



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**El violín cantor:
Estudio, traducción y selección de
Why the Violin? de Louis Persinger**

TRADUCCIÓN COMENTADA

**QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

**PRESENTA
DIEGO IGNACIO PRADO TUMA**

**ASESORA
DRA. SUSANA GONZÁLEZ AKTORIES**



MÉXICO, D. F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para los alumnos, que cada vez vuelven al mundo más suyo y para los maestros, su conocimiento, interés y paciencia son invaluableles.

Agradezco a la Dra. Susana González y a la Mtra. Julia Constantino por su rigor crítico que motivó importantes auto-valoraciones y me empujó a tener más cuidado en la investigación. Agradezco también a mi amada abuela Tere que me ayudó en los momentos más difíciles de la realización de esta tesis.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	5
-------------------	---

Primera parte

HACIA LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE PERSINGER: CONSIDERACIONES SOBRE LA PERSONA Y SOBRE EL “MANUAL” COMO GÉNERO

Origen de los manuales musicales.....	13
Rasgos generales de un manual de violín.....	15
Louis Persinger como figura que plasma sus enseñanzas del violín en un manual.....	17

Segunda parte

DISCURSO PEDAGÓGICO COMO CRITERIO DE TRADUCCIÓN DEL MANUAL DE PERSINGER

Discurso pedagógico como forma de transmisión de valores.....	22
Antecedentes históricos y filosóficos de las principales corrientes pedagógicas.....	26
Postura pedagógica de Persinger en su manual de violín y cómo ésta determina su escritura: un acercamiento comparativo.....	42

Tercera parte

ACERCA DE LA TRADUCCIÓN DE *WHY THE VIOLIN?*

Presentación del método de traducción.....	51
Retórica del manual y sus derivaciones: importancia de tono, intención y usos del lenguaje.....	52
Justificación de la selección.....	73

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes consultadas para el estudio.....	75
--	----

Traducción de apartados selectos de ¿Por qué el violín?

Prólogo.....	79
Algunas razones para estudiar el violín.....	82
El violín es un instrumento cantor.....	86
Sobre la enseñanza.....	87
Sostener el arco, el violín y toda la postura corporal.....	92
Humor al tocar el violín.....	93

La falacia de las “horas de práctica”	94
Varios tipos de violinistas.....	96
El dilema del solista cuando toca con orquesta.....	97
Demasiada <i>charla</i> sobre música y poca música que <i>hable</i>	99
El abandono de la belleza.....	99
Las sonatas y partitas para acompañamiento de violín de Bach	100

APÉNDICE: APARTADOS EN EL IDIOMA ORIGINAL

Portada.....	105
Forward.....	106
Some Reasons for Studying the Violin.....	108
The Violin Is a Singing Instrument.....	110
Concerning Teaching.....	111
Holding The Bow, the Violin, and the Whole Posture of the Body, Etc.....	114
Humor in Violin Playing.....	115
The Fallacy of “Hours” of Practice.....	116
Various Kinds of Violinists.....	117
The Soloist’s dilemma When Playing With Orchestra.....	118
Too Much Talk About Music and too Little Music That Speaks.....,	119
The Neglect of Beauty.....	119
The Bach Sonatas and Partitas for Unaccompanied Violin.....	120

Introducción

Entre el repertorio de proyectos de titulación llevados a cabo en la carrera de Lengua y Literaturas Modernas (Letras Inglesas) no es común encontrar una traducción comentada de una obra perteneciente al género de los manuales. Menos frecuente aún es el que se trate –como será aquí el caso– de una obra orientada a la enseñanza musical. El reto que se plantea para esta traducción comentada del manual *Why the Violin?* (1957), de Louis Persinger (1887-1966), es en este sentido doble. A pesar de ello, creemos que se justifica aventurar un trabajo así en un marco académico como éste, pues contrariamente a lo que pudiera pensarse, traducir un manual de violín involucra, más que el dominio mismo de este arte musical, involucra el entendimiento cabal del tipo de discurso que le da forma y sentido al mensaje que transmite.

