

Las etapas de la práctica del violoncello

M. MUS. YURI HOOKER

¿Qué tan a menudo desperdiciamos nuestro tiempo de práctica porque no ponemos la suficiente atención en lo que estamos haciendo? Presento aquí un análisis de las diferentes etapas de la práctica según mi propia experiencia y esperando que te ayude a lograr un estado mental más consciente sobre las metas que estás tratando de alcanzar dentro de tu práctica diaria.

1. Descubrir

Ésta es la etapa en la que nos encontramos por primera vez con la pieza. Incluye lectura a primera vista, tenerla "en dedos", escuchar grabaciones y hacer un estudio preliminar del score. Aquí es importante tener en cuenta: ¿qué es lo que necesitará más trabajo? Así como tomar decisiones generales en cuanto a la musicalidad de la obra: ¿qué recursos utilizaré para aproximarme al estilo?, ¿cuál es el mensaje general de la obra?, ¿qué deseo comunicar en mi interpretación? Si es un trabajo en un estilo que no me es familiar, investigar sobre el período y el compositor.

2. "El laboratorio"

En este punto buscamos y atacamos las áreas más problemáticas, sometiéndolas a un detallado análisis físico y musical. El objetivo es hacer fáciles las partes difíciles! Además, es esencial localizar los puntos de tensión que pueden provocarnos problemas técnicos y después musicales. Una vez identificados se utiliza todas las herramientas que puedan facilitar los pasajes. Esto puede incluir trabajar lento y semi-lento (por semi-lento me refiero a tocar en tempo pero bajando la velocidad solamente en la zonas "en construcción", esto es, las de mayor dificultad), utilizar técnicas de relajación, buscar dentro del repertorio de mi instrumento o inventar miniestudios que estén diseñados para trabajar técnicas específicas y por supuesto seguir el consejo y retroalimentación del maestro y los compañeros.

En esta categoría me gusta incluir también una escala y un estudio porque creo que la "técnica" debe ser un viaje diario de descubrimiento personal en lugar de una monótona repetición de ejercicios.

El diablo en la música y uno que otro mito y leyenda

LIC. ANA LAURA VILLARREAL

En el mundo de la música profesional existen muchas supersticiones que en general están caracterizadas por enfoques meramente personales. Muchos artistas se preparan con un determinado ritual antes de salir a escena, a una grabación, un ensayo.

Probablemente la superstición más conocida del mundo musical es aquella que supone una relación inversa de calidad entre el ensayo general y el concierto: si el ensayo general es bueno, el concierto será malo o viceversa. Otro evento de mala suerte es el silbar en escena antes de la función; se dice que silbar alguna melodía que está por ser ejecutada asegura el más rotundo fracaso y se ha dicho en otras ocasiones que el silbar en escena ha ocasionado el incendio de diversos teatros en Europa.

Existen algunas obras que han causado terror entre intérpretes y directores de orquesta al querer programarlas, horror que va desde tener una mala función hasta provocar la muerte. Se piensa que la única forma de romper con la maldición de estas obras es interpretándolas en toda regla durante el concierto y evitar cualquier otro intento de interpretación, incluso el de tararearlas ya que atraerá la mala suerte.

Algunas de las obras que se cree tienen una maldición son: la canción *Adiós*, de F. P. Tosti (1846-1916); *Soñé que vivía en Salones de Mármol* de la ópera *La Glisna* compuesta por el británico Michael W. Balfe (1808-1870). Asimismo la *Barcarola de Los Cuentos de Hoffmann* de Jacques Offenbach (1819-1880) ha sido considerada por muchos como profeta de muerte, tal vez esta superstición provenga de la lucha de Offenbach contra la muerte antes de terminar la obra. El compositor murió antes del estreno y además se cuenta que algunas personas vieron el fantasma del autor poco antes de que se quemaran los archivos del teatro en un incendio que se originó en un estante donde se guardaba el manuscrito original.

La canción húngara *Gloomy Sunday* comúnmente llamada "La canción del suicidio" fue compuesta alrededor de 1933 por Rezsos Seress en la música y Lazo Javor fue el encargado de la letra, ésta fue inspirada en una nota que dejó la novia de Javor

Recordare Jesu pie, quod sum causa tuae viae: ne me perdas illa die.

Acuérdate, piadoso Jesús, de que por mí has venido al mundo; no me pierdas en aquel día.

Querens me sedisti lassus, redemisti crucem passus. Tantus labor non sit cassus.

Al buscarme, fatigado, tomaste asiento, me redimiste padeciendo en la cruz. ¡Que no quede en vano tanto trabajo!

Uste iudex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.

Oh justo juez de las venganzas, concédeme el perdón en el día en que pidas cuentas.

Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus; supplicanti parce Deus.

Gimo como reo, la culpa ruboriza mi cara. Perdona, Señor a quien te lo suplica.

Qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.

Tú que perdonaste a María (Magdalena), y escuchaste al ladrón y a mí mismo me diste la esperanza.

