperativa, los individuos procuran obtener resultados que sean beneficiosos para ellos mismos y para todos los demás miembros del grupo” (pág. 3).

Tener la oportunidad de aplicar lo aprendido y obtener resultados es de gran importancia para la vida profesional futura, esto lleva a coleccionar experiencias en la preparación de la enseñanza y así se crean para el alumno más posibilidades de un desarrollo profesional con las menores deficiencias posibles. Normalmente cada vez que se cambia de profesor o se prueban clases con alguien más, el estudiante se adapta a los cambios de las técnicas que los maestros aprendieron o que desarrollaron personalmente, pero siempre existirá una adecuación en el mecanismo; puede ser desde el agarre hasta el modo de cómo pasar el arco sobre las cuerdas. Es importante nunca cerrarse a la oportunidad de aprender, la información llega y el compromiso es interpretarla, así como observar los resultados; en ocasiones, estos resultados son favorable en otras no, no se debe olvidar que ejecutar un instrumento y enseñar la técnica del violín es variante, pues todo depende de los aspectos físicos y la madurez musical técnica en la que se encuentra la persona al aprender. Por ejemplo, en mi caso aprendí que, si el alumno principiante no ha cubierto paso a paso sus problemáticas, estoy seguro de que no debería aportarle información correspondiente a técnicas avanzadas, pues podría crear conflictos en sus sensaciones.

La enseñanza es uno de los métodos más eficientes para probar si se ha entendido o no un concepto. Al igual que el profesor, el alumno tutor debería estar preparado para lidiar con las dudas y posibles preguntas que puedan surgirle al iniciante, esto ayuda indirectamente a consolidar y perfeccionar el conocimiento. Se pueden identificar algunos tipos de razones que sostienen la efectividad de la tutoría entre iguales. Por un lado, el tutorado aprende recibiendo una ayuda ajustada y permanente de su compañero tutor, y éste a su vez reinterpreta y mejora lo enseñando por el profesor; es así la cadena de información con la que se despliega el aprendizaje alumno-

alumno. Realizar tutorías, permite construir la información y ajustarla al propio entendimiento, debido que, si no se comprende con exactitud lo que se desea enseñar, la directriz será crear lagunas de aprendizaje en el iniciante. Se debe ser capaz de adaptar el conocimiento al momento de enseñar, teniendo en cuenta diversos factores como: vivencias dentro del entorno social, aspectos culturales, familiares, psicológicos, entre otros, facilitando un vínculo con los alumnos.

Como evidencian muchas investigaciones (Good y Brophy,1997) los alumnos pueden ser buenos mediadores (o maestros) de sus compañeros al tener algunas ventajas frente a los adultos para intervenir en dicha zona (al compartir un marco de experiencia y lenguaje, y ser recientes aprendices del mismo objetivo, lo que les hace recordar muy bien donde se produce las dificultades de aprendizaje y donde ofrecer esos apoyos) (Durán, 2006, pág. 6).

La aparición de los primeros métodos de violín se dio en el siglo XVII y estaban enfocados generalmente a violinistas no profesionales. No existe música escrita o publicada antes de 1582 para violín, esto ocurre porque la música de danza era tocada de memoria y la música vocal no necesitaba una parte separada para el violín; la instrucción se realizaba oralmente del maestro al alumno debido a la dificultad para compartir y conocer más documentación e información en esa época. Si bien se puede decir que se está hablando de un periodo donde la educación profesional no había sido explotada, cabe mencionar la siguiente cita: “la pirámide del aprendizaje”, puesto que el aprendizaje y la exploración siempre han existido y de manera intuitiva han sido suficientes para la enseñanza, de esto, llama la atención el alto porcentaje de obtención de aprendizaje cuando se realiza al enseñar a otros:

En no pocos artículos –y algunos de investigación– se puede encontrar reproducida la denominada “pirámide del aprendizaje”, que indica que enseñar es la mejor manera de aprender y que se atribuye a una investigación realizada por los *National Training Laboratories*, en Bethel, Maine, Estados Unidos. La famosa pirámide sostiene (con cifras que a veces pueden oscilar) que los aprendices retienen:

- El 90% de lo que aprenden cuando se lo enseñan a otros o lo utilizan de inmediato.
- El 75% de lo que aprenden cuando lo practican.
- El 50% de lo que aprenden a través de una discusión de grupo.
- El 30% de lo que aprenden a través de una demostración.
- El 20% de lo que aprenden a través de un audio-visual.
- El 10% de lo que aprenden a través de la lectura.
- El 5% de lo que aprenden a través de una lección (2014, pág. 18).

A través del tiempo la educación, el aprendizaje y el tránsito de información han ido evolucionado aportando nuevas técnicas en las enseñanzas.

1.2 La influencia de Giovanni Viotti en el violín

Es bueno conocer sobre las escuelas de violín ya que fue hasta 1800 que tuvieron la tendencia de unificarse gracias a Viotti. No se tiene un registro exacto de cuándo apareció el violín, tener fechas o documentos concretos es poco posible debido a los años que han transcurrido hasta la actualidad. A través del tiempo muchos violinistas han representado la historia del violín, pero en especial Viotti fue quien unificó su técnica, debido a que fue el profesor de los maestros que innovaron, modificaron y trascendieron en la técnica de mano derecha. Viotti, en mi opinión, puede ser considerado padre de la escuela del violín, por lo tanto, es importante conocer un poco de los aspectos de ésta y quienes aportaron algo a través de la historia.

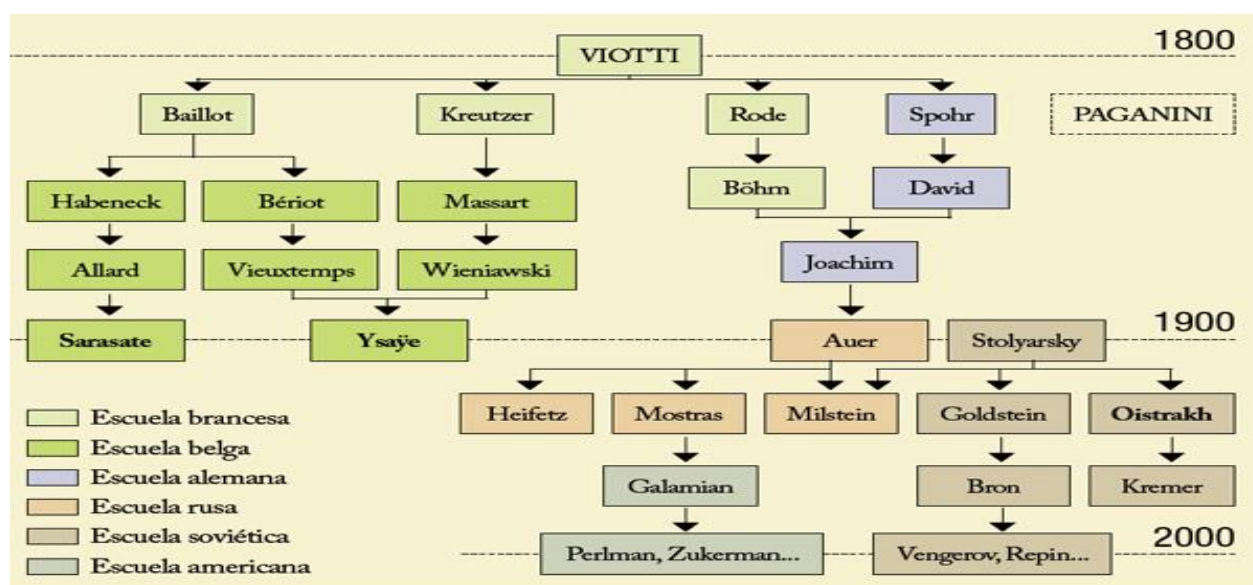


Fig. 1 Giovanni Viotti y su aportación en las escuelas de técnica del violín

Se cree que Viotti también colaboró con el diseño del arco moderno que se perfeccionó alrededor de 1785 por el francés François Tourte; se considera también importante conocer la evolución y las mejoras que adquirió el arco: pesos, medidas, acabados, etc. que ayudaron al avance y estudio técnico hoy en día.

Dallin Richard Hansen (2009), en su tesis doctoral *THE BOUNCING BOW: A HISTORICAL EXAMINATION OF "OFF-THE STRING" VIOLIN BOWING, 1751-1834* hace un recuento de la historia del arco del año 1700 al 1800, en su capítulo II (págs. 5-7). Se mostrará resumida dicha información a continuación.

El violinista Michel Woldemar en su *Tratado de 1800* hace alusión a la división de 4 tipos de arcos. En 1700 los arcos cortos y rectos dominaron en Francia y se adoptaron principalmente para tañer la música de baile. Los itálicos prefirieron un arco más largo, derecho (o ligeramente convexo) para mayor variedad dinámica o gama requerida al tocar la sonata. El arco alemán de principios del siglo XVIII era típicamente convexo, de longitud intermedia y característicamente útil para la confección de música polifónica.



Fig. 2 Representación de Woldemar de los cuatro tipos de arco del año 1800 (París)

El arco *Corelli*, asimismo conocido como el arco corto barroco, fue de uso frecuente desde el inicio de 1700 y 1750. Utilizado por los primeros violinistas italianos como Corelli, Somis, Locatelli, entre los más importantes y reconocidos. Este arco era respectivamente liviano (37-42g)

tenía cerca de 61 cm de longitud. El arco poseía una vara relativamente derecha, un talón asegurado y una punta de cabeza conocida como *lucio*. El punto de equilibrio permanecía cerca del talón, instaurando una fuerza natural en la mitad inferior y una debilitación relativa en la punta del arco.

Apareciendo alrededor de 1720, el arco *Tartini* superpuso el uso del diseño *Corelli* y lentamente lo reemplazó en torno a los años de 1750. Asiduamente llamado el arco barroco largo, el modelo *Tartini* adquirió los 71 cm de longitud total. El arco largo era perfecto para las peticiones más expresivas de la sonata solista italiana.

El citado *Cramer* o arco de estilo de transición afloró en París en torno al año de 1770, con distintos diseños elaborados adentrado el siglo XIX. Este arco fue procedente seguramente de Nicholas Leonard Tourte, familiar posiblemente hermano del más famoso François Tourte, quien desplegó diferentes propiedades de diseño que lo distinguen significativamente de los lazos del pasado: la punta era más alta, dejando más espacio entre el pelo y la vara; la vara adquiría una ligera curva hacia adentro llamado también *cambre*, el pelo era un poco más grueso y ancho (6 mm), y se adicionó un tornillo de precisión para acomodar más finamente la tensión de las cerdas.

Woldemar describe así al arco *Viotti*:

The *Viotti* bow... is the modern style bow standardized by Francois Tourte in the 1780's. The Tourte bow is commonly associated with the playing style of Viotti, and Fetis² suggests that Viotti may have contributed to its design.

Both the perfected design and superior craftsmanship of the Tourte bow contributed to its acceptance as an international standard (pág. 6).

² François-Joseph Fétis, compositor, profesor y musicólogo belga. Fue uno de los críticos musicales más influyentes del siglo XIX.

[El arco *Viotti* descrito por Woldemar es el arco de estilo moderno estandarizado por François Tourte en la década de 1780. El arco Tourte es comúnmente asociado con el estilo de tocar de Viotti, Fetis sugiere que tal vez Viotti pudo haber contribuido a su diseño.

Tanto el diseño perfeccionado como la artesanía superior del arco Tourte, contribuyó a su aceptación como un estándar internacional.]

El violinista y autor del tratado alemán Louis Spohr declaró: "Los mejores y más aprobados son los de Tourte en París, que les ha ganado una celebridad europea". Los elementos de diseño más significativos de este arco son su longitud aumentada y estandarizada (74 cm), la punta más pesada de "cabeza de hacha" y el equilibrio al centro de la barra, *cambre* más pronunciado y uniforme, uso de madera de *pernambuco* (ideal para fuerza y flexibilidad), cinta de pelo mucho más ancha (11 mm) y el uso de materiales más finos que incluyen un ojo incrustado y una cubierta generalmente de madre perla.

A lo largo de la historia de la enseñanza del violín, diversos autores han escrito métodos para superar necesidades generales en el aprendizaje musical como: Rodolphe Kreutzer, Jacques Féréol Mazas, Pierre Rode, por mencionar algunos; sin embargo, pocos han tratado problemas específicos, tal es el caso de Otakar Ševčík en su Método *Op.3, 40 Variaciones*, donde su funcionamiento es específicamente para la mano del arco.

En Rusia durante los años del régimen soviético, se les pedía a los músicos crear diversos métodos para enseñar, forzando a la gente a investigar y a realizar pruebas, pidiendo reiteradamente resultados satisfactorios. Esto trajo como consecuencia que la técnica de mano derecha haya tenido innovaciones y adecuaciones en sus distintas formas actuales.

Ševčík, quien posee uno de los métodos más conocidos y utilizados de mano derecha en la actualidad, fue de nacionalidad checa. Ševčík tuvo una gran mente para realizar distintos métodos para violín. Descifrando y mejorando a detalle las soluciones a diferentes dificultades que pudieran

presentarse y con pequeños ejercicios bien ejecutados, lograría un avance satisfactorio; en el mundo profesional hay ciertos parámetros que indican la técnica con la que consta cada violinista.

Ottokar Ševčík fue uno de los más importantes pedagogos del violín de fines del Siglo XIX y principios del XX (*) Su obra ha influenciado a casi todas las escuelas violinísticas. Su esfuerzo, su dedicación, son monumentales. Quizás hoy, con todo respeto, se podría opinar que no alcanzarían varias vidas para todos y cada uno de los ejercicios que escribió (Risi, 2013, pág. 172).

1.3 Aspectos básicos para conocer en la técnica de mano derecha

Tres pilares del mecanismo de mano derecha del violín: A continuación, se puntualizará de manera breve en qué consisten:

- Velocidad de arco

Se refiere a la rapidez o lentitud con que se realiza el movimiento técnico del brazo.

- Punto de contacto

Se refiere al lugar donde el arco toca la cuerda. Influyen tanto el lugar sobre la cuerda; al *tasto* o *sul ponticello*, como la región del arco y la utilización del pelo completo o medio pelo.

- Peso

Se refiere al peso o presión que ejerce una fuerza de gravedad natural del arco hacía la cuerda, esto es parte de la producción del sonido al permitir la vibración.

Estos tres conceptos están ligados unos a otros y la modificación de cada uno influye de manera directa en la producción del sonido; haciendo una comparación, el arco es lo que el aire para los cantantes, es su fuente sonora, la materia prima del sonido.

Moldes de mano derecha: Existen dos moldes de mano derecha; molde de inicio y molde de punta. Sistema de moldes fue el nombre que se encontró para citar a estas colocaciones; ciertamente, son convenciones corporales que se emplean al tocar en regiones del arco.

- Molde de inicio

Consiste en mantener la articulación de la muñeca relajada.³ Este molde prepara cualquier movimiento antes que el pelo del arco tenga contacto con la cuerda. Un violinista demanda de un tiempo preparativo para ajustar e *imaginar* el movimiento con el que va a iniciar en una

³ Revisar para más detalle *molde de talón* en el Manual que se encuentra en el capítulo tres y el video *Martelé talón*.

presentación o en su misma práctica; se puede hablar de un tiempo de cinco a ocho segundos a partir de que se levanta el violín al hombro.

- Molde de punta

Se forma, como su designación lo demuestra, en la región de la punta, se manifiesta al tener la palma de la mano apuntando hacia el piso; esto coloca la muñeca hacia adentro, siempre sin alterar la figura de cómo se empuña el arco en la forma inicial.

Si el alumno es capaz de asimilar y razonar los movimientos corporales interiorizándolos sin el instrumento, se le llamará “tocar imaginariamente”,⁴ esto corresponde a una sensación. Hacer el arco en dirección a la derecha implica una sensación con el movimiento, la vibración en la cuerda, la cantidad de pelo, etc. Si un aprendiz practica de manera ordenada y consciente, el tiempo de practica será más eficiente, lo que acorta las veces de repetición para aprender la sensación.

Es significativo subrayar y resumir a grandes rasgos que existen durezas y suavidades en la cuerda y en el arco:

Dureza en el arco: entre más se acerque a la punta, más compensatorio es el movimiento de palanca que hace el arco con la cuerda.⁵ En el talón también existe dureza, porque es donde se encuentra más peso, demandando mayor control de él, por tal, requiere la muñeca relajada. Como observación, los cambios de dirección nunca son realizados con muñeca, se habla de una muñeca relajada pero firme.

Suavidad del arco: la mitad del arco representa la sensación más suave, normalmente en este lugar del arco se puede tocar todo con mucha tranquilidad y sin preocuparse del movimiento en el arco, ya que es el lugar donde se empieza y el más sencillo de dominar.

⁴ Revisar el video *Ejercicio del lápiz*.

⁵ Revisar el video *Martelé punta* y en el Manual, la imagen *Mecanismo de muelles, mitad-punta* para tener un camino para trabajarlo. Para saber cómo funciona la palanca, revisar el video *Poner, quitar dedos*.

Suavidad y dureza de la cuerda: al desplazar las cerdas sobre la cuerda se generan vibraciones, este punto de contacto mientras más cerca se encuentre del puente hará que la cuerda sea más rígida, entre más se aleje, será más suave.

Si se combinan todos estos factores con un buen mecanismo de muelles habrá variaciones favorables en el sonido. Ante esto, cabe mencionar que el punto de contacto del arco debe empezar a trabajarse a un centímetro del puente.

Entre más dureza usar mayor velocidad constante: si se practica a un centímetro del puente se debe evitar pasar mucho peso a una velocidad lenta o se generará lo que se conoce como “sonido apretado”. Un error común, es tener el punto de contacto siempre cerca del diapason con mucho peso, pues provoca una falta de proyección y una sonoridad dura.