Un primer paradigma que exige cuestionarse aquí se refiere a la idea de que el lenguaje que emplea un manual tiende a ser principalmente técnico, normativo y prescriptivo. Veremos que, en lo que respecta a la obra de Persinger, dicha generalización sería un errado prejuicio ante el género, pues si hubiera que resumir el estilo y carácter discursivo de este manual violinístico, podría decirse que se distingue por la franqueza y el compromiso de su autor al transmitir su postura siempre cargada de un profundo sentimiento, tanto cuando comparte sus convicciones, entusiasmos y pasiones como cuando manifiesta sus dudas u objeciones respecto a aquello de lo que se busca distanciar. Con esta carga emotiva, el discurso llega a adoptar un lenguaje figurado, metafórico, que en la pluma del maestro estadounidense resulta altamente creativo. Es así

como logra transformar lo que sería mera información en conocimiento y como despierta la curiosidad y capacidad evocativa necesarias para la interpretación del contenido por parte de su potencial lector: el alumno.

Traducir un texto de esta naturaleza implica un conocimiento general acerca de los modelos que definen formalmente al género en el que se enmarca, el desarrollo de una sensibilidad y un criterio para reconocer las influencias ideológico-conceptuales implícitas en la obra de Persinger y exige también identificar su sello estilístico particular. Poder establecer este marco metadiscursivo previo a la propia traducción explica con qué criterio y tino se efectuaron las decisiones para traducir el manual y cuál fue el lenguaje que se consideró el más adecuado para ser fiel al espíritu del original

Según Charles Plummeridge, catedrático emérito del Instituto de Educación de la Universidad de Londres, la definición de una buena práctica musical está inevitablemente ligada a factores relacionados con la postura del maestro ante el fenómeno musical y esta postura determinará tanto las metas como los contenidos y métodos de enseñanza que utiliza.¹ En un manual de enseñanza musical, la visión del maestro quedará además manifiesta en la organización y selección de sus palabras. Así, cada rasgo del discurso: la predilección de ciertos temas, la construcción morfosintáctica, la relación que establece con el lector a través del tono y la intención final corresponden a su muy particular concepción de la materia, a su talento pedagógica y a su dominio del lenguaje verbal mediante el que expresa sus ideas. Para poder interpretar las esencias de este discurso, el

¹ Charles Plummeridge. "The Justificación for Music Education", en *Issues in Music Teaching*. Eds. Chris Philpott y Charles Plummeridge. Nueva York: Routledge, 2001, p. 30.

traductor debe familiarizarse primero con su retórica y su codificación, derivadas de la amplia tradición que tienen los manuales, en concreto como instrumentos comunicativos que tienen la expresa función de compartir conocimientos e instrucciones para la ejecución instrumental, en este caso del violín. Es necesario, por tanto, conocer las reglas y conceptos mediante los que se configura la información, y a través de los cuales puede asignarse un valor a cada palabra como signo propio del discurso.

Para poder definir el sentido que caracteriza el valor de cada palabra dentro del discurso y considerarlo en esta traducción comentada, se llevó a cabo un estudio semántico-sintáctico que se adentró en los antecedentes teórico-conceptuales que rigen los manuales en general. Roman Jakobson y Mona Baker elucidan la importancia de este tipo de estudio con los siguientes puntos. En la línea crítica que expone Jakobson en “On Linguistic Aspects of Translation” (1992), existe la premisa de que, antes de poder realizar una expresión lingüística, debe haber un campo conceptual que asigne valor a cada signo que se utiliza. Por otro lado, Baker en *In Other Words* (1996) nos indica que es indispensable entender cómo la morfosintaxis gobierna la creación de sentido, ya que el significado se manifiesta a través de la organización y selección de las palabras, y sin dicha base morfosintáctica resulta difícil realizar una interpretación del texto, visto no sólo en sus partes sino también como un todo.² Así, hay forzosamente un concepto subyacente que ubica dentro de un marco significativo distintivo a cada palabra y les asigna un valor. A la vez, cada palabra en el discurso altera el potencial significativo de ese concepto general haciéndolo más amplio, más reducido o incluso alterando su campo de dominio.