Preces meae non sunt dignae, sed tu bonus fac benigne, in perenni cremerigne.

Mis plegarias no son dignas; pero Tú, buen Señor, muéstrate benigno, para que yo no arda en el fuego.

Inter oves locum praesta, et ab haedis me sequestra, statuens in parte dextra.

Dame un lugar entre tus ovejas y apártame del infierno, colocándome a tu diestra.

Confutatis maledictis, flammis acribus addictis. Voca me cum benedictis.

Arrojados los malditos de las terribles llamas, convócame con tus elegidos.

Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.

Te ruego, suplicante y anonadado, con el corazón contrito como el polvo, que me cuides en mi hora final.

Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla. Judicandus homo reus, huic ergo parce Deus.

¡Oh día de lágrimas, aquel en el que resurgirá del polvo el hombre para ser juzgado como reo! A él perdónale oh Dios.

Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.

Piadoso Señor Jesús: dales el descanso eterno. Amén.

Esta secuencia melódica ha sido ampliamente utilizada por diferentes compositores aunque con diferente rítmica. Puedo destacar a los siguientes: Berlioz (Sinfonía Fantástica), Liszt (Danza de la muerte: Danza Macabra), Saint-Saëns (Danza Macabra), Von Dohnanyi (Rapsodia para piano No. 4), Ysaye (Sonata para violín No. 2, Op. 27), Gould (Suite de danzas), Honneger (Danza de los muertos), Respighi (Impresiones brasileiras), Rachmaninov (Danzas sinfónicas: 3er. mov., La isla de los muertos, Rapsodia sobre un tema de Paganini), Tchaikovsky (Seis piezas sobre un mismo tema, Op. 21: 4ta pieza y Suite para orquesta No. 3, en Sol, Op. 55).

Idear pequeños estudios para atacar problemas específicos es una de las cosas que me da más placer durante mis horas de práctica y además me mantiene alerta. La idea es reducir problemas técnicos complejos a formas simples para que puedas lidiar con ellos. Las posibilidades son infinitas: ¿estás teniendo problema con un pasaje arpegiado? Inténtalo con dobles o triples cuerdas. ¿Es una sucesión de dobles notas la que te está dando problemas? Toma una voz y descubre qué lejos debe llegar el cambio de posición. ¿Te es difícil hacer en tiempo un pasaje de 16 notas? Intenta tomar de 2 a 4 notas a la vez en tiempo y ve agregando las demás poco a poco. ¿No consigues limpiar un cambio de cuerdas? Intenta tocar sin la mano izquierda hasta encontrar el movimiento adecuado del arco de tal manera que éste pueda navegar limpiamente.

Otra forma es tocar la obra de una manera más difícil de lo que requiere de tal manera que cuando regreses a tocarla tal cual es, ésta se sienta como algo fácil. Por ejemplo: utilizar gran cantidad de arco en pasajes líricos, tocar el doble de lento del tempo original o si la pieza presenta notas muy agudas tocar escalas y arpeggios que lleguen aún más arriba de lo que ésta requiere.

Practicar durante lapsos de 15 minutos o menos durante esta etapa te ayudará a mantener mejor tu concentración. Después de 15 minutos, sigue adelante con algo diferente. Si lo necesitas, vuelve más tarde al pasaje ya estudiado.

3. Construcción

Aquí empezamos a tejer las partes de la pieza y construir confianza en nuestra habilidad para tenerla lista antes de tocarla en público. Hay que tocar desde el inicio adhiriendo las secciones para ir trabajando la resistencia y concentración y darnos cuenta qué partes funcionan qué partes no y por qué. Si encuentras que no está funcionando hay que volver al punto 2 para arreglar lo necesario, utilizando mucha disciplina mental para saber discernir entre los pasajes en que necesitas trabajar más arduo y los que no. Aquí también es importante darle prioridad a construir el aspecto musical.

Grabarte es una herramienta que conviene empezar a utilizar en esta etapa.

Expande tus unidades de tiempo de práctica cuanto sea necesario. 20 minutos en una sección es un buen margen de tiempo.

Sé cuidadoso en lo que estás trabajando en este punto ya que es fácil quedar atrapado aquí y empezar a perder el tiempo. Si no puedes pensar claramente en qué es lo que has estado trabajando durante los últimos 5 minutos (o más), ¡SIGUE ADELANTE!

4. Preparándote para tocar en público

En esta etapa estaremos tocando mayormente secciones largas. Debemos practicar el cómo lidiar con los nervios y las voces en tu cabeza que te dicen que fallarás en algún determinado punto. Practicar la entrada y la salida al escenario es también una parte muy importante. Haz cosas para simular la ansiedad del momento de tocar: corre por las escaleras para subir tu ritmo cardíaco, imagina que tu maestro está frente a ti mientras tocas, enfría tus manos y trata de lidiar con ello, toca para otras personas y grábate. Induce tu ansiedad y descubre cómo controlarte y bajar el ritmo de tu corazón. En otras palabras: "apodérate" de tus nervios y aprende a manejarlos.