Mientras más se analicen estos factores más cerca se estará de entender el funcionamiento de la mano derecha, así como entre más recursos se tengan para aplicar en la vida musical más cerca se estará de una mejor interpretación.

Los tres puntales es el juego entre el cuerpo y el instrumento, como si fuese trabajo de meditación diaria, ahí se deben tener en cuenta las sensaciones. Estar concentrado es un buen punto de partida, si se cuida velocidad, punto de contacto y lugar en la cuerda en este estado mental, mecanizar será mucho más eficiente.

1.4 Identificación y descripción de algunos de los principales problemas técnicos

La vida de un violinista y hablar de su técnica es hablar de algo subjetivo, se puede decir que son tantas y distintas las formas corporales, que en algunas ocasiones éstas ayudan o dificultan la ejecución. Es difícil decir que un violinista domine al 100% todas las técnicas, acá entra el trabajo de escalas. Estudiar los golpes de arco en la escala es lo más eficiente ya que contiene lo necesario: cambios de cuerda, grados conjuntos, etc., al ser una escala permite a la cabeza preocuparse menos de mano izquierda, y la mano derecha funciona para la obtención de la sensación. Otra manera de estudiar son cuerdas al aire; en mi experiencia, este sería el primer paso.

Entre los problemas más comunes de posturas iniciales se tienen: hombros arriba, dedo meñique rígido, los dedos pulgares estirados apuntando hacia el piso, posturas antinaturales del cuello, codo izquierdo fuera de su ángulo. Todos estos detalles enmarcan descuidos de posturas, eso quiere decir que son cosas que se aprendieron de inicio; al momento de empezar con el instrumento no fueron cuidadas. El cuerpo sopesa por gravedad los movimientos corporales; si el dedo pulgar de la mano derecha apunta como se menciona, posiblemente sea para crear un balance entre alguna tensión generada por otra articulación.

Ivan Galamian (1998) en su libro *Interpretación y enseñanza del violín* explica que, para entender el funcionamiento del arco, hay que comprender desde el comienzo que toda la técnica del brazo se basa en un sistema de muelles. Éstos reaccionan de modo muy similar al de los muelles mecánicos. En lo referente al violín, son en parte artificiales (como la elasticidad de las cerdas del arco y la flexibilidad de la madera del mismo) y en parte naturales (como las articulaciones del hombro, el codo, la muñeca los dedos y el pulgar) (pág. 65).

En una primera clase es difícil explicar muchos conceptos, de cierta manera es importante escuchar al alumno, es como pensar en un médico; detectar la enfermedad, hallar todos los *baches* posibles y así saber por dónde empezar a corregir o trabajar. Se empieza con postura corporal, postura de mano derecha, détaché en mitad del arco y cerdas completas; esos son los aspectos que se recomienda trabajar en una primera clase. Todo depende de la disposición del alumno, entre más practique en espejo a conciencia, el avance se verá reflejado notablemente en una semana.

Es importante enseñar postura; al momento de armar y tomar un instrumento se descuidan aspectos naturales en la posición. Un pensamiento que no se tiene claro con el violín es que éste se vuelve parte de tu cuerpo, por lo tanto, el violín tendría que acomodarse a él, no al revés. Cada vez que se toma el instrumento y se hace un movimiento extra para el acomodo del cuerpo con el violín, se puede tomar como una deficiencia en la postura inicial.

Cada dedo en la ejecución y mecanismo del arco tiene un papel importante. Algo completamente antinatural para las dos manos es que, si los pulgares apuntan hacia fuera indica tensión, este error es casi irreversible mejorarlo ya que existe tanta dureza, que hacer que el cuerpo olvide esa sensación es difícil. La manera en la cual se puede solucionar en algunas ocasiones es indicarle al alumno que el dedo pulgar y medio van juntos formando una *Q*, en otras ocasiones también a esta posición se le da el término de “anillo entre pulgar y medio”.

El hombro también es una de las extremidades a cuidar, pues de ahí parten algunos movimientos de la mano derecha y por tendencia se levantan ambos (hombro derecho e izquierdo).⁶

La ejecución de un instrumento musical, a diferencia de lo que la mayoría de la gente cree, requiere de mucho esfuerzo, disciplina, paciencia y, sobre todo, mucha conciencia, teniendo en cuenta que lo que se entiende como conciencia es el “conocimiento que el ser humano tiene de su propia existencia, de sus estados y de sus actos”. En mi experiencia musical, la conciencia realmente es la diferencia más grande entre una persona etiquetada como talentosa y otra como no talentosa. Un músico académico más de una vez ha escuchado decir “¡Estudia lento!”, pero esto es sumamente aburrido para alguien que no está acostumbrado a realizar este trabajo mental, es

⁶ Revisar el apartado de *Hombros* en el Manual del capítulo tres.

normal y requiere de un largo proceso entender qué es lo que se quiere. Casi el 80% de las personas cuando toman un instrumento y desean practicar, la manera cómo lo hacen es correr desde el principio hasta donde aparezca el primer error; ya que aparece, tocan ese extracto una o quizá dos veces pensando que por una vez que sale ya se solucionó el problema; después siguen hasta que aparece el segundo error y hacen lo mismo, así hasta que se termina una página o la obra. Seguidamente regresan al inicio y repiten el proceso.

Existen varias maneras de iniciar y corregir este problema, si se tiene la suficiente paciencia de estudiar en cámara lenta y tratar de coordinar los movimientos en lento, pero movimientos pensados; ahí es cuando entra la conciencia en el estudio. La sensación es, en mi caso, un poco como cuando uno lava los trastes a solas, generalmente es el momento de reflexión, de conciencia, ese término lo conocí como el “no parpadeo”, cuando una persona se centra en una tarea y llega a un estado de concentración el tiempo pasa muy rápido, de tal manera que más de una vez se ha escuchado a alguna persona decir: –¡No me di cuenta de que el tiempo se me fue volando!–, eso es debido a que el individuo estaba haciendo algo con toda su atención o estaba muy concentrado. Eso sirve para analizar y saber cuál es el problema, razonar y detectar qué evita poder avanzar y poder pensar qué ejercicio o de qué manera trabajar una nota. Si se abordan bien los problemas seguramente practicando diez veces de una manera correcta por día, en un período de un mes, ese pasaje no fallará porque está solucionado el obstáculo.

Capítulo 2

Experiencias

Este capítulo es la recopilación de la información que da como resultado el manual. Si bien el maestro Tomáš me ha compartido muchos conceptos, hubo aportaciones de colegas que también ayudaron a adecuar y tener una mayor comprensión de éstos. Aquí resumiré la experiencia y comentarios de compañeros, profesores y míos, sobre todo de aquellos aspectos que fueron funcionales en mi estudio.

2.1 Experiencia personal

Trabajando en una orquesta en la ciudad de Puebla, fue una sorpresa para mí darme cuenta de que el conocimiento que había adquirido de técnica violinística para obtener un movimiento con precisión (lo que se busca en una interpretación en los estándares profesionales) era prácticamente nulo. A través de observaciones realizadas por colegas que habían estudiado en la misma universidad que yo –la Universidad Veracruzana–, pero posteriormente habían continuado sus estudios en el extranjero, pude comprender que mi formación aún no era suficiente. Esa situación me motivó y aproximadamente en febrero de 2016 llegué a la ciudad de Tuxtla Gutiérrez con el fin de estudiar la Maestría en Interpretación en la EMUNICACH y así continuar con la indagación de dicho conocimiento y perfeccionamiento.

Aunque los años pasaban, cada vez notaba una mejoría en la indicación técnica de mano izquierda, mis profesores de universidad fueron muy insistentes en ella. El trabajo mental fue la parte más importante de mi enseñanza profesional; tener conciencia, muchas veces como músicos

nos dijeron: –¡Practica lento!– (negra = 40 para mí). Este concepto es muy necesario; practicar lento funciona cuando uno sabe qué se busca y cuántas veces se necesita repetir para que nuestro cerebro tenga la imaginación y se aprenda el movimiento trabajado. Si practicamos rápido, la cabeza no es capaz de registrar detalles, sólo se preocupa de notas un poco afinadas con un ritmo inestable, pero los movimientos con frecuencia son descuidados. Carlos Marrufo, quien fue mi profesor y a quien agradezco mucho de los conocimientos adquiridos en mi práctica, conciencia y disciplina musical, utilizó o desarrolló un sistema de enseñanza para activar la conciencia; practicar lento fue uno de los caminos utilizados en su enseñar. Ivan Galamian escribe:

...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 del uso la orden mental desencadena la respuesta muscular buscada (1998, pág. 18).

Mi historia comienza así: por cuestiones de la vida, cuando tuve siete años, mis padres decidieron inscribirme a la Orquesta Sinfónica Juvenil del Instituto Campechano, no sabía qué estaba pasando, sólo tenía mucha curiosidad en tocar un instrumento. Mis padres me compraron una batería de juguete que se puso de moda en los años 90's y una guitarra de plástico rígido que hacía sonidos electrónicos cuando sumías un botón de los cuatro que tenía. No sabía nada de música académica, cuando llegué a la institución y me preguntaron qué instrumento quería aprender, inocentemente dije guitarra y batería. Lo que el coordinador en esos años mencionó fue que ninguno de los dos pertenecía a una orquesta sinfónica. Aún sin saber, mi madre le hizo un comentario: –Mejor dígame qué hay y que él decida–. “Bossa Mike” como llamábamos al coordinador, dio una lista inmensa de instrumentos de los cuales yo no sabía ni cuáles eran, solo recuerdo que el primero que dijo fue violín y sin saber nada sobre este instrumento dije –Ese–, ahí inició mi camino en esto.

De los siete hasta aproximadamente los trece años estuve en el *Insti*, como muchos le decíamos; en todo ese tiempo el horario fue de las 13 a las 15 horas, a excepción de cuando entré al mariachi, que era hasta las 17 horas ya que había que quedarse a ensayar. La Escuela de Educación Artística del Instituto Campechano contaba con una compañía de Ballet Folklórico, disponían de él para festivales locales, eventos públicos y privados. Esta compañía requería de igual forma de un mariachi, el cual se formó a cargo del maestro Santiago Ríos (qepd). La escuela de educación artística, la orquesta, el mariachi y la compañía de danza, pertenecían al Instituto Campechano, la máxima casa de estudios del estado.

El primer inconveniente con el que me encontré al entrar al *Insti* fue que no había un violín a mi medida, así que mientras, me pusieron a realizar planas en un cuaderno pautado de: “la blanca vale dos tiempos, la negra vale un tiempo, el puntillo aumenta la mitad del valor de la nota, el sostenido sube medio tono...” éstos son ejemplos de un sinfín de planas que realicé. Estábamos en formación, los que me enseñaban también lo estaban y al no haber violín a mi medida, más de una vez mencionaron que me cambiara a percusiones, pero ellos me lo decían como “Toca el triangulito”, yo no quería, aún sin saber qué era tocar ese famoso violín no quería cambiar, ahí fue donde me di cuenta qué tan terco era. Muchas veces me mandaron a buscar por la directora para comentarme y convencerme de que el triangulito estaba disponible y era bonito instrumento, fue tanto mi hartazgo que mi padre apoyándome en este camino, después de un tiempo me compró un violín 2/4 para mi primer concierto como atrilista de una orquesta juvenil.

A los trece años, me invitan las personas que estaban al mando como profesores a la Orquesta de Cámara del H. Ayuntamiento de Campeche. Debíamos hacer un mérito de seis meses para empezar a recibir un sueldo. A los quince me tocó ir a la Orquesta Sinfónica Infantil de México, hecho que cambió mi vida, ahora haciendo una retrospectiva; si no hubiese realizado esas giras no estaría en esto, pues como adolescente pude ver que había viajes, buffet, hoteles, amigos, diversión etc. En ese momento yo pensaba que eso era la vida de un músico y me agradaba. Durante todo este tiempo agradezco a las personas que pasaron e hicieron el esfuerzo por enseñarme de la mejor manera, hasta ahí creía que tenía una preparación promedio. En el año 2004 cuando cumplí los dieciocho años, terminé la preparatoria y decidí mudarme a la ciudad de Xalapa, Veracruz, ya que ahí estaba la Facultad de Música de la UV, ésta era la que me quedaba más cerca de las escuelas establecidas musicalmente en el país. Los dos primeros años puedo mencionar que fueron casi

perdidos, pues no entendí qué debía practicar, el maestro en turno me decía: –Tocas bien para el ciclo en el que estás–, eso me hizo pensar que ya podía tocar otras cosas y estaba adelantado, fue hasta el quinto año cuando vino la primera crisis. El segundo maestro que tuve en la facultad me decía que no servía para el instrumento, que no podría llegar a ser un buen violinista, hasta me pidió que yo cambiara de instrumento. En una ocasión le pedí a este profesor me diera las bases técnicas de mano derecha porque no tenía idea de cómo funcionaba, todo era por inercia o mecánica, los profesores de mi ciudad natal nunca pasaron por una universidad, ni clases con alguien que tuviera un proceso profesional, sin mencionar que no sabían cómo era trabajar en una clase individual; su respuesta fue: –Primero afina y luego te doy técnica de mano derecha–. Después de cinco en la Institución seguía teniendo las mismas dudas. Sabía que el camino no era el correcto, hasta llegué a pensar que estaba haciendo lo mismo que si estuviera en Campeche, como si no me hubiera movido a una universidad, que estaba igual que cuando preparé el examen para ingresar a esa escuela cinco años atrás. Esa situación me hizo llegar en el 2009 con el primer profesor que me enseñó un sistema, el sistematizó mi cabeza, desarrolló la disciplina, pero lo más importante fue que me enseñó a estudiar correctamente y a comunicarme con mi cabeza, este profesor ahora puedo decir que se especializó y trabajó conmigo la mano izquierda; cinco años de trabajo con el maestro Carlos Marrugo fueron suficientes para entender el sistema que había aprendido, desarrollado y ajustado durante los últimos treinta años de su vida. Él está jubilado de la UV, formó y vio pasar por ahí mínimo treinta generaciones de violinistas. Aun así, mi mano derecha seguía por inercia y sin conocimiento ¿En qué se basaba mi técnica? o ¿qué técnica tenía, si es que tenía?, a fin de cuentas, dudas.

En Chiapas muchos conceptos de la realidad profesional musical llegaron a mi vida. Había músicos en Puebla que hablaban y mencionaban información que yo en veinte años de carrera musical jamás había visto o escuchado. Pregunté mucho al respecto en el año 2013 en la capital poblana, cuestionándome la calidad educativa que había tenido hasta ese momento. Continué hablando con colegas violinistas, me interesaba saber cómo había sido el inicio de su carrera, cómo habían aprendido las bases técnicas del violín, qué informaciones diferentes tenían a las mías –la mayoría no sabía cómo responder– me di cuenta de que tenemos muy poca escuela de mano derecha y eso fue para mí la sorpresa más grande.

Tomáš Vejvoda –catedrático de la Facultad de Música de la UNICACH en la Maestría y la Licenciatura–, es el profesor que más se acerca a los estándares profesionales de los que se habla musicalmente. La primera clase que tuve con el maestro checo Tomáš, lo primero que me indicó es que tenía carencia de sonido. Él señaló que lo primero que necesitamos es darnos cuenta de los errores y de los puntos que hay que trabajar, ahí explicó el principio de la velocidad. Mencionó también que para tener buen sonido necesitamos técnica de arco, como el aire en los cantantes: un cantante no puede cantar si no tiene aire.

Siempre mi respuesta en clase fue “sí entiendo”, pero ya en casa no encontraba la sensación de la que tanto me hablaba el maestro. La siguiente clase se habló del nuevo puntal: punto de contacto. Me explicó que generalmente se toca en el diapasón del instrumento, eso provoca que la cuerda sea más suave y obtenga menos vibraciones al momento de pasar el arco, y lo mismo sucede si pones peso de más o presión. Después de esta segunda clase, llegué a casa y como dos semanas aproximadamente estuve practicando; viéndome en el espejo, con los ojos cerrados, parado, sentado y tratando de tener toda mi concentración en lo que estaba tratando de encontrar. La respuesta esa semana tampoco fue favorable.

Un día, practiqué y recordé el péndulo de un metrónomo.⁷ Lo que me hizo ir al artefacto y tratar de mirar la velocidad en la que se producía el sonido de un punto a otro, fue ahí cuando entendí la velocidad, puedo decir que por primera vez obtuve una sensación extraña pero finalmente estaba convencido de qué era lo que estaba buscando. Esto llegó por una situación visual, entenderla y llegar una y otra vez a ella no era difícil, ahí encontré la solución de un puntal.

Otro de los aspectos que siempre me cuestioné, que también puedo decir que cambiaron mi ejecución durante este proceso, fue por qué en los videos de los violinistas famosos se veían movimientos que para nada eran similares a los míos. Observaba mi ejecución y los movimientos no eran como el maestro Tomáš explica. Él hace referencia que al mirar a un violinista sus movimientos son naturales, todo lo que hace parece fácil y concluye que, si tus movimientos son naturales, es difícil que suene mal, ya que se busca que todo sea orgánico. Después de que lo mencionara no pude dejar de pensar o hacer referencia en mi cabeza a los monjes o la práctica del

⁷ Otro de los ejemplos también utilizados para la obtención de velocidad es el sonido de una gran campana, o la caída de una gota cuando existe una fuga de gotera.

tai chi, es como si no hubiera esfuerzo al momento de hacer un movimiento, es como conectar un movimiento a otro.

Mis maestros anteriores quizá mencionaron en mi educación que una buena observación es un gran camino para trabajar; no estaba preparado para entenderlo. Libros y estudios mencionan que con base en la observación podremos llegar a la relajación o movimiento natural. Si uno no es consciente al intentar realizar un movimiento las tensiones se generan en el cuerpo, si uno es capaz de interiorizar, detectar y corregir estas durezas escucharíamos un cambio significativo en el sonido.