² Mona Baker. *In Other Words*. Nueva York: Routledge, 1992, p. 5.

De esta manera, se realizó un estudio de los conceptos que dan valor a las palabras y del uso de las palabras que modifica el concepto de manera particular, según la deliberación del autor.

Al considerar estos aspectos, el proceso de traducción que se realizó para llevar *Why the Violin?* al castellano se fincó en un estudio desdoblado necesariamente en tres capítulos, cuyo contenido se explica a continuación. El primer apartado, “Hacia la traducción de la obra de Persinger: consideraciones sobre la persona y sobre el ‘manual’ como género”, sitúa la tradición en la que se enmarca la obra aquí traducida de Persinger. Se presenta, así, una exposición del origen y las estructuras principales de este tipo de tratados. Es notable corroborar, por ejemplo, que los manuales musicales se derivaron directamente de los manuales de retórica clásica, homologando las intenciones y estrategias propias de la voz humana articulada en verbo a las de un instrumento musical. Se hacen en este capítulo además algunas consideraciones acerca de la exégesis pedagógica, que sirven a su vez para ubicar tanto las exigencias como la valoración, las funciones y los efectos esperados de un discurso como el de un manual de instrucción musical e instrumental. Entender las motivaciones conceptuales que rigen un manual desde este nivel metalingüístico ayuda, como veremos, a valorar las características de este género en sus construcciones de sentido a nivel morfosintáctico.

En el capítulo dos, “Discurso pedagógico criterio de traducción del manual de Persinger”, se abunda en la manera en que es posible correlacionar el producto del manual con la visión pedagógica propia del maestro. Si bien podría parecer que detenerse en consideraciones de tipo pedagógico y didáctico nos desvía de las intenciones de

traducción de este manual, se consideró pertinente y necesario incluir este apartado, dado que ayuda a definir los criterios que rigen la escritura de Persinger, tanto en su estructura como en su construcción retórica y morfosintáctica. Ello se constituyó en parte nodal de los criterios traductológicos que guiaron la interpretación del texto y su respectiva traducción al español.

Se realiza, pues, una breve presentación tipológica de las axiologías que caracterizan las distintas corrientes pedagógicas, recurriendo para ello a las divisiones que proponen teóricos como John Dewey (1997) y Charles Plummeridge (2001), este último clasifica el discurso pedagógico en tres corrientes generales: la tradicional, la progresista y la ecléctica. Para ilustrar el contraste de estilos que se derivan de estos enfoques, nos apoyamos adicionalmente en un estudio de Gordon Cox (2001), quien se ocupa de ubicarlos cronológicamente, y buscamos ejemplos prácticos que correspondieran a esta clasificación. Esto permite valorar el propio manual de Persinger, que representa uno de los tres ejemplos, a la luz de otros dos manuales de violín -*Violin Playing as I Teach It* (1926) de Leopold Auer y *Principals of Violin: Playing and Teaching* (1962) de Ivan Galamian-, provenientes del mismo contexto cultural norteamericano y coincidentes con la división temporal que sugiere Cox. Se corrobora así también el cambio de paradigma que sufre el discurso de los manuales de música en esos años. Este ejercicio contrastivo nos ayuda a reconocer, como demostraremos más adelante, que el enfoque general de Persinger responde a la corriente progresista, y esto se vuelve relevante para identificar el tono y la intención de su obra al momento de traducirla. Adicionalmente, dado que la obra de Persinger nos recuerda en ciertos gestos a los tratados clásicos de retórica como *El*

orador de Cicerón, se hace una breve exploración para comprobar en la práctica posibles influencias. Sin pretender identificar una deliberada relación intertextual por parte del autor norteamericano con el tratadista clásico, sí se podrán reconocer intenciones retóricas análogas que nos indican que la visión pedagógica de Persinger se alimenta, al menos de forma indirecta, también de la larga tradición que ha dado forma y sentido a los manuales. Así, lo que desde una primera impresión nos pudiera parecer sólo producto de un aporte original y personal por parte del autor de este manual, se pone en su justa dimensión al momento de lograr ubicar su discurso como producto de una tradición, una ideología y un contexto particulares. Ello no le resta méritos a la autenticidad de su escritura, sino simplemente contribuye a identificar las motivaciones y el carácter pragmático de este manual musical, además de su identificación como parte de un género más general y abstracto.