Grabarte en esta etapa es un recurso muy importante para mantenerte objetivo. Cuando identifiqués áreas que necesitan mantenimiento vuelve a los puntos 2 y 3.

Estas unidades de práctica pueden ser bastante largas pero aún con esto PRESTA SUFICIENTE ATENCIÓN. Mantener un estado mental bien enfocado y concentrado te ayudará mucho al momento de tu presentación.

5. La tempestuosa progresión

Aunque para llegar a este punto se requiera una ardua progresión de una etapa a la siguiente, éstas pueden encimarse la una con la otra. Un profesional pasaría rápidamente de la etapa 1 a la 4 si su presentación está muy próxima. Incluso en algunas ocasiones "pro" la etapa 1 es la presentación. Es por esto que la habilidad de leer a primera vista es ¡MUY IMPORTANTE! (Además, tener una buena lectura a primera vista te permite pasar a la etapa 2 más rápido.)

Es fácil quedarse atorado en el 2. Para mí esta etapa se toma muy absorbente, extensa y cómoda ya que no tengo que involucrarme tanto emocionalmente porque sólo estoy llevando a cabo experimentos para ver qué funcionará mejor. El 3 y el 4 resultan mental y emocionalmente exhaustivos para mí. Antes solía negarme a ellos continuamente. Es aquí en donde descubrimos lo que conlleva el presentar una obra frente a una audiencia de manera exitosa.

Los estudiantes generalmente deberían pasar por las cuatro etapas en cualquier semana mientras estén aprendiendo nuevas piezas o estudios (etapa 1), después llevar todo lo que han aprendido en su lección y aplicarlo (etapas 2 y 3) y finalmente regresar al lugar donde puedan tocar para su maestro nuevamente (etapa 4).

Traducción por Belinsol Martínez.

Apenas existen en la literatura latina cristiana piezas más famosas, significativas y logradas que este breve poema atribuido con toda probabilidad al fraile de la primera mitad del siglo XIII: Tomás de Celano, quien fue también uno de los primeros biógrafos de san Francisco. Lo que sí se puede decir es que es un poema impresionante y claro, por lo que representó en su momento y durante muchos siglos para el hombre medieval: ese vivir aterrorizado por el miedo al juicio final. Pero, al margen de esta circunstancia, orfo en la simplicidad de su versión gregoriana es uno de los mayores placeres espirituales que un amante de la música puede sentir. Mozart y Verdi hicieron grandes versiones para orquesta en sus misas de réquiem.

El asunto del que trata el poema tenía una larga historia literaria e iconográfica en la tradición cultural cristiana. La sibila, testigo del juicio final, se halla ya en san Agustín mientras que David es el símbolo histórico de la legitimidad de la realeza y del poder de juzgar del mesías cuyo imperio universal y visible seguirá a su segunda venida.

Desde las manifestaciones plásticas del arte romántico y con más brillantez en los bajorrelieves y vidrieras góticas, el juicio final estaba presente en la mente de los cristianos y había encontrado innumerables expresiones literarias y poéticas. En textos de la liturgia de difuntos, tanto de la misa como del oficio y de otros ritos, aparecen desde varios siglos, antes de Tomás de Celano, los diversos motivos tan bellamente desarrollados en este poema.

Dies irae
(secuencia de la misa de difuntos)

*Dies irae dies illa, solvet saeculum
in favilla, teste David cum Sibylla.* ¡Oh día de ira aquel en que el mundo se disolverá
en ceniza, como lo atestiguan David y Sibila!

*Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus.* Cuán grande será el terror cuando el juez venga
a juzgarlo todo con rigor.

*Tuba mirum spargens sonum per
sepulchra regionum coaget omnes
ante thronum.* La trompeta, al esparcir su atronador sonido por
la región de los sepulcros, reunirá a todos ante el
trono.

*Mors stupebit et natura, cum
resurget creatura, iudicanti
responsura.* La muerte se asombrará y la naturaleza, cuando
resucite lo creado, responderá ante el Juez.

*Liber scriptus proferetur, in quo
totum continetur, unde mundus
iudicetur.* Se traerá el libro que contiene todo aquello por lo
que el mundo será juzgado.

*Judex ergo cum sedebit.
Quidquid latet apparebit, nil
inultum remanebit.* Entonces el Juez tomará asiento. Cuanto estaba
oculto será revelado, nada quedará oculto.

*Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus, cum
vix justus sit securus?* ¿Qué diré yo, miserable? ¿A qué abogado
acudiré cuando el justo apenas está seguro?

*Rex tremendae majestatis, qui
salvandos salvas gratis, salva
me fons pietatis.* ¡Oh Rey de terrible majestad, que a los que se
han de salvar salvas gratuitamente! ¡Sálvame
fuente de piedad!