A pesar de los años de estudios en mi vida puedo referir que, a estas alturas, en el año 2019 tocar no significa lo mismo que estudiar; estudiar el violín requiere de paciencia, disciplina, concentración, pero lo más importante son las ganas de mejorar, horas de dedicación y entendimiento. Si uno no está preparado personalmente para el cumplimiento de estos requerimientos, seguramente algunos aspectos entrarán y mejorarán, pero en ocasiones encontraremos trabas en el reconocimiento de una deficiencia y eso conllevaría un gran freno de nuestro avance técnico.

2.2 Experiencia de colegas

2.2.1 Luis Ángel Chab, violista mexicano

Luis Chab es un violista originario de Campeche, formado musicalmente en México. El motivo por el cual se le realizó la entrevista fue para observar las respuestas que da la metodología con una persona que realizó estudios con distintos maestros dentro del país; sacando provecho de las experiencias que tuvo.

Cada uno se movió por distintas partes de la república (Luis y yo), esto fue suficiente para darnos cuenta de las carencias que padecíamos. Me llama la atención que musicalmente aparecen muchas dudas, además de trabas en el camino como la edad, la falta de facilidad, en ocasiones el dinero, frustraciones, en fin, siempre hay cosas que te alientan a dejar la carrera, el camino de la música no es fácil, pero ¡cómo vale la pena!

En alguna ocasión fui con la maestra Gela, de un carácter muy fuerte. Recuerdo que de plano me dijo –¡Estás muy mal! –era una persona dura. Tenía mucho conocimiento, también decía que si uno trabaja (estudia), ella aseguraba un buen avance musical... (L. Chab, comunicación personal, febrero de 2019).⁸

- Estudiar conscientemente

Las maestras rusas de Luis trabajaron con él aspectos y técnicas diferentes a las que tenía; sin embargo, había aspectos muy parecidos, esto es una situación que normalmente sucede cuando llegas a una clase con un sistema diverso al que utilizabas. Lo más similar –y se hablaba mucho

⁸ Todas las entrevistas realizadas se pueden encontrar completas al final del documento en el apartado de Anexos: Entrevistas.

de ello— fue el estudio personal consciente, el no parpadeo, cuando el tiempo se va rápido se estudió con la cabeza. Sus maestras le decían:

...estudiar con la cabeza, no puedes estudiar si estás pensando en otra cosa: la novela, la serie, las caricaturas. Decían: —Tienes que estudiar con la cabeza fresca, ordenar tu tiempo de estudio—. Recomendaban estudiar por periodos de cuarenta y cinco minutos, descansar diez o quince y otra vez comenzar a trabajar con organización por horas: esta hora es de escala, con todo lo que conlleva, descansas, y luego empiezas con otra cosa; estudio, repertorio, etc. (L. Chab, comunicación personal, febrero de 2019).

- No hay Absolutos

Uno de los conceptos parecidos en las experiencias de este colega y yo, es que generalmente la mayoría de los maestros nos enseñaron que en la música no hay absolutos, ya sea porque se los dijeron a ellos sus profesores o porque lo pensaron por sí mismos. Son pocos los compañeros que hablaban de ello, debido a que la música es cambiante, ¿en qué punto deseamos hacer algo que se compara con lo perfecto?, sobre todo, pensando que no hay un camino ni guías absolutas para llegar a algo que no existe. Todo es efímero, tocar bonito o feo.

¿Qué sabes de técnica de mano derecha?, ¿de qué consta tu técnica de mano derecha?, ¿qué aspectos resuelve?, ¿en qué se basa? Estas fueron unas de las cuantas preguntas que Luis menciona que en nuestra vida cotidiana como estudiantes no podríamos responder. Sé que podríamos realizar mil y una preguntas más a algunos alumnos de violín, pero es posible que tampoco lo tengan claro. Si le dijéramos a alguien: —Escúchame y si puedes dame comentarios para mejorar mi mano derecha— posiblemente nos diría: —Suena bien, bueno acá suena raro, desafinado, no estás haciendo matices—, pero pocas veces obtendremos consejos como: —En esta parte el arco es más rápido, menos peso si pasas pegado al diapasón— o simplemente variantes de maneras de estudiar. Para mí eso es evidencia de que en México padecemos del mal de mano derecha. Muchas de las cosas que

aprendemos es por inercia, intuición o lo que alcanzamos a descifrar con el paso del tiempo que hace que se nos faciliten ciertos movimientos; no siempre siendo los correctos.

Luis utilizó los conceptos del manual durante cinco clases mientras su maestro salía de vacaciones; le expliqué aspectos básicos que el maestro Tomáš enseña, poniendo en práctica lo que yo había desarrollado con él durante los últimos tres años. En esas semanas vi en Luis una claridad en los movimientos requeridos y una comprensión amplia del uso de la mano derecha.

Uno de los puntos que falta a nivel nacional es una educación temprana y la capacitación de los maestros para la buena formación; es duro pensar que en otras partes del mundo la música está sumamente estudiada, sobre todo para el violín donde podríamos hablar de que para desarrollar una técnica al 100% es importante iniciar nuestros estudios a una muy corta edad. En muchos lugares a los diez años los niños están casi completos técnicamente y los factores que entrenan es siempre facilitar o perfeccionar algo que falta, claro, esto sería imposible sin la mano de un buen guía.

...Ahí supe que había problemas técnicos que uno no había resuelto en el inicio, lo que es tocar una escala completa o técnica, como dicen los grandes maestros y no lo tomamos en cuenta: “Una escala es tu vida, es tu formación, ahí está todo tu historial”. En esa época no me exigieron llevar la escala completa, ahora me siento mejor (L. Chab, comunicación personal, febrero de 2019).

Actualmente Luis está por iniciar sus estudios de maestría con el maestro Tomáš Vejvoda.

2.2.2 Roberto Peña Sommer, violinista mexicano-suizo

Roberto inició sus estudios en México en la ciudad de Zacatecas durante un año y medio. Posteriormente continuó sus estudios en Suiza hasta la edad de veinticuatro, que fue cuando regresa de nuevo a México. Roberto no menciona mucho sobre sus bases técnicas, habla que, para trabajar mano derecha con sus alumnos utiliza las variaciones del método Kreutzer y el Op. 2 de Ševčík, siendo este último sin duda alguna para él, el mejor método de mano derecha.

Roberto menciona mucho de las maneras de estudiar, nos dice que su tesis de maestría era dedicada a cómo pensar, estudiar o poner variantes a un estudio. Dice que, si en el estudio lográramos un 100% de efectividad, al momento de interpretar en público nuestro rendimiento bajaría en un 30%, entonces te quedarías con un 70% de efectividad, lo que conllevaría de diez opciones buenas a la posibilidad de tener tres malas. Él habla que lo que se busca como violinistas es poder concentrarnos durante un periodo largo y aprender rápido las cosas, de tal manera que puedas aprender una página de algo musical en el menor tiempo posible, esto es lo que hace la diferencia de las personas genios de los que no lo son.

Roberto habla de problemáticas latinoamericanas y a su vez también cualidades. Ejemplo:

...tenemos desventajas; la disciplina de los europeos, la capacidad de concentración de los asiáticos, la voluntad férrea de los rusos, pero nosotros tenemos una mente muy libre, no nos atenemos a convenciones que las demás culturas dan por hecho, nosotros podemos romper esos esquemas (comunicación personal, noviembre de 2018).

También platicamos sobre tensión y relajación, Roberto dice que una de las principales partes del cuerpo que debemos mantener relajada es el hombro. Es cierto que todos hablamos de relajación, pero es difícil, cómo podemos decir que relajemos cuando la mayoría no conocemos la sensación que nos piden, es importante hacer relaciones con aquellas que ya conocemos.

... la que en ese sentido me explicó fue mi maestra en Berna, ella fue increíble. Incluso hoy en día hay pocas escuelas que ponen tanto énfasis en la conciencia del cuerpo para sentir dónde están las tensiones, tensión significa “potencial” ... (R. Sommer, comunicación personal, noviembre de 2018).

Roberto, nos menciona que una de las maneras de estudiar para él es siempre con doble cuerda, que esto le ayuda a pensar como si estuviera tocando con una guitarra eléctrica y siempre tuviera una nota pedal resonando. Por ejemplo, si tiene un pasaje en cuerda de A (la), estudia con pedal de E (mi) y menciona que automáticamente olvida estudiar afinación. En lo personal encontré un inconveniente, no me ayudó esta forma de trabajar la afinación porque genera tensión, trae como consecuencia un sonido apretado: si es complicado pasar el arco sobre una cuerda con una posición relajada, lo será más si pensamos en cuidar ahora dos puntos de contacto. Lo mismo pasa con la mano izquierda, si tienes dedo 2 y 4 haciendo terceras, no es recomendable mantener dedo 1 y 3 sobre la cuerda.

Quiero hacer un breve paréntesis y mencionar un aspecto sumamente importante que me recordó esta entrevista, y es la concentración al momento de estudiar. Yo le llamo “toda mi atención”, seguramente hay momentos donde uno sabe que está concentrado, el problema es que normalmente cuando estás estudiando no sabemos conectarnos conscientemente en el aquí y ahora para sacarle más provecho a ese estado.

Continuando, Roberto habla sobre una técnica nueva explorada en Bélgica. Por las descripciones que nos mencionó, puedo decir que es la que más se asemeja a lo que estamos aprendiendo en Chiapas con el maestro Tomás, es lo último y más funcional para ahorrar energía, no hacer tan visible los movimientos y siempre economizar al momento de tocar.

Actualmente Roberto se encuentra en México continuando su carrera.

2.2.3 Rie Watanabe, violinista japonesa

Originaria de Japón, la maestra Rie nos dice que inició a una edad temprana en su país. Tomó clase con dos profesores que no tenían claro qué hacer con la mano derecha; el primero que nos mencionó era bastante grande de edad, el segundo le ayudó, pero había sido autodidacta, por lo tanto, no tenía claro cómo enseñar la funcionalidad de la mano derecha en el violín. Posteriormente Rie llega a México con la maestra japonesa Yuriko Kurinoma, quien había realizado sus estudios en el Conservatorio de Praga. Rie le preguntó también a Yuriko sobre la técnica de la mano derecha, pero la maestra tampoco fue tan clara con ella. Sin embargo, lo que le dijo, quedó grabado en su mente a tal grado que ahora entiende a qué se refería:

Precisamente yo no sabía manejar bien el arco y le pregunté varias veces—
¿Cómo debería agarrar el arco?—me contestaba, —Como sea, si así suena bien pues está bien—.

...Gracias a que me fui a Estados Unidos a los diecinueve, me tocaron maestros muy sistemáticos, sobre todo unos maestros rusos que me explicaron muy bien cómo hay que poner el meñique, el meñique es el centro del control. Otros maestros, Rolando Veimus y su esposa Almita Veimus también me ayudaron mucho...

...la mano derecha quien me ayudó muchísimo fue el maestro ruso Atis Vancas, era mi amigo, pero para mí fue más mi maestro, me dijo cómo hay que doblar el meñique y que es el centro de rotación. También él me explicó mucho de cómo es la afinación, cómo hay que afinar un acorde.

... yo pienso también en tres puntos en el arco porque el peso y el contacto no va a ser igual para que suene. Son tres puntos: talón, medio y punta. (R. Watanabe, comunicación personal, 2018).

La maestra pasó por situaciones difíciles durante su carrera, nuevamente veo indicio de que la música es dura, que hay músicos que piensan que no necesitan saber más en este universo de la técnica, es absurdo, aun así, lo piensan ¡En qué momento el individuo o persona cree que lo sabe todo en este mundo al cual venimos a aprender!

Me sentía muy mal en un cuarteto que tuve en Juilliard porque todos eran solistas, no tenían sentido de afinación buena, afinación en armonía, cada uno tenía su afinación, cada uno era solista y a mí me echaban la culpa de que no podían afinar. Ahora entiendo por qué ellos no afinaban, cada uno tenía su afinación y yo de segundo violín no podía afinar con ninguno de ellos porque estaba escuchando diferentes afinaciones. Entonces yo creo que una buena música armoniosa está basada en el amor y respeto que cada músico tiene (R. Watanabe, comunicación personal, 2018).

Para la maestra Rie lo importante es encontrar los conceptos y los profesores que se adecuen a nuestra manera de pensar y ver las cosas. Uno de los ejemplos que menciona es la duda de muchos estudiantes cuando mecánicamente les dice “abajo, arriba”, este concepto provoca confusión, ya que abajo y arriba se relaciona con la presión que se produce a la cuerda (peso), para la maestra es mejor tener el concepto “derecha e izquierda”.

Sí, muchos maestros no tienen la culpa, ellos así aprendieron de sus maestros, diciendo “derecho tu arco, derecho”, pero no es derecho, la verdad es paralelo con el puente, pero en vez de decir eso siempre nos han dicho nuestros maestros “¡Derecho!”, no todos, pero sí la mayoría (R. Watanabe, comunicación personal, 2018).

Rie tiene una manera energética de pensar la música, se me hace interesante que habla de frecuencias: “Somos vibraciones, la música son vibraciones, para mí no está tan alejado de la realidad pensar que las vibraciones se llegan a percibir dependiendo de la sensibilidad y el

desarrollo que tengas para comprender estas energías”. También habla del cuerpo, menciona que todo es natural, como si practicáramos algún arte marcial, todo es redondo con la gravedad, podemos pensar en marionetas; la marioneta no es rígida, es natural.

- El concepto de dedo meñique

La información que la maestra me proporcionó sobre los conceptos y ejercicios que le dieron sus maestros rusos para mejorar los practiqué, me puse a prueba sobre cuáles eran mis experiencias y resultados: puedo decir que me funcionaron. La maestra Rie me comentó que debemos pensar que el dedo meñique gira en su eje sobre la vara. En muchas ocasiones he observado en alumnos cuando el arco está en la punta o en el extremo superior que levantan el dedo meñique, como resultado tenemos pérdida de un porcentaje de sonido, no es mucho, pero a fin de cuentas nuestra búsqueda eterna es siempre un sonido grande, bonito, con poco esfuerzo al momento de tocar.

Actualmente la maestra Rie se encuentra viviendo en San Cristóbal, trabajando en proyectos privados y personales.

2.2.4 Jorge Risi, violinista y pedagogo uruguayo

El maestro Risi nació en Uruguay. Inició sus estudios musicales a la edad de diez años, su formación en Alemania fue con el maestro Max Rostal quien fuera alumno y colaborador de Carl Flesch. Risi, desde temprana edad tuvo mucha curiosidad sobre sus manos e inventó aditamentos para resolver algún aspecto que le incomodaba. Menciona también que escribió ejercicios para la mejoría de su funcionamiento, algunos de los cuales no sabía que ya existían hasta años después.

Lo que me gusta de lo que usted dice, es sobre el autodidactismo, ¡No hay nadie que no sea autodidacta!, ¡no hay nadie que haya llegado a un lugar importante sin ser autodidacta!, ¡Heifetz era autodidacta!...

...no es lo mismo tocar el violín en 2019 que en 1990. Es muy diferente por todo lo que está pasando, estamos en medio de una revolución que no sé a dónde nos va a llevar. Y nosotros seguimos pensando en que los cambios de posición son como los pensaba Kreutzer. Todos hicieron cosas fantásticas, pero no debemos de repetir, tenemos la obligación de avanzar (J. Risi, comunicación personal, marzo de 2019).

El maestro, ha dedicado la mayor parte de su tiempo a la labor pedagógica tanto en el ámbito institucional como privado, en su país y en el exterior, *El otro violín* es un método que realizó con conceptos muy parecidos a los que tienen la técnica que ahora trabajo, muchos de los ejercicios que él ejemplificó en su libro, fueron los que desarrollé o pensé en algún momento con otros nombres. Por ejemplo, lo que Risi vivió con las escalas bajitas.⁹

⁹ Revisar la entrevista para más detalle, dice Risi: "...ahí comencé a inventar ejercicios de Ševčík que no sabía que existían, le llamaba escalas bajitas".

Flesh fue el primero que sistematizó el violín, formó líneas principales, analizó y estructuró los problemas mecánicos, de tal manera que si estudias la escalas de Flesh te abre un mundo de posibilidades de abordar, por lo menos el ochenta por ciento de todo el repertorio que había hasta el año de 1919. Si Flesh viviera ahora, seguro escribiría otras cosas fantásticas, de igual manera tenemos a Kreutzer para estar en 1850, las cosas que se le ocurrieron fueron buenísimas, no debemos quedarnos con eso (J. Risi, comunicación personal, marzo de 2019).

Para mí, los maestros juegan un papel importante en la música y en formación de instrumentistas, si uno se prepara para brindar mejores experiencias, bien dicen no hay sistema malo, lo importante es saber enseñarlo. Hay maestros que desmotivan y alientan a los alumnos a dejar la música, a ellos el maestro Risi los condena, pues causarle inseguridades a un alumno es lo peor en esta época, donde todo lo que se está viviendo no es tan bueno para él. La idea es crear mejores personas, no importa si el dedo está arriba o abajo. Nosotros enseñamos como aprendimos, en el camino de la vida musical existen adecuaciones que con el tiempo aparecen en nuestra enseñanza, pero siempre la base es lo que nuestros profesores aportaron, eso indica que, si ellos no resolvieron ciertos temas o aspectos, de ninguna manera habría forma de que puedan enseñarlo.

No hay gente mala, la mayoría de los maestros pasan lo que podían, para nada fueron malas intenciones en no querer enseñar, son conceptos que tiene cada uno; yo al spiccato le llamo las tostadas en México, en Uruguay le llamo el sándwich del lunes. Bueno, existen dos movimientos: uno horizontal y el otro vertical, si hago 100% horizontal, realizo un détaché, si hago 100% vertical, no suena. (J. Risi, comunicación personal, marzo de 2019).