Importante en este marco es también saber qué tan significativo y memorable resultó el manual de Persinger en su época, para lo cual hay que detenerse en otros aspectos de orden contextual. En este sentido, hay que conocer lo fundamental acerca de la vida y formación de Persinger, las razones que motivaron su toma de postura en el manual, y el valor y la repercusión que tuvo para sus colegas y discípulos. Nos enfrentamos aquí a lo que podría parecer una traba: el manual no obtuvo el reconocimiento esperado y en este sentido parece un capricho injustificado el empeñarse en traducirlo. No obstante, la voluntad de esta empresa rebasó la fortuita casualidad o la obstinación de elegir este manual como objeto de estudio crítico y de traducción. Es momento quizá de confesar que, por extraño que parezca, una

coyuntura familiar de tener un tío abuelo violinista me llevó a acercarme e interesarme de forma informal por este manual. Lo que era tan sólo una inicial curiosidad se convirtió entonces en un proyecto que se tornó en una obsesión: el interés fue creciendo en la medida en la que el estudio mismo iluminó el valor del texto como discurso representativo, que adolece, se contagia y participa de las condiciones de su tiempo, volviéndose huella ideológica de una forma de enseñanza plasmada en un objeto verbal que llena el género del manual de matices y colores, lo cual enriquece por su parte también nuestro entendimiento general y literario del género.

De regreso al recorrido planteado en este estudio preliminar, se culmina con el tercer capítulo llamado “Acerca de la traducción de *Why the Violin?*”, en donde se comprueban las soluciones que a nivel práctico se dieron a diversos retos que planteaba la traducción misma. Así se muestra cómo los significantes elegidos pretenden corresponder con la visión pedagógica del maestro estadounidense. Por contraste con lo que sería una traducción “literal”, es posible demostrar la pertinencia de la aplicación de ciertos criterios como los expuestos en los siguientes apartados, ya que refuerzan la configuración conceptual particular de cierto giro lingüístico, en tanto se considera más fiel a las intenciones originales del autor. Cabe señalar que si bien se realizó la traducción completa del manual, para efectos de esta traducción comentada se consideró pertinente incluir sólo ciertos pasajes que resultaran los más representativos, problemáticos o iluminadores del proceso creativo del traductor.

Las reflexiones acerca de cómo afrontar cada uno de los retos que planteaba la traducción se vieron orientadas por el trabajo *Manual de traducción: Inglés/Castellano*

(1997) de Juan Gabriel López Guix y Jacqueline Minett Wilkinson, en particular en cuanto a los procesos y tomas de decisión respecto a la traducción. De esta manera, se realizó una valoración de cada palabra dentro del discurso original para poder pasarlas a un ámbito paralelo en una lengua distinta. Evidenciar algunas de las esquematizaciones que se hicieron mediante un estudio reflexivo ayuda a explicar cuál fue la interpretación última que se le dio a cada construcción significativa del manual y la forma en la que el traductor las transportó al español como lengua de destino.

Dice Walter Benjamin en sus reflexiones sobre “The Task of the Translator” (1992), que el traductor debe intentar expresar el mismo efecto que el autor deseó expresar en la lengua fuente en la lengua de destino, para así producir el eco del texto original.³ Encontrar el efecto deseado en este caso nos llevó fuera del texto, a entender el género como forma de producción, y luego a reconocer los rasgos específicos derivados de cambios de postura ideológicos, para finalmente descubrir un estilo y una identidad textual. Ello demuestra, al menos en lo que respecta al texto específico aquí abordado, que aun un discurso aparentemente tan simple como el de los manuales -por lo prescriptivo, pragmático y concreto de su intención didáctica-, implica una serie de complejas tomas de decisión que podrían determinar el éxito o el fracaso de su recepción en una lengua distinta de la que se escribió originalmente .