Me causa curiosidad, los alumnos sienten un apego hacia sus maestros. Risi menciona que su primer profesor era húngaro y hace referencia a él como su segundo padre. La relación entre

maestro-alumno en una clase individual crea ciertos lazos o vínculos que los individuos deberíamos tener en cuenta.

De la charla con el maestro Jorge, lo que más me aportó fue la experiencia que el maestro demuestra al momento de enseñar: “Tus tres puntales son las tres leyes del sonido para mí”. Risi conoce los conceptos, pero no cree en la velocidad constante del arco, para mí ésta es la más importante, pero la experiencia de información con la que él cuenta es abismal, por ejemplo, con un ejercicio del que me habló poco, cuando lo probé y compartí, me di cuenta de que resolvía el puntal de la velocidad, funcionó muchísimo, puedo decir que fue la manera más sencilla de enseñarla.

2. 3 Bitácora del alumno: aplicación del manual y la enseñanza del sistema en el alumno

En el año 2016 me dieron unas horas para enseñar violín, mi experiencia como docente era el promedio de lo que encontrarías a nivel nacional. Luis Ángel fue el primer alumno que llegó a mi lista como estudiante de nivel propedéutico de la Facultad de Música de la UNICACH. La disposición de él es algo que tuve a mi favor; Luis Ángel, es el alumno resultado de mi sistema; recordemos que hay cosas del aprendizaje de mano derecha que uno entiende y desenvuelve en un determinado tiempo dependiendo de los hábitos y cualidades personales.

Luis lleva tocando cuatro años el violín, de los cuales tres ha estado en la institución. Desarrollar y pensar los ejercicios que utilizamos en su enseñanza fueron los mismos ejercicios que planteé en mi cabeza para mi propia mejoría, algunos fueron funcionales y en otros se cambiaron sólo los conceptos, pero mecánicamente y la finalidad fueron las mismas. Cuando inicié clases con el profesor Tomáš, ir y descifrar en mi casa fue de suma importancia debido a que para entender fueron muchas horas de práctica. En ocasiones le daba instrucciones erróneas a Luis creyendo que estaba bien, pero preguntando a mi maestro y probando, encontraba la solución de ciertos problemas y corregíamos.

Las primeras clases con Luis, él no tenía idea de aspectos generales: desde el parado, hasta el aspecto mecánico. Comenzamos con recordar la postura y trabajar en el espejo: pusimos cuatro marcas en el arco; cada una de ellas indicaba el lugar en el arco donde uno va a tocar, donde inicia cada movimiento, prácticamente la conexión entre un movimiento mecánico a otro. El primer lugar que trabajamos es el que el profesor Tomáš menciona como ángulo de 90°, este ángulo es el que se genera entre brazo y antebrazo, es el más sencillo de dominar marcando la vara de punto a punto entre la distancia en la que se genera el movimiento. Este movimiento es el más natural, pensamos en abrir y cerrar, derecha e izquierda, abajo y arriba, todos estos conceptos son los que he escuchado en mi vida; pero puedo mencionar que para mí funciona abrir y cerrar o derecha e izquierda. Trabajamos la mayoría de las veces détaché en la mitad, esto refiere al sonido de campana, tratar de imitar el sonido de un campanazo; el movimiento será plano o movimiento recto, es decir, como si recordáramos el planchar una prenda de ropa.

Trabajé también con Luis los movimientos básicos, estos corresponden a “bajar manzanas”, “la pluma de un estacionamiento”, “movimiento plano”¹⁰ y cambios de arco en el talón. La finalidad de estos ejercicios y regiones del arco son para enseñar al alumno a manejar las articulaciones pequeñas como los dedos.

En la primera y en la segunda semana de práctica con los nuevos conceptos de movimiento, Luis desarrolló errores comunes y frecuentes en distintas zonas del arco; el uso excesivo de muñeca, cambio con muñeca y no con brazo. Se le dio solución en clase a estos problemas, en ocasiones el alumno reconocía el movimiento y en otras no se daba cuenta ni reconocía el problema.

Detecté que mi alumno no conocía el movimiento mecánico en el talón; precisamente le pedí un ejercicio con *détaché* en el talón y no sabía qué parte del cuerpo tenía que trabajar o cómo funciona esta región del arco. Otro error común en la mano derecha es no saber qué pasa con el dedo meñique. Luis levanta el dedo meñique cuando el arco está en la punta. El meñique en todo el mecanismo debe tener una sensación de hamaca o giratorio hacia la madera. Luis tenía la duda de cómo funciona el movimiento natural en la punta, para resolverlo lo manejo como un molde que aparece en la parte superior del arco, donde se hace palanca con todo el brazo estirado. En la entrevista realizada a la maestra Rie, este movimiento fue descrito como si estuvieras viendo el reloj de frente con el brazo extendido hacia las cinco. La enseñanza de este movimiento varía dependiendo de cómo el profesor lo aprendió; una de la terminología que frecuentemente aparece es pensar el arco en forma de número ocho, eso trae como consecuencia algunas veces un movimiento muy grande del codo, de tal manera que llega a ser un movimiento muy brusco y visible. La terminología de *ocho* no está del todo mal ya que si pensamos en ochos muy flacos estirados y si recordamos que el arco siempre debe de correr su camino en forma horizontal al puente (paralelo), tendría una buena funcionalidad mecánica para el codo en cambios de cuerda.¹¹

Clase tras clase trabajamos con Luis escala ¡la escala es técnica!, esto nos indica que, si las tenemos dominadas podríamos saber qué tanta técnica tiene un violinista. Existen numerosos sistemas de escalas y muchas maneras de trabajarlas, en este caso el sistema que aprendimos son las escalas de Otakar Ševčík. En una clase al final, Luis ejecutó una escala y arpeggios un poco

¹⁰ Conceptos enseñados por Tomáš Vejvoda.

¹¹ Vejvoda dice que el movimiento de ochos estirados funciona para cambios entre cuerdas.

carentes de afinación, así que los trabajamos con el “Sistema profundo” llamado de tal forma en clase porque la finalidad es hacer que el alumno tome conciencia de todo. Iniciamos con blancas, enganchado; después dos notas por arco, cuatro y ocho. Se pueden realizar cientos de ejercicios y miles de métodos para la enseñanza de cada uno de los lugares en el arco, pero lo más importante será cuidar que el movimiento del hombro y codo sean correctos.

También le enseñé tres movimientos del arco por separado, si lo pensamos en términos muy generales: mitad, mitad-talón, mitad-punta puna. El cambio de dirección en el extremo superior y el extremo inferior, en algunos lugares lo mencionan como punta y talón.

Buscar siempre un buen détaché es la labor del ejecutante, así como del profesor, pues se dice que en términos generales todos los golpes de arco parten de ese movimiento, por lo tanto, en nuestro sistema o metodología es lo que más trabajamos. Así como mencionamos las tres regiones en el arco y sus respectivos movimientos por separado, es necesario practicar el movimiento plano, de tal manera que si nos fijamos en la punta ésta sólo debería dibujar rayas, si aparecen círculos o cualquier otra figura, existe un movimiento incorrecto en el mecanismo.

Después de tres años de trabajo con mano derecha y manejando una objetividad como aprendizaje cooperativo, el alumno logró una comprensión aproximada del 65 % de técnica de mano derecha. Puedo mencionar que el éxito de la cooperación fue siempre contar con sus cinco componentes:

- Interdependencia positiva.
 - Responsabilidad individual.
 - Interacción cara a cara.
 - Uso adecuado de las habilidades interpersonales y grupales.
 - Capacidad de procesar la eficacia con la que ha funcionado el grupo.
- (Jonhson y Johnson, 1990, pp. 23-36), citado por Maribel Toledo (2013, pág. 23).

Capítulo 3

Manual

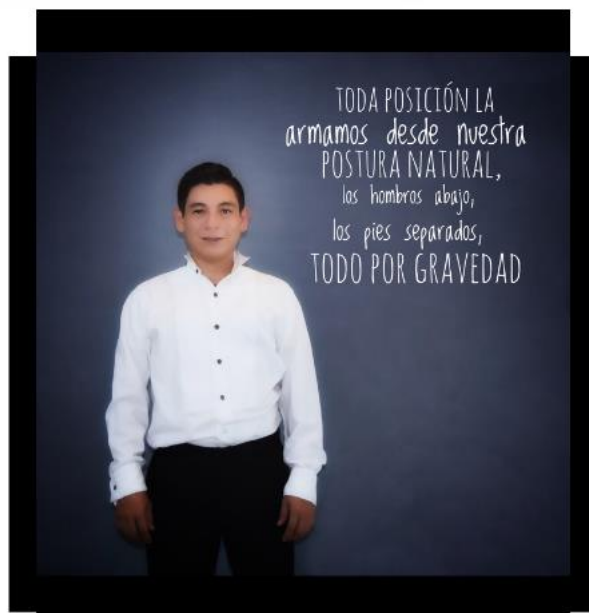
El presente manual es el resultado de la investigación de este trabajo y debe revisarse con la mayor consciencia posible. Se han resumido los conceptos que se han considerado básicos para la correcta postura y mecanismo de mano derecha del violín, se anexan imágenes que pueden servir como guías y enlaces de videos para poder observar y escuchar el resultado deseado. Es un buen material de apoyo que bajo la correcta supervisión del maestro puede dar grandes resultados al corregir los pequeños detalles que hacen la diferencia de un dominio y manejo de la técnica para una ejecución musical más solvente en el violín.

Recomendaciones:

- Utilizar espejo
- Usar metrónomo
- Grabarse con audio o video

Correcto

Forma idónea de la posición de frente si pensamos de la cintura hacia arriba. Cuello derecho, espalda derecha, altura de los brazos natural. Siempre buscar lo más relajado, lo que conoce el cuerpo.



POSTURA INICIAL





POSTURA INICIAL



Incorrecto

Esta posición nos muestra la columna hacia adelante. En un periodo de tiempo prolongado de estudio, es seguro que la espalda o el cuello estarán completamente doloridos.

NOTA: Son comunes en violinistas las lesiones de cuello y espalda, cuidar siempre la postura inicial.

Correcto

Una forma donde se puede aprender a observar la sensación del hombro abajo, es ponerse el violín de esta manera y cruzar los brazos.

El violín se adecua al cuerpo, no el cuerpo al violín. Si se hace un movimiento en el cuerpo para ajustar el instrumento, posiblemente esto sea incorrecto.

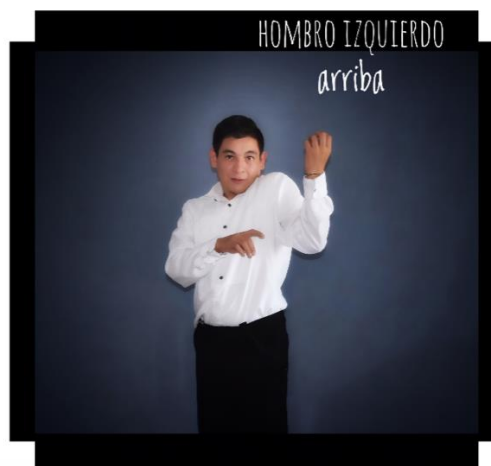


HOMBROS

Incorrecto

Los hombros arriba provocan tensión.

Los músculos que están juntos se apoyan entre sí, eso implica que si un músculo está tenso, la reacción será en cadena pudiendo generar tensión en toda la extremidad.



CÓMO AGARRAR EL ARCO

Correcto

Se observa un correcto agarre en el primer y segundo bloque. Se pueden utilizar herramientas para apoyar como un lápiz. Se puede dibujar con éste en el aire y hacer pequeños ritmos manteniendo siempre el ángulo del lápiz. Es importante observar la punta como dentro de un riel del que no sale mientras se realiza el movimiento, dando una sensación de firmeza en el arco.

Nota: en la primera imagen, el lápiz se coloca en la marca, pero se mueve el dedo para poder mostrar la forma de "Q".

Incorrecto

Aquí, los errores que generan más tensión en el agarre del arco. ¡Cuidar esto, es la base de la posición de mano derecha!



MECANISMO DE MUELLES

Si un mecanismo de muelles es correcto, aparecen ciertos moldes. Ésta es una forma correcta de saber qué y cómo buscar el mecanismo en el estudio. Arco completo, pensar más en velocidad y así compensar el exceso de peso.



MECANISMO EN LAS TRES REGIONES

Correcto

Aquí se observa el mecanismo de los tres lugares, con el mecanismo de pelo en las 3 regiones.



Incorrecto



Cuando la muñeca no está relajada y existe dureza en la extremidad esto aparece.



Cuando el movimiento del codo es realizado hacia atrás este es el resultado.

Si se detecta, pensar interiormente qué se está haciendo y observar en el espejo para corregir.

¡Si no te das cuenta, no puedes corregir!



MOLDE DE TALÓN

El molde de talón es la forma en la que la muñeca debe estar siempre que toquemos en el talón.

Hombros relajados, pies y rodillas alineados con los hombros, muñeca con caída natural.

El mecanismo de medio pelo es lo más importante para tener este molde. Si esto no aparece y la muñeca no es flexionada, se pierden 2cm aproximadamente cuando se realiza el cambio.

Si se está iniciando, no es recomendable empezar en este lugar.





El mecanismo de pelo en el arco es sencillo de entender, la única inclinación que la vara tiene es en la región del talón, esto es compensado por el meñique.

MECANISMO DE PELO

El meñique debe tener una sensación de giro sobre la madera, esto es debido al peso que recibe el talón por estar cerca de la extremidad. Entre más cerca de la parte superior menos peso se tiene, eso es compensado por el pelo completo. Es casi imposible tener un sonido concreto en la punta si se tiene sólo medio pelo, de igual manera es difícil hacer un cambio en el talón sin que suene el cambio con todo el pelo.





Ser muy insistente con el arco debido a que consta de pocos factores. ¡Si no se toca donde es y el mecanismo de pelo es incorrecto, seguro habrá variaciones en el sonido!

Un aspecto que debemos de cuidar es no realizar los cambios de dirección con la muñeca: ¡La muñeca nunca manda!
Utilizar el lápiz y pensar en el arco da la firmeza natural que se necesita aplicar.

¡Esta sensación luego con el arco, es un buen camino para empezar a investigar cómo y qué adecuaremos a nuestra técnica!



Índice de videos del Manual

Los siguientes videos muestran algunos ejercicios que se pueden realizar para aprender la forma correcta de pasar el arco, el sonido que se debe buscar, así como los errores y variaciones de éste. Todos los ejercicios se pueden trabajar por periodos de 5 minutos y acumular muchos periodos en el día. Si lo que se quiere es aprender movimientos nuevos, no funciona un tiempo prolongado.

1 cm al puente

<https://www.youtube.com/watch?v=8q3jUM4bRhQ>

A la mitad de la cuerda

<https://www.youtube.com/watch?v=ty7Svh1Ftyo>

Lento y apretado

<https://www.youtube.com/watch?v=CSGv9wZk7ww>

Ejercicio del lápiz con violín

<https://www.youtube.com/watch?v=4cDX2O1I79w>

Ejercicio del lápiz

<https://www.youtube.com/watch?v=ZShTzp-SgK0>

Poner dedos, quitar dedos

<https://www.youtube.com/watch?v=Fu9bCc73sZ8>

Martelé talón

<https://www.youtube.com/watch?v=sQ474zYsTFo>

Martelé mitad

<https://www.youtube.com/watch?v=NA3SFtlbJvU>

Martelé punta

https://www.youtube.com/watch?v=n_81JX_2WnI

Medio pelo al tasto

<https://www.youtube.com/watch?v=bbG3unqzNyQ>

Conclusión

Con base en las experiencias, pudimos comprobar la utilización de la metodología y su resultado. Tocar sin velocidad trae como consecuencia un sonido apretado, lo que quiere decir que, esta manera funcionaría para una interpretación en salas con una acústica seca; por lo tanto, a mayor peso, menor velocidad. Puedo afirmar que la problemática mecánica de los alumnos que he visto en clase y con el que trabajé, es muy similar a la que he ido observando a lo largo de mi vida profesional, además de un incorrecto condicionamiento sobre la mano izquierda.

Se pudo observar que el entendimiento y funcionamiento de los tres puntales durante un periodo de tres años me ayudó en la mejoría interpretativa. La acumulación de información con el maestro correcto hizo que mi avance violinístico fuera positivo. Es claro que el estudio de los tres puntales ajusta la cabeza en la ejecución de movimientos, esto se probó con Luis Ángel –mí alumno– durante un periodo de tres años, teniendo resultados favorables en su interpretación, a todo esto, destaco que el alumno tuvo toda la disposición de aprender y mejorar personalmente su técnica.

Se ha investigado sobre enseñanza, mecanismo, sensaciones, pero considero que aún hace falta explorar como maestro el equilibrio mental que desarrolla un alumno desde una edad temprana, trabajando con las exigencias y estándares profesionales, sin llegar a sentirse hostigados, pero sobre todo sin presentar un rechazo a una disciplina.

Fue necesario el acercamiento con varios colegas, quienes me proporcionaron los nombres de los métodos que han utilizado en su enseñar. Motivado por esta investigación puedo generalizar diciendo que la enseñanza de una sola mano en la técnica del violín afecta en la formación de un estudiante; el violín se toca con la combinación mecánica de las dos extremidades superiores.

Bibliografía

- Durán, D. (2006). *Aprender enseñando: un paradigma emergente*. Recuperado el 2019, de Hipermedios para la educación blogspot:
<https://materialeseducativosmultimedia.blogspot.com/2014/01/temas-compartidos-en-este-blog.html>
- Durán, D. (2014). *Aprenseñar*. Madrid: NARCEA S.A. DE EDICIONES. Recuperado el 2019, de
<https://es.scribd.com/read/330733402/Aprensenar-Evidencias-e-implicaciones-educativas-de-aprender-ensenando>
- Galamian, I. (1998). *Interpretacion y enseñanza del violín*. España: Piramide. Recuperado el 2019, de
<https://es.scribd.com/doc/182645388/Ivan-Galamian-Interpretacion-y-ensenanza-del-violin-pdf>
- Hansen, D. R. (2009). *THE BOUNCING BOW: A HISTORICAL EXAMINATION OF "OFF-THE-STRING" VIOLIN BOWING, 1751-1834*. Recuperado el 2019, de scribd:
<https://es.scribd.com/document/184375250/Bowing>
- Johnson, D. W., Johnson, R. T., & Holubec, E. J. (1999). *El aprendizaje cooperativo en el aula*. (Paidós, Ed.) Buenos Aires. Recuperado el 2019, de
http://www.terras.edu.ar/biblioteca/3/3EEDU_Johnson_1_Unidad_2.pdf
- Risi, J. (2013). *El otro violín, Libro del Maestro*. México.
- Toledo, M. d. (2013). *Por una pedagogía de ayuda entre iguales*. Barcelona: GRAÓ. Recuperado el 2019, de <https://es.scribd.com/document/275184734/De-La-Cerda-Toledo-Maribel-Por-Una-Pedagogia-de-Ayuda-Entre-Iguales>

Anexos

Entrevistas

Adjunto las entrevistas completas que se realizaron para elaborar el presente trabajo, considero que se compartió información valiosa que puede interesar y servir de apoyo a la formación de cualquier violinista o violista de profesión. Todas fueron realizadas por su servidor, Francisco Silva Torres.

Entrevistado: **Luis Ángel Chab Dzul**

Profesión: Estudiante de la Maestría en viola de la Facultad de Música de la UNICACH

Lugar y fecha: 19 de febrero de 2019, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

[Fr] ¿Cuéntanos un poco sobre tu vida musical?

[LC] Inicié en un proyecto de Orquesta Juvenil en México, el proyecto pertenecía al Sistema Nacional, en ese tiempo se llamaba Coros y Orquestas en el año de 1995. El problema con el que me enfrenté en provincia era que no había maestros profesionales, de alguna u otra forma uno empieza a tocar a sus condiciones. Los maestros locales son los que te iniciaban, ellos hacen su mejor labor, pero al no ser músicos profesionales nos damos cuenta de que tienen carencias, claro que uno cuando es niño no toma en cuenta las cuestiones técnicas, uno toca y es feliz dentro del mundo de la música. El ambiente de orquestas juveniles era algo muy similar a lo que ahora es el proyecto de Esperanza Azteca. Ahí tocábamos repertorio de orquesta, pero siempre cosas muy básicas, recuerdo mucho que me entró la curiosidad de querer aprender más, de buscar a maestros profesionales que me dieran lo que no tenía en la ciudad. Cualquier maestro que llegaba a Campeche, buscaba la manera de que me diera clase o algo de información, que era lo que no teníamos o asistíamos con algunos maestros de Mérida –ahí empezaron a llegar músicos profesionales–. A veces teníamos la suerte de que llegaba un maestro de México y sin conocerlo,

me acercaba para pedirle clase – por lo general eran violinistas–, que me dieran consejos y aprender más. Llegó un punto cuando estaba en Campeche, en que pensaba: “no estoy avanzando, siento que hay más cosas que uno puede aprender”, pero por lo mismo que no había músicos profesionales mi educación fue muy limitada.

[Fr] ¿A los cuantos años saliste de tu tierra y qué pasó cuando llegaste a la universidad?

[LC] Salí a los 17 años de Campeche, de ahí me fui a la Ciudad de México. Cuando inicié pasé seis años en Campeche, donde estuve tocando en los grupos, a veces tuve clases con los maestros locales. Después decido dedicarme a la música, me entró la curiosidad gracias a las orquestas juveniles porque tuve contacto con niños y jóvenes de otros estados y ahí me di cuenta de que tenía compañeros que estaban mejor formados en esa época, yo no sabía realmente que era, simplemente *fulanito* se oye que toca muy bien. Antes de que me fuera de Campeche, tomé pocas clases con un buen violista, el maestro Russel Montañés, me di cuenta de que existía un mundo mucho más grande del que yo conocía hasta ese momento. Eso me despertó el gusto por dedicarme a la música de manera profesional. En el 2002 me fui a la ciudad de México, hice audición en la Escuela Superior de Música y realicé el bachillerato musical de tres años con la maestra Talía Pinete, quien me ayudó a conocer la música de otra manera y hay un sinfín de cosas que le agradeceré.

[Fr] ¿Talía Pinete es mexicana?, ¿dónde estudió?

[LC] Fue una persona con muchas capacidades para tocar, tenía un sonido muy bonito, recuerdo que hizo una maestría en Pittsburgh en USA, estuve con ella tres años aproximadamente.

[Fr] ¿Cómo te das cuentas de los parámetros que careces?

[LC] Pasaron tres años para darme cuenta de algunas carencias, puedo decir de esos años a diferencia de ahora, que en el ambiente pedagógico de la viola ha existido mucho retraso, si en el violín es difícil encontrar un buen maestro que te aporte los fundamentos básicos para ser un buen músico, en la viola es mucho más. Los tres años que estuve en la escuela superior los aproveché, pero siento que la maestra se enfocaba más en tocar mucho repertorio; estudios de arriba abajo,

quizá no era tan exigente el nivel. Recuerdo que mis demás compañeros y sus maestros tenían una manera similar de trabajar, en general tocar mucho, en sí, montar repertorio. Cuando inicié con la maestra rápidamente empecé a ver el material sencillo; los primeros conciertos, cosas muy básicas, hasta cierto punto ella decía que yo dominaba eso. Mi problema viene cuando empiezo a ver un repertorio más complejo, más serio, hablamos de conciertos que tenían pasajes de dobles cuerdas, me preguntaba: —¿Por qué no me salen esos pasajes?—, ahí supe que había problemas técnicos que uno no había resuelto en el inicio, lo que es tocar una escala completa o técnica como dicen los grandes maestros y no lo tomamos en cuenta: “Una escala es tu vida, es tu formación, ahí está todo tu historial”. En esa época no me exigieron llevar la escala completa, ahora me siento mejor. No me salían unos pasajes de dobles cuerdas de *equis* concierto y ahí me di cuenta de que no tuve la preparación para afrontar esos detalles. Al tercer año en México tuve la oportunidad de entrar a la orquesta Carlos Chávez, ahí conviví con músicos profesionales que tuvieron una formación sólida, aparte de la facilidad que tenían ellos tuvieron buenos maestros, recuerdo a varios, no solo era el nombre sino lo que hicieron; ya trabajaban en otras orquestas profesionales.

[Fr] Cuando entras a la orquesta Carlos Chávez ¿te informas más sobre la técnica?

[LC] Hubo un cambio que recuerdo en mí cuando platicué con compañeros de otros instrumentos. En esa orquesta cada año hacían audición para que uno se mantuviera estudiando, recuerdo que una vez no me fue mal pero tampoco fue lo óptimo, uno de los sinodales era el concertino, él era mi compañero y mencionó que yo podía hacer mejor las cosas, pero quizá mi maestra en ese tiempo me estaba limitando, me dijo: — Tal vez necesitas un enfoque distinto—, ahí analicé varias cosas. Cambiar de maestro es difícil cuando existe un apego, se vuelve algo más personal; tenía miedo de decirle a la maestra, me cuestionaba por qué los alumnos que estaban por salir, por titularse de la escuela, no tocaban bonito a mi gusto, escuchaba historias de que estos alumnos eran egresados y hacían audiciones para orquestas profesionales y no pasaban a ninguna ronda, estudiaban, pero cuando los escuchaba, no sabía qué era pero lo distinguía pues para mí sólo existe tocar bonito o tocar feo, y a mi gusto no tocaban bonito. Eso me puso a pensar y a decidir buscar otro guía.

[Fr] ¿De ahí qué siguió?

[LC] En alguna ocasión fui con la maestra Gela, de un carácter muy fuerte. Recuerdo que de plano me dijo –¡Estás muy mal! –era una persona dura. Tenía mucho conocimiento, también decía que si uno trabaja (estudia), ella aseguraba un buen avance musical. Tomé esa vez dos clases.

[Fr] ¿Qué veían en la primera clase?

[LC] Me dio un diagnóstico, como le dicen otros maestros. Ahí me dijo todas mis deficiencias, me hizo tocar una escala y la verdad yo no tenía estructura, recuerdo que salí frustrado y con ganas de tirar el instrumento por tantas cosas negativas que ella dijo. No fui alumno formal de la maestra Gela, me explicó que necesitaba el arco completo y con más peso, realmente solo fueron pocas clases. Su sistema no me agradó y decidí regresar a la Ciudad de México, en esa época realmente era difícil conseguir un buen maestro de viola en todas las escuelas, si platicabas con alumnos de la Escuela Nacional te decían que en la Superior estaba bien.

Tomé también clases con Mikhail Tolpygo, un violista ruso, era amigo de David Oistrak, tocaba con ellos. Existen grabaciones en LP de Tolpygo tocando conciertos y dirigía el propio Oistrak. Ahí me enfrente a algo distinto, Mikahil es un buen interprete, no puedo decir lo mismo de su pedagogía. El señor tenía una técnica personal con todo lo que aprendió, decía de combinaciones, hablaba mucho del arco y los famosos *ochos*; mover la muñeca en cuanto a la mano derecha. Fue el primero que sentí que me dio otro tipo de conocimiento, lo que no me gustó es que tenía unas manos muy grandes y tocaba con muchas extensiones y eso enseñaba a sus alumnos. Me habló sobre articulación de mano izquierda, fue la primera vez que escuché ese concepto después de 4 años de tomar clases. No continué con él, no hablaba muy bien español y en sus clases hablaba cualquier idioma de los que conocía.

Con ellos escuché conceptos nuevos que nadie me había hablado de cómo utilizarlos, primero Gela y ahora Tolpigo, ahí empezaron cosas distintas como el peso del brazo, nunca nadie me dijo nada del peso del brazo; la forma natural de tocar es como si te cortaran el brazo y con ese peso se tendría que tocar. La gravedad con lo que pesa el brazo, esto es lo que produce el sonido, el error es que cargamos el brazo y el sonido es muy superficial, entonces no se produce un sonido completo en el instrumento.

De ahí probé con otro maestro, con el violinista-violista Pablo Martínez Bourguet –una persona muy talentosa– cuando regresó a México después de estudiar en Holanda y en Bélgica con uno de los mejores violistas: Michae Kugel. Con Pablo estuve un año trabajando, hasta cierto punto empecé a tener una mejoría, sí veía repertorio, pero no tenía bien solidas las bases técnicas. Él se enfocaba en abordar las piezas y conciertos, con base en eso trabajaba técnicamente. Decía: – ¡Mucho arco!, ¡mucho sonido!, ¡vibrato! –que son las cosas básicas. Se enfocaba en el resultado: –¿Qué suena?, ¿te gusta?, ¿qué está pasando?, ¡una técnica tiene que ser personal, si a ti te funciona, no puedo decir que este mal, si a mí me gusta cómo suena y a ti también, pues no puedo decir que este mal!–. Yo sabía que algo estaba incorrecto, no podía resolver algunos problemas.

[Fr] ¿En algún momento te hablan de tensiones, cuerpo relajado, alguien te mueve el instrumento, tu base?

[LC] Hasta acá el único que me movió la viola fue Tolpygo, pero él tocaba con la viola de frente porque su cuerpo era muy grande, pero a mí no me servía, ¡yo quería tocar, pero no podía! Tocar relajado, todo mundo lo dice, pero casi nadie lo trabaja, porque eso es algo que se siente, a simple vista hay unas cosas que se ven, pero en mi caso no era tan tenso.

El maestro Pablo se fue de México a estudiar a USA y me aconsejó tener un maestro de una institución, buscar becas para Europa. Mandé video con unos maestros que él conocía que radicaban en Holanda y me dijeron que estaba aceptado, pero al final no se concretó, yo no tenía los recursos para moverme, seguía trabajando en buscar cómo mejorar.

Regresé con la maestra Gela, y nuevamente la misma historia, estuve un año sin estar en alguna institución. Presenté examen para la Escuela Nacional de Música, pero siempre el mismo problema, no sentía que había una buena guía, un buen formador. De pronto me enteré de una maestra rusa en Zacatecas, ella estuvo en la Ollin Yolitzí en los 90's. Para este tiempo ya habían pasado seis años de estar en la CDMX, estaba con mucha incertidumbre, ya no sabía qué hacer, probé con muchos maestros, mi duda era si yo era el problema. Este sería mi último intento y me moví a la Ciudad de Zacatecas, hice la audición y me enteré de que eran dos maestras que trabajaban en conjunto.

Las maestras hablaron conmigo y me dijeron que mi situación era complicada, para empezar mi edad, tenía veintitrés años cuando llegué a Zacatecas, me dijeron que estaba grande y que tenía muchas carencias, estaban en duda de si aceptarme o no, tenía muchos vicios. Me dieron una oportunidad y me pusieron un semestre a prueba, de alguna forma para no perder el tiempo en mi vida, si no estaba para eso pues mejor dedicarme a otra cosa, algo más realista, pero ellas nunca fueron groseras.

Tenía una meta un tanto personal y otra social, yo pensaba: “no sé cómo, pero debo conseguir un título para entregar en mi casa”, esa era mi meta hasta ese momento. Empecé a estudiar, a conocer un mundo que yo no sabía que existía: tocar ordenadamente, tocar con el arco completo, trabajar una escala de forma ordenada con un sistema, me volvieron a acomodar el instrumento, me acomodaron el arco a como ellas lo manejaban, busqué un buen sonido con el violín; ellas te armaban paso por paso, tienen mucha experiencia en la docencia pues desarrollaron un sistema, uno sabía qué seguía por lo que tocábamos cosas similares. Empezaron a armarme desde lo más básico: estudios de primera posición, la metodología del violín aplicada a la viola; ellas tenían un sentido más violístico, las dos fueron violistas muy preparadas, sabían exactamente qué trabajar.

[Fr] ¿Qué conceptos utilizaron tus maestras al hablar de peso?

[LC] Lo del peso la maestra María decía: –Es como si te cortaran el brazo y con lo que pesa, ese es el peso, dejar descansar el arco–, ella ponía su mano y te decía: –A ver, levanta la mano, tú te das cuenta si tú eres el que carga la mano o te vas a dar cuenta cuando alguien retiene el peso o cuando realmente está descansando, buscar la sensación–. Mis maestras utilizaban el concepto de talón-punta.

[Fr] ¿Cómo te enseñaron velocidad en el arco?

[LC] Ellas veían velocidad para hacer frases, para hacer una estructura. Para finales de frase bajábamos la velocidad, la maestra María comentaba “hay que filar la nota”, eso quería decir que había que cerrar la nota, decía: –Velocidad y luego menos–, así manejaba las velocidades.

[Fr] ¿Ellas te pusieron cuerda suelta o te explicaron qué buscaban con ese trabajo?

[LC] Buscar una sonoridad grande; tenían un sistema para trabajar con cuerdas sueltas, con cambios de cuerdas y en compases de cuatro cuartos. Siempre decían: –Contacto con la cuerda–. Yo tenía un problema y sigo teniéndolo, perdía el contacto –Suenan chiflados– mencionaban. Yo cargaba el peso, eso hace que tenga un sonido superficial, sin cuerpo. Las velocidades las utilizamos para fraseo, de menos a más o de más a menos, pero siempre con buena distribución del arco.

[Fr] ¿Lugar en la cuerda?

[LC] Mis maestras no manejaron punto de contacto, pero sí te decían: –Tiene que pasar sobre el mismo lugar, tratar que no se mueva para acá y para allá, esa es la forma como debe pasar–. Me dijeron que tiene que pasar a la mitad, entre el puente y el diapasón, pero siempre todo es subjetivo, nada es ley, hay cosas para las que te vas a acercar al puente y otras al diapasón, dependiendo de la música. Si quieres un sonido más dulce, más flotado, pero sin perder cuerpo, es alejarte del puente, acercarte al diapasón; algo más duro, pegado al puente. El mecanismo de la mano derecha con ella es mucha muñeca, cero dedos. Esa era su escuela una escuela rusa, alguna vez platicué con otra maestra y realmente no sabemos de qué año fue su técnica, todo ha cambiado. La maestra María en su momento tomó clases con Bashmet, uno de los más grandes violistas, no cualquiera tomaba clases con ese maestro, pero ella tuvo la suerte. Él y Fiódor Druzhinin son los pilares de la escuela rusa violística, ésta nace en 1900 con Vadim Boriovski; digamos que fue de los pioneros en hacer que la viola jugará un papel importante, la mayoría de las cosas estaban enfocadas al violín y al piano. Este maestro fue de los que empezó a hacer una escuela de viola en Rusia, de toda esa escuela salió Yuri Bashmet. Otra maestra que fue alumna del maestro de Bashmet, mencionó que todo ha cambiado, no puedes decir que la técnica que Bashmet aprendió es con la que está tocando y la que está enseñando ahora, porque él experimentó muchas cosas también.

[Fr] ¿Qué métodos utilizan?, ¿Cómo arman a un alumno?

[LC] De lo primero que vimos de mano derecha fueron sus ejercicios de distribución, de mano izquierda Scradiek. Veíamos de una forma básica puras negras, buena distribución, todo muy cuadrado en cada cuarto del arco, en general lo que íbamos a cuidar. También revisábamos la articulación de los dedos “como martillos de piano”, donde el mecanismo es que se debe de caer

bien con más yema de dedo, usando la articulación, pero que se escuche bien en el diapason teniendo los dedos asentados sobre éste, lo más a la cuerda posible sin levantar dedos. Eso era lo primero.