³ Véase Walter Benjamin “The Task of the Translator” p. 77.

Primera parte

HACIA LA TRADUCCIÓN DE LA OBRA DE PERSINGER: CONSIDERACIONES SOBRE LA PERSONA Y SOBRE EL “MANUAL” COMO GÉNERO

Antes de hablar de la figura de Persinger, conviene entender algo del tipo de género al que se vincula su obra *Why the violin?* De entrada debemos señalar que la necesidad de crear tratados violinísticos surgió durante los siglos XVI y XVII, como consecuencia de la liberación de los instrumentos del yugo retórico-vocal. Hasta entonces, la voz humana había servido de modelo dominante para el desarrollo de una técnica interpretativa, sin importar que ésta fuera también pertinente y aplicable al ámbito instrumental.

Dicha emancipación fue motivada, en parte, por el creciente desarrollo de la organología, es decir, de la investigación y manufactura de instrumentos, y por el surgimiento de nuevos géneros instrumentales como la sonata, la suite o la fuga. Pero fue ante todo la toma de conciencia sobre el potencial de los instrumentos la que condujo a la creación de manuales que registran y explican la forma de relacionarse con cada instrumento de forma diferente e independiente.⁴

El inicio de esta especialización en el estudio de los instrumentos exigió, por su parte, la reconsideración y adaptación de elementos propios del estudio antiguo sobre retórica verbal, cuyos orígenes, según James Porter en el ensayo “Rhetoric, aesthetics and the voice”,⁵ se remontan a tres momentos y personajes: Néstor, Odiseo y Pitágoras. A

⁴ Roland de Candé. *Historia universal de la música*. Tomo 1. Trad. Juan Novella Domingo. Madrid: Aguilar, 1981, pp. 518-528.

⁵ James Porter. "Rhetoric, aesthetics, and the voice", *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Ed. Erik Gunderson. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.

decir del ensayista, la distinta relación que cada una de estas figuras tuvo con la voz representó el desarrollo de la conceptualización del habla en la antigüedad.⁶ Fue cuando se llegó a este punto que los antiguos pudieron contemplar a sus anchas el fenómeno de la creación de sentido a través de la voz y llegaron a definir y diferenciar con gran precisión sus elementos orales constitutivos, como el tono, el timbre y el ritmo. Más aún, pudieron atribuirles la capacidad comunicativa de moldear y concretar el sentido de las ideas y emociones. No es de asombrarse en ese sentido que el lenguaje pasara a ser visto como un sistema sonoro, merecedor de su propia rama especulativa. Con el tiempo, el estudio retórico se especializó, dedicándose a temas cada vez más detallados como la conceptualización de una idea, su organización, sus principios de articulación y elocución, así como puesta en práctica mediante recursos específicos como la gestualidad.

Estos orígenes de la retórica llevaron a una configuración discursiva en forma de manuales y tratados que, como decíamos al inicio de este apartado, paulatinamente permearon en el mundo instrumental, en tanto que se consideraba a los instrumentos

⁶ El inicio de esta conceptualización se representa con Néstor. En este caso el cuerpo y la voz se consideran simétricos. Néstor, al ser un hombre anciano con un cargo público, tiene una voz meliflua y parlanchina que coincide con su poder social. De esta manera, la coherencia y los efectos de la voz se explican con base en el individuo que la emite; el poder de convencimiento de la voz coincide con el poder físico del individuo.

El siguiente paso de esta conceptualización se representa con Odiseo. Aquí la voz predomina sobre el cuerpo e incluso es capaz de modificarlo. Odiseo era ingenioso y astuto, pero esto no se anticipa por su aspecto. Mientras que él era de estatura baja y de apariencia torpe, tenía una gran voz que no sólo se percibía desproporcionada a su talante sino que también lo hacía ver más apuesto. De esta manera, la voz se concebía como capaz de proyectar imágenes que superaban las características físicas del individuo.