Después la misma metodología de violín; primera posición. Ellas nunca llevaban seguimiento de métodos, ejemplo: no te decían –Tocas Kreutzer y vas con uno, dos, tres y así hasta que tengas las cuarenta y cuatro–. Según tus carencias al término del semestre ya sabían qué te faltaba, qué había qué reforzar y con qué – tienen una gama muy amplia de material: Kayser, Kreutzer, Wolfarth–. La mano del arco continúa cuando uno tiene dominado eso, y es cuando se pasa a un sentido musical, quiere decir que no todo va a ser cuadrado, si la música va creciendo tú puedes utilizar más arco, o en la viola, si la música va hacia la cuerda grave, tú te acercas al talón para tener buen contacto. Como las maestras conocen muchas metodologías, detectan qué necesitas y te dan el remedio. Te puedo decir que con ellas y con la mayoría de buenos maestros es 95% repertorio violinístico; son métodos de violín transcritos para viola. En la actualidad hay métodos propiamente para viola que al final te resuelven el problema, pero ellas lo trabajan con lo conocido, con lo que ellas aprendieron.

Lo que aprendí mucho es trabajar de una manera ordenada, ahí iniciaba el semestre y tenías que llevar escala y dos estudios como mínimo, siempre trabajar de memoria, uno sabía que en mes y medio se presentaba un examen técnico: escala, estudio, luego pieza o Bach y, al final de semestre un concierto. Trabajaban de una manera ordenada, todo por pasos, todo va en función de algo, ellas hacían tu programa; a fin de semestre vas a tocar este concierto que tiene esta problemática y ellas los reforzaban con estudios o escalas, lo que fuera necesario, así te preparaban para llegar armado para abordar *equis* repertorio.

[Fr] ¿Hablaron de estudiar conscientemente?

[LC] Eso siempre lo repiten ellas, estudiar con la cabeza, no puedes estudiar si estás pensando en otra cosa: la novela, la serie, las caricaturas. Decían: –Tienes que estudiar con la cabeza fresca, ordenar tu tiempo de estudio–. Recomendaban estudiar por períodos de cuarenta y cinco minutos, descansar diez o quince y otra vez comenzar a trabajar con organización por horas: esta hora es de escala, con todo lo que conlleve, descansas y luego empiezas con otra cosa; estudio, repertorio, etc.

La maestra María mencionaba que uno tiene que estar metido en la música, tus quince minutos de descanso eran para que pensaras qué estabas haciendo sobre la música, quizá a ella le funcionaba, pero a mí no, esos quince minutos eran para que mi mente se despejara, si le meto más información musical de lo que estoy haciendo me saturó, y al final de lo que estudié no estaré con la cabeza fresca.

[Fr] ¿Cuál fue tu experiencia al momento de aplicar y utilizar los tres puntales?, ¿qué cambió?, ¿cuál fue tu experiencia con la metodología?

[LC] Mi primera experiencia fue frustración, empiezo a trabajar y me enfrento a que todo lo que he hecho o había aprendido no estaba mal, pero no era lo óptimo; sí me daba cuenta, el sonido que producía era más duro, la verdad no era lo que yo quería. Ahora estoy con la actitud de aprender y aceptar lo que haya que cambiar para mejorar mi sonido, mi forma de tocar, siempre buscar algo mejor, ya es personal, no me siento presionado con el fin de sacar un documento. Cambiar completamente tu forma de tocar es difícil porque requiere cambiar la mentalidad, encontré un texto en internet que me llamó la atención decía: “Desaprender para aprender”, eso es algo bueno, porque uno tiene que reiniciar todo para empezar a volver a aprender otra forma que quizá te puede mejorar, estar abierto a todos esos cambios para uno poder decir qué me sirve y qué no. Vuelvo a encontrarme con carencias que en su momento no resolví, cosas básicas; pasar derecho el arco y con buen contacto es algo difícil para mí porque ya está muy adentro de mi cabeza la forma de tocar. Cuando empiezas a entender esta metodología, uno cambia de nuevo porque reescribes la información, el detalle es entender los movimientos del mecanismo del cuerpo, si uno no lo tiene bien claro no lo puedes cambiar. Todos esos movimientos son para solucionar los problemas que uno tiene, como pasar el arco completamente derecho. En su momento corregí muchas cosas, pero cuando me dediqué a trabajar en las orquestas las descuidé, hay información pero no está al cien, lo difícil es interiorizar los nuevos mecanismos, pero son cosas que te van a mejorar, que te van a hacer crecer en tu técnica, interiorizar qué movimiento vas a hacer desde que pasas el arco, cómo vas a mover la muñeca, hasta qué punto paro el brazo o continúa, pero hacerlo de manera consciente y no solo moviendo sin pensar. El sistema que trabajamos me ha funcionado, me faltan cosas por corregir, pero veo mejoría, la calidad de mi sonido es distinta, no es apretado, escuchar las vibraciones de mi instrumento es otra manera completamente distinta de tocar, pero lo veo como algo más actual. Me llama la atención y viendo grabaciones de violistas actuales, me di cuenta de

que el mecanismo de mano del arco es algo similar al sistema, no es tanto como lo que me enseñaron en Zacatecas, la producción del sonido cambia. Es chistoso porque cada uno defiende su escuela, pero la diferencia es lo que tú quieres, lo que te gusta. Quizá tú puedes decir “me gusta como toco”, pero el resultado no es muy correcto o agradable, entonces es cambiar todo el sistema paso por paso –eso es lo que creo que debe ser– ir paso por paso armando otra vez a la persona en su manera de tocar.

[Fr] ¿Para ti el sistema funciona?

[LC] A mí sí me ha ayudado, creo que si este conocimiento lo hubiese tenido cuando inicié, otra sería mi historia; que te hablen desde el inicio del contacto del peso del brazo, el movimiento que tienes qué hacer y todo cuidado. Creo que no existe sistema malo si hay un buen maestro, alguien que te cuide todo. De lo poco que llevo conociendo el sistema sí tiene buenos resultados, te hace tocar de una manera ordenada, con buen sonido, con muchas cosas que te funcionan, creo que si este sistema se le da a alguien que está empezando en una edad temprana va a funcionar, vas a darle buenas bases para que en su futuro no tenga problemas técnicos. En México uno de los problemas es que nos enfocan mucho en tocar, pero sin tener buena información, buena técnica, control de arco y todos esos aspectos técnicos.

Entrevistado: **Roberto Peña Sommer**

Profesión: Violinista profesional suizo-mexicano

Lugar y fecha: 13 de noviembre de 2018, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

[Fr] Roberto, buen día, pláticame un poco acerca de tus experiencias con el violín.

[RP] Hay estudios, libros completos, un montón de teorías y realmente un trabajo basto que no me funciona a mí como músico. Leí unos libros para la tesis y de allí fui combinando sobre todo con la práctica, viendo lo que teóricamente se habla. En realidad, el funcionamiento del cerebro al momento de procesar la información no la procesa, es decir, simplemente la acumula, la guarda en el inconsciente, pero no es capaz de discernir lo correcto de lo falso; si tú un pasaje lo estudias cien veces, el 90% está bien y 10 % está mal, el cerebro lo guardó por puro azar, si reproduces el pasaje es un poco teórico, pero al final después de un montón de tiempo de estudiarlo llegas. Simplemente ¿cuál es la probabilidad de que te salga bien bajo estrés?, de ahí, ese 10% se convierte en 30 %, entonces tienes una de tres en acertar, es decir, la información que tú le vas a meter al cerebro tiene que estar lo mejor posible, lo más perfecto desde el principio, por eso la importancia de estudiar lento. Tú empiezas nota por nota y aunque sea con *unitos* y *ceritos* le vas diciendo a tu cerebro aquí y acá, eso lo va guardando y como se hace despacio –nota por nota intentando no tener vicios en ese momento– esa información es la que se está procesando, se está aumentando y vas a llegar después de un tiempo. Cuando empiezas a subir el tempo, a tener una base de información que ya está ahí por reflejo, la información que va sacando está bien, se va acumulando 99% de la información correcta, es por eso la importancia de la paciencia, eso es algo que los latinos simplemente no tenemos, somos muy impacientes. No he escuchado ni un solo latino estudiar como estudian los europeos, por ejemplo, el talento que he visto acá o el de los venezolanos también es bárbaro, una intuición para tocar un instrumento, por eso hay gente que igual estudiando mal llega a ser contrabajista de la Sinfónica de Berlín o trombonista, pero si tuviéramos la mentalidad necesaria para estudiar conscientemente, simplemente tendríamos que aprender a leer y estar muy atentos al momento de una clase. Cosas que hacemos un poquito más inconscientes se nos dificultan un poco, pero si tuviéramos esa facultad rebasaríamos fronteras,

ejemplo, Martha Argerich, Baremboin, Jaime Laredo; violinista boliviano que ganó el Reyna Elizabeth en los 50s –hacía música de cámara con Perlman– son algunos latinos que salieron de Latinoamérica, una prueba de que estamos muy cerca en la mentalidad, cuando menos emocional, digamos así expresiva o estética a los europeos en esa parte. También tenemos muchas afinidades a nuestras costumbres, nuestra música, la colonia nos hizo básicamente europeos, pobres, pero nos conquistaron europeos.

La parte de la paciencia es que nos cuesta estudiar despacio, nos cuesta estudiar con cuerda suelta, simplemente pensar a mediano, largo plazo, desde inicio queremos saber cómo viene, cómo va a salir y si tiene simplemente una connotación muy clara. Si tú llenas con información errónea tu PC, no va a poder interpretar a la hora una versión adecuada o más bien, si lo quieres tomar positivamente, mientras más información correcta tenga, más va a ser la probabilidad de que salga mejor, entonces tú vas a mejorar tu resultado y también tu efectividad, la velocidad de aprender algo correctamente porque estas nutriendo bien tu cerebro.

La otra parte es la atención, la concentración, cómo mantienes el cerebro estimulado con la información. Si es todo el tiempo lo mismo y en lento, eso es una parte muy importante; se cree que lo que hace la diferencia entre los genios de nosotros, es que tienen más concentración para tener suficientes canales de procesamiento de información, se supone que esos canales los puedes abrir, los puedes entrenar creando más sinapsis con la pura práctica, pero la práctica te va creando una conducta mental de procesamiento. Esto es simple, si tú mantienes la concentración lo más posible vas a procesar mejor la información y, ¿cómo le haces para mantener mejor la concentración?, con todo tipo de variaciones; pasajes que son rápidos los tienes que hacer con todos los ritmos posibles.

En el estudio puedes cambiar todo tipo de acentos, tú obligas al cerebro, lo entrenas a mantenerse despierto porque está recibiendo lo mismo pero cada vez de otra forma, se necesita concentrar para atinarle al acento y entender el pasaje, que es el mismo, pero de otra forma. El procesamiento de información está al máximo, todo el tiempo tiene que adaptarse, pero está estudiando el mismo pasaje con mucha más concentración, lo aprendes más rápido y efectivo. Lo que a mí me ayuda para la afinación es la cuerda suelta, te resuelve cualquier cosa, el 95% del tiempo que estudio lo estudio con cuerda suelta, automáticamente mi cerebro escucha mi afinación en intervalos y los intervalos con la cuerda suelta; inmediatamente te das cuenta si están afinados o no, a un nivel de

reflejo, mi mano sé está adaptando todo el tiempo al sonido de la cuerda suelta, y eso lo hace cualquier cerebro. Curiosamente tiene muchos efectos en el arco porque los cambios de cuerda – como tienes menos– los reinterpretas, no los interpretas. Los cambios de cuerda deben de ser redondos, nosotros tenemos la tendencia de hacerlos con impulsos, con velocidad, esos son malos, porque si tienes todo el tiempo cuerda suelta, no necesitas preocuparte tanto por los cambios de cuerda todo se vuelve más fácil, vas a notar una gran diferencia si lo practicas, estoy seguro.

[Fr] ¿Toda esta información fue investigación de tu tesis?

[RP] Digamos que la parte donde fui más específico al violín con relación a mi tesis, porque no era una tesis sobre la técnica del violín sino sobre la técnica de estudio.

[Fr] ¿Qué pasa cuando no somos constantes?

[RP] Claro, eso es un problema de mentalidades, la constancia yo la tuve que entrenar. Finalmente, lo que me ayudó a ser disciplinado es algo personal, pero cuando llegué ahí a los dieciséis años, estudiaba una o dos veces por semana, vengo de un estudio plagado de competencia, tú tienes que sacar el material lo mejor posible. Antes de cualquier cosa, antes del sonido, viene la afinación, después la pureza del sonido, la precisión, velocidad; la musicalidad es muy importante, pero no puedes juzgar a alguien por su musicalidad si su interpretación no está a la altura, si no es lo mejor posible o está casi perfecta y siempre vas a poder decir: “estamos en México, en Latinoamérica”, pero de alguna manera no es válido, vemos cómo están los mejores, dónde realmente tienen las mejores condiciones desde el principio, pero de todas maneras debemos de medirnos con ellos, el internet, la tecnología es algo que nos hace estar más cerca de todo.

Lo primero que debe de tener un violinista de aquí y de cualquier lado es la afinación, la técnica, el sonido. Ya encima de una estructura bien asentada uno ya puede juzgar bien la calidad interpretativa, la personalidad del interprete, esa es la parte difícil si no tienes mucha competencia, en ese sentido tuve suerte por un profesor que hizo que llegaran alumnos que tocaban muy bien.

Todos los violinistas somos megalómanos, todos queremos destacar, creo que todos estamos en la posición de lograr cosas que en muchos otros lugares la gente no podría hacer, tenemos

desventajas; la disciplina de los europeos, la capacidad de concentración de los asiáticos, la voluntad férrea de los rusos, pero nosotros tenemos una mente muy libre, no nos atenemos a convenciones que las demás culturas dan por hecho, nosotros podemos romper esos esquemas.

[Fr] Roberto, podrías hablarnos un poco de cómo te explicaron cuando te dieron tu primer violín.

[RP] Yo empecé con un maestro en Zacatecas un año y medio. En Suiza mi maestro de escuela que me daba matemáticas y de todas las materias, también me dio clases de violín durante dos años y medio, él no era un gran violinista, pero me dio los métodos con los que enseña a niños ¡Son muy prácticos!

[Fr] Platicando con mi maestro de universidad, comentábamos que es necesario hacer escuela a un nivel infantil ¿Qué opinas?

[RP] El gran problema en México es que no tenemos buena calidad en la enseñanza a nivel infantil e intermedio, ¡no la hay!, ¡talento hay enorme!, incluso hay una facilidad muy comparable con los venezolanos, el mejor ejemplo para demostrar que no es necesario ser un país primermundista para formar una orquesta a nivel mundial. Si uno trabaja bien el nivel infantil y juvenil es todo lo que necesitaríamos.

Las universidades están queriendo adaptarse a un modelo internacional que funcionará en cuestiones académicas, pero simplemente en lo musical no es tan fácil, precisamente porque no tenemos un nivel infantil hecho como para que los que llegan a hacer las audiciones ya sepan a lo que van. Un músico de orquesta no va a llegar a los diecinueve años, a los catorce necesitas tocar los grandes conciertos y ser un virtuoso para tener chance de entrar a una orquesta en Europa o en Estados Unidos de niveles bárbaros, está claro que hay cierto nivel de ingreso para universidades.

El punto más importante en la técnica del violín es el hombro derecho, que esté completamente relajado. En general, la relajación es fundamental para la técnica de violín, me concentro mucho en relajarlos y acomodarlos a mi posición, yo siento que las escuelas si son suficientemente relajadas pueden variar. Conozco mucha gente que con voluntad mejoran mucho cuando tienen el

maestro y el momento correcto. Es importante tener un buen trabajo pedagógico y a nivel infantil es sumamente importante, ¡No todos tienes esa suerte!

[Fr] ¿Para mano derecha conoces algo que no sea Ševčík?

[RP] Para mano derecha Kreutzer es muy bueno, tiene muchas cosas para el brazo derecho en general, claro, todos tienen un poquito de lo más sencillo. Rode también es excelente, son estudios pero dirigidos a problemas de la técnica de la mano derecha muy específicos. Dont ya es muy avanzado pero excelente también. Ahora bien, ejercicios tan compactos como Ševčík quizá Scradieck se puede comparar, pero es más para mano izquierda.

[Fr] ¿Cómo te explicó tu primer maestro sobre movimientos?

[RP] No recuerdo mucho, la que en ese sentido me explicó fue mi maestra en Berna, ella fue increíble. Incluso hoy en día hay pocas escuelas que ponen tanto énfasis en la conciencia del cuerpo para sentir dónde están las tensiones, tensión significa “potencial”, donde tu sientas la más mínima tensión si logras relajarla tendrás ganancia de precisión, control, velocidad, sonido, todo tipo de tensión que logres relajar mientras tocas es ganancia en efectividad de tu interpretación.

[Fr] ¿Qué puedes decirnos de peso, punto de contacto y velocidad; son las bases para un buen sonido?

[RP] Son aspectos muy técnicos, el cómo lo vas logras es lo complicado, hay muchas maneras. Ševčík es maravilloso para muñeca, eso es lo mejor que me ha pasado. Para ejercicios, el cuaderno Op. 2 cambios de cuerda para muñeca; te dejan la muñeca muy suave y precisa, con más sensación, son ejercicios para la flexibilidad y agilidad de la muñeca.

Lo que trabajo mucho para lograr la velocidad de la mano derecha es a través de la proyección cercana al puente, por una parte, pues no significa que siempre vamos a tocar sobre el puente. Para sentir qué pasa cuando la cuerda logra el apoyo en la vibración, la mano izquierda es como la guitarra eléctrica. Si tú logras tener un apoyo con mano derecha así de constante como la guitarra

eléctrica, tú logras comodidad en la proyección del sonido, por eso la mano izquierda depende totalmente del arco.

Punto de contacto para generar sonido están las escalas, yo empiezo con redondas, tiene que ver con la planeación del arco.

La nueva escuela austriaca, me pareció raro, propone tocar plano en el arco, vi que generaba una postura visualmente bien. La técnica estaba muy sobria a pesar de que generaba mucha intensidad musical, todo se veía muy tranquilo, sin esfuerzo. Todo lo hacen plano, esa es la nueva escuela de Viena, pero si tienes relajado el hombro logras articulaciones complejas, el arco se ladea, pero no con la muñeca, ni con el brazo, es con el pulgar que lo giran.

[Fr] Tal vez existen mil maneras de enseñar, ¿crees que lo importante es coincidir con los pensamientos del profesor?

[RP] Estoy completamente en desacuerdo, ¡Es un destino!

[Fr] ¿Cuándo terminaste tus estudios?

[RP] Tenía 24 años y me regresé a México a los 25, no tuve mucha preparación en orquesta, siempre fue más enfoque totalmente de solista.

[Fr] Muchas gracias, agradezco mucho tu tiempo. ¡Saludos!

Entrevistada: **Rie Watannabe**

Profesión: Violinista profesional de nacionalidad japonesa

Lugar y fecha: 22 de junio de 2018, San Cristóbal de las Casas, Chiapas.

[Fr] Buenas tardes, me gustaría comenzar preguntando ¿Cómo le enseñaron a usted a tocar el violín, ¿cuál fue su primera experiencia?

[RW] Mira, yo empecé a los cuatro años, primero estudié con un maestro que tenía más de ochenta años, pero no fueron muy claras las cosas, él estaba casi acabando su carrera, entonces no aprendí tanto. Existe un audio, un casete de aquella época como prueba de cuando el maestro tocaba, estaba muy desafinado. Después fui con otro maestro que me ayudó bastante, pero él había sido autodidacta, entonces no fue tan claro con la mano derecha. Posteriormente me vine a México y aprendí con la maestra Yuriko quién estudio en el Conservatorio de Praga. Precisamente yo no sabía manejar bien el arco y le pregunté varias veces –¿Cómo debería agarrar el arco? –me contestaba, –Como sea, si así suena bien pues está bien–. Yo tenía diecisiete años, estaba aún en la prepa y no me gustó primero ese comentario, como que “como sea”, pero ahora sí entiendo con más apreciación. Unos tenemos tendencia en fijarnos demasiado en cómo agarrar y no en cómo está sonando, en ese sentido ella tenía razón, pero en ese momento de mi vida quería más precisión en la explicación. Gracias a que me fui a Estados Unidos a los diecinueve, me tocaron maestros muy sistemáticos, sobre todo unos maestros rusos que me explicaron muy bien cómo hay que poner el meñique, el meñique es el centro del control. Otros maestros, Rolando Veimus y su esposa Almita Veimus también me ayudaron mucho.

[Fr] ¿Ellos son rusos?

[RW] No, húngaros. El maestro es un violista húngaro, es muy sistemático, tanto que primero empiezo tocando para su esposa Alma, como para hablar musicalmente y cuando había un problema en la técnica me mandaba con su esposo. Eran como médicos, casi como una consulta. Me decía: –Mira, no está saliendo esa frase entonces ve con mi esposo– y escribía las listas de lo que debía trabajar con él.

[Fr] ¿Cuál fue el sistema que le quedó más claro?, ¿cómo le explicaron el movimiento?

[RW] Unos ejercicios que me dio tanto como para la mano derecha como para la izquierda. Ellos fueron más fuertes con la mano izquierda, porque la tenía un poco, no colgada, alejada... muñeca afuera. Entonces desde cero tuve que empezar con ellos, a pesar de que yo había estado con una maestra en Juilliard School anterior a eso. Pero sí tenía que empezar de nuevo con ellos, con los Veimus, con ejercicios que vimos tocando, con dobles cuerdas para ver la forma de la postura de la mano izquierda. Ahora bien, la mano derecha quien me ayudó muchísimo fue el maestro ruso Atis Vancas, era mi amigo, pero para mí fue más mi maestro, me dijo cómo hay que doblar el meñique y que es el centro de rotación. También él me explicó mucho de cómo es la afinación, cómo hay que afinar un acorde.

[Fr] Maestra a grandes rasgos ¿cómo podría explicar el movimiento parejo?

[RW] Muy bien, acá todo es rotación, basado en el movimiento del cuerpo que es circular. Si pensamos que el codo también es el centro del movimiento, entonces cuando vamos a tocar pasajes rápidos no vamos a mover el codo sino alrededor del codo, es ante brazo, jalar y empujar. Eso también, los términos que usamos “para abajo” y “para arriba”, no son muy correctos. Ejemplo: si tocamos la cuerda sol es para arriba, por eso nos confundimos, pero los que tienen un buen término son los franceses, por eso desarrollaron buenos arcos, buenas escuelas de manejo de arco, porque ellos usan términos de “jalar y empujar”. Entonces, cuando pensamos jalar a la derecha, a la izquierda va a ser igual, no es que para abajo va más pesado y para arriba va contra la naturaleza. Ese término sí me ayudó mucho.

[Fr] Lo que usted quiere decir es que ¿le dieron información, pero los términos no fueron tan buenos?

[RW] Sí, muchos maestros no tienen la culpa, ellos así aprendieron de sus maestros, diciendo “derecho tu arco, derecho”, pero no es derecho, la verdad es paralelo con el puente, pero en vez de decir eso siempre nos han dicho nuestros maestros “¡Derecho!”, no todos, pero sí la mayoría.

[Fr] ¿Qué me puede decir de los tres puntales: velocidad, punto de contacto y peso? ¿cómo trabajarlo?

[RW] Muy bien, yo pienso también en tres puntos en el arco porque el peso y el contacto no va a ser igual para que suene. Son tres puntos: talón, medio y punta. Hay ejercicios para tocar haciendo círculos en el talón, que suene ligero porque ahí sí necesitamos el apoyo en el meñique. Entonces el codo tiene que estar mucho más abajo porque el ángulo de altura del codo es relativo, cuando estamos en el talón va a estar mucho más abajo para tener más apoyo en el meñique. Así se puede practicar, haciendo círculos en el medio nivelando todos los dedos y haciendo círculos en la punta el peso va a estar hacia el índice. Esto de los tres puntos del arco es muy bueno porque primero se puede empezar cuatro veces haciendo círculos en el talón, luego en el medio, posteriormente la punta y otra vez en el medio. Luego en vez de cuatro veces, tres veces en cada punto, hasta el último uno y uno. Así ya podemos conectar los tres puntos, eso es en lo que no pensamos tanto, ese funcionamiento, en cómo funciona el arco para igualar el sonido bonito en cada lugar del arco; todo es circular.

[Fr] ¿También se hace para arriba?

[RW] ¡Eso, claro que sí!, hay que hacer primero a la derecha –yo no diría para abajo– y luego a la izquierda.

[Fr] ¿Qué problemas encuentra comúnmente?

[RW] Más en los principiantes, la altura de codo y generalmente mala coordinación. También veo si el hombro está muy elevado, si es así entonces no hay coordinación de ambos lados, porque cuando hacemos cambios de cuerda la verdad es lo mismo. Cuando va el codo para arriba también el movimiento va para arriba, es como marioneta. El punto es que pensamos que los dos movimientos son muy diferentes en los dos lados de los brazos y de las manos, pero en realidad yo creo que no hay tanta diferencia hablando del ángulo.

[Fr] ¿Qué pasa con los dedos?

[RW] Todo tiene que ser integral: el movimiento, la energía. Es como en artes marciales. Siempre pienso en el abdomen, ahí tenemos un chacra debajo del ombligo, de ahí sale. Es el centro de la energía tanto de la mano derecha como de la izquierda, en japonés se llama *tandem*, de ahí sale toda la energía. Entonces, no tenemos que estar tan obsesionados con la forma de los dedos o las manos o el codo, cuando hacemos todo desde el origen de la energía todo va a estar en armonía y todo es como la película de Karate Kid, a la derecha haciendo círculos y a la izquierda, todo es movimiento circular.

[Fr] ¿Qué métodos de mano derecha conoce?

[RW] El maestro Veimus violista húngaro judío me presentó un libro buenísimo: Ševčík Op 3, que trabaja precisamente en estos tres puntos, por ejemplo, en el talón primero, quitando el índice. Quitar el índice en el talón es buenísimo porque no hay opción más que tener más control y peso en el meñique. Muchos tenemos tendencia de poner más peso todo el tiempo en el índice, pero el índice es solamente en la punta, pero cuando acercamos al talón por eso no tenemos buen control, entonces ahí sí, Op3 de Ševčík es buenísimo con eso, en la mayoría de los alumnos que veo como en dos o tres meses se compone.

[Fr] ¿Cómo clasificaría los golpes de arco?

[RW] Bueno, a mí me gusta más armoniosa la sonoridad de cada nota ¡Nunca es golpe feo!; todo es redondo, tiene resonancia, tiene que ser con cariño y amor. Hay compositores que nos piden golpe, pero golpe como tal para mí no existe porque todo tiene que ser música. También hay composiciones de la época moderna y piden hacer ruidos, pero si no hay amor o cariño en los sonidos redondos para mí no es música.

La música contemporánea no es sólo hacer ruido, también yo comparo mucho el arte con las pinturas, porque si los que la hacen ponen amor y armonía, en cualquier arte hay equilibrio, si no mi cuerpo no lo acepta. Eso es todo para mí, es muy sencillo, si siento amor está bien. No es muy preciso como me mencionó la maestra Yuriko hace años –y sentí raro– pero ahora sí entiendo; si

suena bien te sientes bien al escuchar. Con el violín hay afinación que a mí no me funciona, ahora ya lo entiendo, como te explicaba en cómo afinar los acordes. Una anécdota mía: Me sentía muy mal en un cuarteto que tuve en Juilliard porque todos eran solistas, no tenían sentido de afinación buena, afinación en armonía, cada uno tenía su afinación, cada uno era solista y a mí me echaban la culpa de que no podían afinar. Ahora entiendo por qué ellos no afinaban, cada uno tenía su afinación y yo de segundo violín no podía afinar con ninguno de ellos porque estaba escuchando diferentes afinaciones. Entonces yo creo que una buena música armoniosa está basada en el amor y respeto que cada músico tiene. Empezar con la base, con el bajo si es cuarteto. Hay que afinar a partir del bajo del acorde, el primer violín tiene que afinar al chelo si tienen la misma nota, y luego los que están tocando la voz interna según los más cercanos y considerando la nota de los cuatro.

[Fr] ¿Qué recomienda como maestra, cuánto tiempo y qué métodos?

[RW] Como te decía del Op 3, como en tres meses quitando el índice, porque mayoría de los estudiantes que no pueden manejar bien el arco tienen problemas en el talón. Como en el Op 3, trabajamos al principio la variación, uno trabaja en el talón, una vez que el alumno ya puede manejar el talón vamos al medio y en la punta es más fácil.

[Fr] ¿Qué pensar cuando vamos hacia la punta?

[RW] Yo puedo explicarte la diferencia que cada maestro tiene, eso del maestro que te había dicho del ocho tienen razón, pero le faltó poquito por agregar para poder entenderlo. Como la longitud del arco es larga, es por eso lo que te decía de estos tres puntos: talón, medio y punta. Son diferentes funciones, hay que preparar el meñique en el talón y nivelarlo en el medio y el índice en la punta, entonces hay que trabajar por partes. Funciona, aunque es muy básico Op.1 de Ševčík dividiendo en cuatro tiempos el arco, en la parte inferior del arco simplemente codo abajo, codo arriba. Entonces con los alumnos se puede trabajar en partes, en la mitad del arco es simplemente el codo para abajo.

[Fr] ¿Se puede trabajar en escala?

[RW] En lo que tenemos todos problema al principio es no entender el mecanismo en el movimiento del arco sobre la parte superior, es mejor girar un poco el cuerpo.

[Fr] ¿Ese movimiento de cuerpo para qué es?

[RW] Como es largo, sigues jalando con el codo y claro, el arco va para atrás. Por eso todo el mundo tiene un movimiento hacia atrás, porque es largo, el codo bajo y vamos jalando hacia delante, pero si giramos un poco el cuerpo va a ser mucho más natural porque nuestro movimiento de todo el cuerpo es circular, eso es lo que se ve en Karate, es movimiento circular.

[Fr] ¿Qué diferencia hay con la escuela francesa?

[RW] Yo creo que ahora ya es mundial gracias a la tecnología. He preguntado a maestros de diferentes escuelas, bueno o malo, todos ya tenemos la misma manera del manejo de arco, porque nuestro gusto por la música ya está un poco generalizado mundialmente y ya tenemos acceso fácil para escuchar música en internet y discos, antes no. ¿Tú has visto el arte del violín?, ahí habla de eso, antiguamente si escuchabas un poquito decías “es tal persona tocando”, pero ahora es muy difícil adivinar quién está tocando en la grabación porque casi todos ya se escuchan igual.

[Fr] ¿Qué piensa de la diferencia de sonido entre la escuela americana y la escuela rusa?

[RW] Yo creo que eso depende del gusto y también de la lengua. Veo mucho del lenguaje ruso; hablan brusco, un poco golpeado. Hay que comparar con el canto toda la música pues imitamos a la voz, pero ellos también aprenden otra manera de vivir. Tengo muchos amigos rusos que viven en Canadá y hasta hablan su ruso más suave, está cambiando por eso, es mundial. Como te digo el gusto ya está un poco generalizado, bueno o malo, el golpe de arco que tú decías. También hay tanta desarmonización que existe en el mundo que queremos y tenemos tendencia a oír la música más suave para descansar nuestros oídos.

[Fr] ¿Algún violinista que usted recomiende de los grandes, que esté en internet y que pueda decir “para mí, él tiene una técnica correcta y fina”?

[RW] A mí me gusta Leonid Kogan, aunque los rusos no se mueven tanto, la velocidad del arco es muy rápida, a veces un poco por gusto, lo de ahora es demasiado golpeado, pero creo que Leonid Kogan me gusta muchísimo por su sonoridad, el sonido. De Heifetz también algunas cosas me gustan, sus sonatas no tanto, mostrar piezas como circo sí me gusta. También hay otros de ahora, pero no tengo tantos, Joshua Bell, pero suena más o menos igual, no hay tanta personalidad.

[Fr] ¿Los problemas de la técnica antigua los podemos ver al observar la mano de Heifetz?

[RW] Me han dicho mis maestros que no hay que imitar a Heifetz porque sólo Heifetz puede hacer esa velocidad, pero nosotros no, no deberíamos de imitarlo a él o a Itzhak Perlman. Desde luego no podemos imitar a él porque creo esa manera de agarrar es por su condición física. De David Óistray es precioso su manejo de arco.

[Fr] David Óistray tocó mejor a sus cincuenta años que cuando era joven, él terminó de estudiar el violín grande, a sus 50 años.

[RW] Algo similar es el caso de Ševčík, me han dicho que cuatro veces intentó entrar al Conservatorio de Praga y los maestros decían: –¡Otra vez él!, bueno ni modo–, de tanto que insistió lo aceptaron de oyente. Algunos dicen: –¡Si hasta Ševčík pudo lograrlo!, ¡si hasta los tontos pueden lograrlo con sus métodos! –yo no diría eso, pero tanto le costó tener técnica que por eso hay tantos libros, pero es como en medicina; hay que saber la cantidad, cuánto hay que tomar de medicamento y también para qué sirve. Él no era muy buen estudiante empezando, pero después de años se hizo muy buen maestro y de su escuela sí salieron muchos violinistas buenos, hay que tomar la medida y saber para qué sirve el libro, es como una biblia.

[Fr] ¿Qué piensa del sistema Ševčík?

[RW] Son unos de los libros que he usado más, porque me gustan. Son muy precisos, pero como decían otros maestros: –¡Hasta los tontos o changos pueden aprender bien con estos libros! –lo que quiere decir que están muy bien, porque son precisos para lo que sirven, está muy claro su objetivo. Pero creo que es como una religión, la biblia es lo mismo, pero hay diferentes iglesias o diferentes interpretaciones, entonces ahí sí cada maestro tiene la responsabilidad de entender lo mejor de cada método y crear el suyo propio con su interpretación, porque la música la considero un poco fuera del contexto. Como la música de Mozart o de Bach, viene directamente de arriba, es interpretación del cielo. Dicen que Mozart escribía sus composiciones más rápido de lo que su asistente iba copiándolo a él, así de rápido porque venía como electricidad su mensaje. Hay muchas interpretaciones, pero lo que más debemos entender es cómo vivía cada compositor y que hay diferentes golpes, claro, esa consecuencia nos va a llevar a diferentes interpretaciones del manejo de arco, por eso primero tiene que estar la música. Si es Mozart, como muchos otros compositores que eran pianistas, por la función de su instrumento aun cuando tocamos sus piezas con el violín, hay que tocar o imaginar como piano, porque ellos la idearon, entonces ya cambia el manejo de arco. No podemos generalizar, pero sí hay que hacerlo, lo que puedo decir es que hay que aprender de la naturaleza con mucho amor, con armonía, como lo decía la maestra Yuriko.

[Fr] A grandes rasgos ¿tocar un instrumento es buscar que los movimientos sean naturales?

[RW] Eso, ahí sí aprendí de la técnica Alexander, que es para aprender el movimiento natural. Desde el momento que nosotros aprendemos a caminar o a pararnos ya es antinatural. Hay que imitar el movimiento de los bebés, de los animales y que la cabeza es el inicio del movimiento. Cuando la cabeza se mueve a la derecha todo el cuerpo se mueve, esa es la manera más natural, entonces si queremos tocar a la derecha, la cabeza gira un poquito. Es como una marioneta colgada, si hacemos esto va a ser mucho más natural, ningún gato no tiene el objetivo delante de él, no mira hacia atrás, no hace eso. También los bebés, van con el cabeza primero a donde quiere ir.