En la tercera etapa, representada por Pitágoras, la voz reemplaza al cuerpo y se vuelve un cuerpo en sí. Pitágoras daba una clase de iniciación en la que separaba su voz de su cuerpo hablando tras una cortina o en la oscuridad. Así, aparecía ante su público de forma etérea a través de sonoridad pura y elocuente. Aquí la concepción del habla ya no se ve relacionada con el cuerpo, sino como un medio expresivo aparte, con estructuras capaces de corporizar distintas ideas e imágenes, sin importar la presencia del individuo.

como cuerpos capaces de emitir una “voz” que, similar a la voz humana, pudiera conmover e incidir en los estados de ánimo u afectos del hombre.

Al tomar conciencia no sólo de la necesidad de un desarrollo organológico sino también de diversas técnicas instrumentales, lo más natural para el discurso de la enseñanza instrumental fue recurrir a las formas de los antiguos manuales de retórica, de donde surge gran parte de su potencial comunicativo. Por ende, similar al discurso retórico verbal, el instrumental también se ocupó de valorar y clasificar tipos de tono, timbre y ritmos, además de actitudes apropiadas para la ejecución y de distintos manejos sonoros capaces de apelar a la sensibilidad y al entendimiento humanos para persuadir y generar afectos específicos.

Veremos más adelante, en el capítulo siguiente, donde se ejemplifican ciertos usos de lenguaje en el manual violinístico de Persinger por oposición a otros manuales, que estos antecedentes aún resuenan en la enseñanza que se da del instrumento hasta nuestros días, y que en el caso particular del maestro neoyorquino encuentra asombrosas coincidencias –en cuanto a la estructura argumentativa, entre otras cosas– con algunos de los manuales antiguos.

§

Pasemos ahora a reconocer parte de las intenciones, objetivos y códigos del género del manual mismo, que serán importantes para la interpretación que se haga de *Why the violin?* al momento de realizar su traducción. Podemos notar que existen

fundamentalmente dos tipos de manuales: los que nos revelan las instrucciones de uso de un objeto y los que nos inician en el dominio de un arte.⁷ Llama la atención, sin embargo, que el caso de un manual de violín conlleva tanto indicaciones específicas acerca del instrumento mismo u objeto (= el violín y lo que corresponde a su organología), como instrucciones que revelan una *tecné* muy concreta (= forma de colocarlo al hombro, manera de tomar el arco, etc.), pero que pueden también derivar en reflexiones acerca de la ejecución violinística como dominio de un arte. Es en este último sentido que se revelan las concepciones culturales del autor en su figura de maestro (= el que enseña), así como los motivos que orientan sus recomendaciones específicas para la interpretación. Ello implica consideraciones que van más allá de lo práctico y mecánico, pues involucran ideas abstractas de tipo estético, como son el sentido de la belleza, la emoción y su potencial carácter expresivo, el deseo de compartir una experiencia, entre muchas otras cosas. No es de asombrarse que, ante lo anterior, se pueda dar un peso hermenéutico a estos manuales, pues verbalizan una visión de la música distintiva, y cada rasgo del discurso se encarga de manifestarla. Por esta razón fue necesario considerar los aspectos axiológicos que definen su intencionalidad funcional, sobre todo para lograr recuperar el espíritu y carácter que mueve las recomendaciones por parte de un autor determinado como Persinger a la hora de realizar la traducción de su manual.

⁷ La diferenciación básica entre estos dos tipos de manual es notoria tanto en el empleo del lenguaje como en el énfasis funcional que muestran al negociar con diferentes procesos de significación. Por ejemplo, por contraste con un manual musical -como veremos en el estudio-, un manual de video emplea un lenguaje literal, no elaborado, y se centra sólo en el uso del aparato, indicando sus partes integrales y especificando sus funciones.