[Fr] ¿Cómo corregir a un alumno?

[RW] Grabarlo con video y comparar con algún grande violinista. Simplemente, primero hay que mostrar a David Óistray tocar; ¿qué piensas? vamos a hacer observaciones, tú vas a ser el maestro y después tal vez, si puede observar, va a decir varias cosas. Luego le dices: –Vamos a ver tu grabación y si fueras tú en tercera persona, hablando de alguien que no conoces qué dirías, qué piensas, qué opinas–.

También explicarle a él que la mano derecha es el lado de la conciencia, entonces cuando estamos despiertos estamos conscientes; el lado izquierdo es el lado de inconsciencia, cuando estamos soñando o durmiendo es el lado que podemos trabajar. Los músicos hay que trabajar en los dos, si eres zurdo totalmente funciona al revés. Tu conciencia, si no eres zurdo está en el lado derecho, por eso casi siempre no usamos el lado izquierdo, es porque conscientemente estamos haciendo algo. Mientras estamos conscientes tenemos que trabajar primero en la conciencia en el mismo nivel; el arco, las cuerdas sueltas, todo, así una pieza hay que cantar, por ejemplo, con la mano derecha, así estamos conscientes.

[Fr] ¿O sea que cuando dormimos trabajamos la mano izquierda?

[RW] Pero hay maneras, por ejemplo, Menuhin sufrió de nerviosismo a los cincuenta años porque era prodigio tocando con una manera que no era tan natural. Su familia era muy estricta con él y podía tocar mejor que sus maestros aún con la forma que no era tan natural. Los maestros lo dejaron pues qué podían decirle si estaba tocando mejor que ellos. Entonces a los cincuenta años que ya el músculo y el cuerpo se cansa, empiezan a temblar, eso me dijo mi maestro que lo conoció en persona. Sufrió muchísimo porque ya no podía tocar, temblaba sobre todo su arco. Menuhin se metió en el yoga para poder trabajar mentalmente. En el yoga se puede llegar a una frecuencia como si estuvieras dormido 7.4hz, puedes llegar a las frecuencias del universo, es como afinar tu canal de radio, llegan informaciones hacia ti. Puedes entrenarte para bajar tu frecuencia a 7.4hz entre dormido y no dormido. Cuando trabajamos mas conscientemente con el lado de la conciencia, el lado derecho, ahí podemos coordinar la inconsciencia, pero tiene que ser primero el lado derecho. Puedo explicarlo como: “el gobernador” es el lado derecho, es el gobernante; la emoción es el pueblo, si hay un buen gobernador va a seguir.

[Fr] Nos enseñan a seguir a la mano izquierda y nos olvidamos de la mano derecha ¿no debe ser al revés?

[RW] Puedes ubicar el lado de la conciencia con la mano derecha cantando o mientras se toca, que canten con su mano derecha. Hasta les va a gustar porque hay diferentes funciones y trabaja conjuntamente con la conciencia, trabaja hasta el nivel inconsciente.

[Fr] Maestra, agradecemos mucho su apoyo e información aportada, hasta luego.

Entrevistado: **Jorge Risi**

Profesión: Violinista profesional y pedagogo musical uruguayo

Lugar y fecha: 19 de marzo de 2019, CDMX

[Fr] Apreenseñar habla sobre aspectos autodidactas, dado esto estoy investigando cómo aprendieron los maestros que entrevisto, además de recolectar información sobre el mecanismo de mano derecha ¿qué les dijeron en relación con los tres puntales?, ¿cómo les enseñaron?, ¿qué les funcionó?

[JR] Por lo que cuenta yo trataría de centrarme un poco, es tanto lo que hay por decir. Lo que me gusta de lo que usted dice, es sobre el autodidactismo, ¡No hay nadie que no sea autodidacta!, ¡no hay nadie que haya llegado a un lugar importante sin ser autodidacta!, ¡Heifetz era autodidacta! Defiende ese tema a muerte. Otra de las cosas que dijiste es estar entre iguales, siempre le digo a los chicos: –Acá somos dos personas, quién es el más importante –ellos responden –Usted. –¡No!, los alumnos son los más importantes. Para qué trabajamos, para que el alumno venga a decirme: –¡Maestro qué bien! –Estoy en desacuerdo, estamos trabajando para el otro, ésta es una línea del pensamiento de las más importantes, desde el principio crearles la autoconfianza, si tiene algún problema técnico, eso se arregla fácilmente, si el hombro esta arriba pues sí, lo vemos. Hoy en día existen tantas teorías, hay mucha gente tocando el violín, no creo que sea difícil, lo que yo creo que es difícil, es que la enseñanza sea entre iguales, el maestro tiene autoridad porque vivió más años, más cosas, sólo por eso. Acá en México es difícil que los chicos hablen, siempre les digo: – Hablen, contradigan, no acepten nada de lo que yo digo sin antes pensar por qué será así–.

- La no obediencia automática

Desarrollé una técnica llamada *La no obediencia automática*, eso no quiere decir ser desobediente, no soy automáticamente obediente, normalmente le pregunto a un alumno: ¿cómo lo sientes tú?, ¿qué es lo que sale de adentro tuyo? y después de eso se va edificando la posición para ejecutar el violín, resulta que al final salen por caminos diferentes.

De nada me sirve construir una maquina y meterle un tornillo en algún lugar donde no va, tal vez la maquina no necesita ese tornillo. Las universidades son escuelas del pensamiento, a mí lo que menos me importa es si el codo o el hombro está más arriba, debemos de formar a jóvenes y ayudarles en su día a día para esta época que es tan difícil. Le sugiero que ponga en su trabajo que no es lo mismo tocar el violín en 2019 que en 1990. Es muy diferente por todo lo que está pasando, estamos en medio de una revolución que no sé a dónde nos va a llevar. Y nosotros seguimos pensando en que los cambios de posición son como los pensaba Kreutzer. Todos hicieron cosas fantásticas, pero no debemos de repetir, tenemos la obligación de avanzar. En el momento que un alumno me dice “yo lo siento así”, si él lo hace diferente yo no le digo que está mal, me muerdo la lengua, si él lo hizo diferente pues vamos a ver por qué lo hizo diferente, lo que salió, de dónde salió. Si hace algo garrafal hay que corregirlo, siempre debemos de movernos por una línea muy justita.

Uno como maestro está atado a sus propias costumbres, cualquier cosa que sea diferente a lo que pienso que está bien está mal, no creo que sea correcto y menos ahora. Antes, cuando no había internet lo único que veía era una foto de la mano de Menuhim o de Heifetz, más adelante vi que no es que ponían la mano en cualquier posición, sino la ponían de una manera diferente a lo que me habían enseñado. Ahora todo lo tenemos en un solo clic. La enseñanza parte mucho del respeto por el otro, a los que hay que mandar al paredón es a los maestros que imponen cosas, que desprecian al alumno. El respeto es cariño, amor por el prójimo, que el alumno se sienta respetado. Cuando no sé algo, yo le digo a mis alumnos: –Disculpa yo no lo sé–, nunca creer que lo sabemos todo, desde el principio ellos deben de saber que somos seres humanos normales, yo solo tengo más experiencias que ellos.

Una base segura es el nombre que le dan los terapeutas a la buena confianza y comunicación con los alumnos. La base segura se desarrolló desde hace poco, hasta crear una enseñanza siempre buena, hay maestros que son malísimos técnicamente, pero crean una empatía, una relación muy buena con el alumno; éste le cree ciegamente todo lo que dice. Tal vez eran malísimos para la técnica, pero muy buenos desde otro punto de vista; si además de ser buenas personas hacen las cosas bien ¡Las cosas caminan!

Admiro a los rusos, la escuela rusa es una escuela de dureza, no importa de dónde sea, pero pasaron cosas durísimas, eso les formó una personalidad de hierro. Cuando algunos rusos llegan a México, lo exportan y acá las cosas son diferentes, algunos fueron buenos, otros no.

El sonido es como la voz de uno mismo, tal vez plano, con presión, todo eso lo sabemos, pero en sí, viene más allá, es algo más profundo.

Flesh fue el primero que sistematizó el violín, formó líneas principales, analizó y estructuró los problemas mecánicos, de tal manera que si estudias la escalas de Flesh te abre un mundo de posibilidades de abordar, por lo menos el ochenta por ciento de todo el repertorio que había hasta el año de 1919. Si Flesh viviera ahora, seguro escribiría otras cosas fantásticas, de igual manera tenemos a Kreutzer para estar en 1850, las cosas que se le ocurrieron fueron buenísimas, no debemos quedarnos con eso.

Cuando escribí el libro *El otro violín* me informé todo lo que pude y hay muchas cosas de Suzuki que mucha gente dice “enseñó la metodología Suzuki”, pero es mentira, lo único que hacen es utilizar el método. Lo interesante de este método es el ordenamiento que hace, la tonalización; pone escalas y varias cosas en la tonalidad, pero nadie habla sobre eso. Tengo unas alumnas que enseñan el método muy bien, hay maestros que lo enseñan espantoso, es así, Kreutzer lo hace usted, lo hago yo, lo hacemos todos, unos lo estudian muy bien y otros muy mal. Yo nunca hice escalas hasta los veintitrés años de mi vida, descubrí que Carl ya tenía escrito cosas que yo había hecho antes de conocerlo –pensé– para qué me rompí la cabeza escribiendo, si alguien ochenta años atrás lo realizó. Regresando al libro, el maestro Fernando Lozano, realizó un viaje a Venezuela en los tiempos que surgía el Sistema, cuando regresó emocionado me contactó y me dijo: –Jorge quiero que me hagas un programa de violín – yo le respondí: ¿Y cómo? –él contestó: –¡Te paras ahí frente a la cámara y dices todo lo que sabes!

Una vez realicé programas de radio en Alemania y me hice un guion, me quedé en casa de un amigo e inventé un programa, lo que me interesaba es que los chavos lo vieran y los atrapara. El primer programa que realicé hablaba sobre cómo se corta el árbol, cómo se hace la madera, todas esas cosas, lo grabé y tenía que irme porque me dejaba el avión. Tomé a un joven como de catorce o quince años y le pregunté que qué le parecía, a lo que él contestó que le agradó. Ese programa gustó mucho, tanto que me pidieron que realizara otro. El segundo programa lo hice sobre el arco, ahí fue donde Orquestas y Coros me pidió que realizara una serie que originalmente serían doce

programas, posteriormente se redujo a seis. La práctica es lo que le dice a uno qué es lo que puede hacer y qué es lo que no.

Ahora pasando al arco, hay un concepto que he desarrollado últimamente: *los derechos humanos del arco*; el arco no salta por el violinista, lo hace por la naturaleza, porque está sometido a la fuerza de gravedad. El arco en la primera cuerda está casi vertical y en la cuarta cuerda está casi horizontal y eso cambia totalmente, también salta porque hay elasticidad en las cerdas y en la madera. Lo único que se debe de reconocer es cómo reacciona el arco y seguirlo, perseguirlo, no imponerle con fuerza. Lo que hay para variar en la mano derecha para los golpes de arco es muy poco, le pongo un poco de presión o me acerco al puente o a la punta.

No hay gente mala, la mayoría de los maestros pasan lo que podían, para nada fueron malas intenciones en no querer enseñar, son conceptos que tiene cada uno; yo al *spiccato* le llamo las tostadas en México, en Uruguay le llamo el sándwich del lunes. Bueno existen dos movimientos: uno horizontal y el otro vertical, si hago 100% horizontal, realizo un *détaché*, si hago 100% vertical, no suena.

Como violinista me gusta mucho Milstein, lo admiro, realmente toca con el más mínimo esfuerzo, y así hace cosas muy buenas, todo arranca de una capacidad interna cerebral muy extraordinaria que no la tenemos todos al mismo nivel, el asunto es al estudiar, debemos ir potenciando esa capacidad y ver hasta dónde puede uno. Ejemplo, usted a los treintatres años dio un salto. Ahora estoy realizando una investigación llamada *El violín en la tercera edad*, gente que se jubila, que siempre quiso y nunca tuvo tiempo. Me puse a estudiar el año pasado todos los caprichos de Paganini, me dio un resultado impresionante, luego todas las sonatas de Bach, y de ahí Ysaÿe, tengo un plan que espero me de la vida. Hace dos o tres años tuve un problema en un dedo, me lo arreglé estudiando, se me fue la hinchazón y en muchos sentidos me funciona mejor la mano ahora que cuando tenía veinticinco años.

Cuando fui estudiante empecé a los once años, hay reflejos profundos que se asientan en el cuerpo humano en el período de la primera infancia, esos no se borran, más adelante uno lo combina con raciocinio y las cosas funcionan. Me acuerdo de que estaba en la primaria y hacía ejercicios de cómo separar un dedo y empecé a inventar ejercicios al mismo momento que empecé a estudiar, nadie me obligaba en casa, tocaba porque me gustaba. Tenía un maestro húngaro muy bueno en varios sentidos, hicimos buena relación, mi padre sustituto en cierta manera, él era muy

desordenado también, ahí comencé a inventar ejercicios de Ševčík que no sabía que existían, le llamaba *escalas bajitas*.

Tengo un problema: me cuesta mucho separar el segundo del tercer dedo... la cantidad de cosas que hice para eso; me puse un corcho entre estos dedos para aprender a separar, en otra ocasión levantaba mucho mi codo y me amarré un mecate. Cuando tuve quince años hice mi primera audición por radio, toqué cosas que pensé que eran muy buenas, pero no estudié, estaba equivocado, ahí *me cayó el veinte* como dicen. Seguí estudiando y gané la mayoría de los concursos de jóvenes que existían en Uruguay. El primer concurso que perdí –hasta ese momento yo había ganado todos los concursos– fue porque no estudié, fui el que quedó mejor puntuado de todos, pero no me dieron el puesto; caí en depresión tres años, no podía ni mirar para el costado hasta que renuncié, no me fui de vacaciones y me puse a estudiar. Gané un puesto de concertino en una orquesta mejor, no me lo dieron, la hice de nuevo y la volví a ganar, hasta que me vine a México.

Hice estudios muy irregulares, ejemplo: quise irme a estudiar a Italia, no había las facilidades que hay ahora. Un buen día me gané una beca para ir Alemania con un tal Max Rosta. Llego a Alemania y me meto a un curso intensivo de alemán, voy a Múnich y compro un disco de Rostal –¡Qué horrible, no me gustó nada–, agarré un auto y me fui a la oficina de gobierno que daba las becas; les dije: –Yo con ese señor no quiero estudiar–, ahí me enteré de que era el maestro más famoso de Europa junto con Flesh, quien fue su asistente y posteriormente tuvieron prácticas paralelas en Berlín. Me transformé en un problema administrativo y me dieron la opción de probar un semestre, presento el examen para entrar y me habla el maestro, me dice que le gusta la forma en la que ejecuto el violín, pero que debía de cambiar ciertos aspectos, que si aceptaba. Acepté primero tres meses con su asistente, me costó un año y medio o dos, porque se me caía el violín, la mayoría de los problemas que tienen los alumnos que llegan acá, los conozco porque los padecí. A los quince o dieciséis años escribí cosas que se me ocurrían del violín, hace como treinta años tomé la costumbre de estudiar y apuntar en una libreta; el *estado Alpha*, es cuando estamos muy concentrados, una sensación mental diferente, en ese estado uno empieza a generar ideas como si estuviera drogado.

En el escenario pasan cosas que vienen del subconsciente no del consciente, uno de los principios que ahora estoy trabajando es *la separación entre lo heredado y lo adquirido*, me gusta ver mucho a los animales, veo el canal de Animal Planet, son lo único cierto que puedes ver en la televisión, todo lo demás es una mentira, todas las propagandas, todo eso, pero el león que se está comiendo a otro animal es verdad, uno saca enseñanzas de eso.

Todo lo que tenemos es heredado; el pestañear, el mamar viene genéticamente impreso, no lo aprendimos, se deposita en el sistema límbico a la amígdala, todo de donde inicia el sistema nervioso central no es consciente, es inconsciente, es el que nos hace funcionar. Después poco a poco fuimos desarrollando el neocórtex o corteza cerebral, que es donde almacenamos todas las cosas conscientes de la combinación de las cosas heredadas y adquiridas, es de donde sale el violín, esto es fundamental.

Estoy trabajando con otra idea: nos ponen el violín en la mano, es la única actividad del ser humano que se toca al revés, lo más intrincado está en la mano izquierda cuando en sí utilizamos más la derecha; cortar un filete con la mano izquierda es difícil. Al girar la mano los dedos convergen, en la guitarra, el cello, en el piano no pasa eso, lo cual nos hace pensar como violinistas excesivamente en la izquierda. La que canta, la coreografía, la que dice las cosas es la mano derecha. Haciendo una metáfora pensemos en un perro tirado de la correa: el perro es quien recibe la orden, la mano izquierda; el humano es el que guía, o sea la mano derecha, no al revés. Ahora hago un trabajo de cambiar el foco, veo las notas y me fuerzo a no pensar en la izquierda ¿qué pasa?, el sonido mejora y la afinación también, porque todo está gobernado inconscientemente si lo has trabajado.

La mayor parte de los músicos del mundo no pasaron por una academia y lo olvidamos. Yo no creo en la velocidad constante en el arco, nunca tocamos las mismas notas a la misma velocidad, incluso la misma nota no va a la misma velocidad. Trabajo mucho *portato*, eso empieza a dar una serie de colores y texturas muy diferentes.

Tus tres puntales, yo le llamo *las tres leyes del sonido*, pero es lo mismo.

Con esto me despido: “La sabiduría del cuerpo viene de millones de años”.