Al explicar y organizar el contenido de los manuales se olvida con frecuencia que el registro y la información que el maestro expone están marcados por un sello propio, producto de una manera de negociar con conceptos que involucran valoraciones generales de la música y su enseñanza en un momento y contexto dados. Por esta razón, en el siguiente capítulo será importante ofrecer los fundamentos y mostrar el método que permite entender el paradigma que da forma al discurso de *Why the Violin?* Pero antes de pasar a ello, y con el objeto de ver cómo ciertas cualidades de la persona, de su formación y de su visión del mundo, a pesar de no ser reconocidas por los estudios críticos, son determinantes para reconocer el tono y el enfoque didáctico que imprime en un manual, hablaremos del autor de *Why the Violin?* Veremos cómo la personalidad y la formación de Louis Persinger como violinista influyeron en su preferencia por transmitir un entusiasmo, una alegría ante la práctica, un respeto y una pasión por la habilidad del alumno, más que por ofrecer soluciones técnicas en un tono prescriptivo.

§

Louis Persinger desempeñó un papel importante dentro del marco de la música occidental de la primera mitad del siglo XX. Nació en 1887 en Rochester Illinois y comenzó a tocar el violín a los diez años de edad. De 1910 a 1912 asistió al Conservatorio de Leipzig, donde ganó el reconocimiento de uno de los maestros más influyentes, Arthur

Nikisch,⁸ quien se refirió a él como: “uno de los pupilos más dotados que el conservatorio de Leipzig ha tenido”.⁹ El mismo año que se graduó, hizo una primera gira por Estados Unidos, con la que fue bien recibido, igual por críticos que por aficionados. Luego, de 1912 a 1915, estudió con Eugène Ysaÿe¹⁰ en Bruselas y con Jacques Thibaud¹¹ en París.¹²

Al comienzo de la primera guerra mundial, Persinger regresó a Estados Unidos, donde mantuvo de 1915 a 1928 una carrera activa, tocando principalmente con la Sinfónica de San Francisco y el llamado Cuarteto Persinger (The Persinger Quartet).¹³ En 1928, a la edad de 42 años, dejó las presentaciones profesionales para dedicarse de tiempo completo a la docencia, donde encontró la otra importante faceta de su vocación: impartió clases en el Instituto Peabody, en el Instituto de Cleveland, en Juilliard y en su propia casa. Para reconocer el alto prestigio que adquirió como profesor, basta recordar a algunos de sus alumnos que se convertirían en figuras virtuosas internacionalmente reconocidas, como Yehudi Menuhin, Ruggiero Ricci, Camilla Wicks y Gulia Bustabo. Como otra pauta para definir su influencia e importancia en el ámbito musical, se puede considerar su trabajo en la renombrada escuela Juilliard, donde sucedió a uno de los maestros más importantes del siglo XX, Leopold Auer, siendo a su vez relevado por otro de los más prominentes violinistas, Iván Galamian, ambos autores de manuales de violín, que podremos contrastar con el del propio Persinger más adelante.

⁸ Arthur Nickisch (1855-1922) director de orquesta, intérprete y maestro húngaro.

⁹ Véase la introducción a *Why the Violín?*

¹⁰ Eugène Ysaÿe (1858-1931) violinista belga.

¹¹ Jacques Thibaud (1880-1953) violinista francés.

¹² Dato que figura también en su introducción a *Why the Violín?*

¹³ Originalmente llamado Sociedad de Música de Cámara de San Francisco (The Chamber Music Society of San Francisco).

Su manual *Why the Violin?*,¹⁴ a pesar de ser el único trabajo que publicó, es un testimonio de sus aptitudes didácticas y de su experiencia como músico, en donde quedan patentes sus concepciones sobre la música y su manera de dar clase.¹⁵ A pesar de lo anterior, y quizá debido a ciertos factores estilísticos que se desvían de lo convencional y que por ello han sido mal interpretados¹⁶, el manual no logró tener la difusión ni la popularidad esperadas. De todos los estudios críticos que se revisaron sobre maestros y manuales violinísticos, sólo se encontró una disertación, *The Influence of Violin Schools on Prominent Violinists* (2005), escrita por Christian M. Baker, que menciona a Persinger, pero no a su manual. Y para colmo, la mención no es precisamente positiva. El comentario figura en una entrevista que el autor le hace a la violinista Zbi Zetlin:

I studied one year with Persinger, because when I returned to the United States after World War II to do graduate work at Juilliard, I asked my former teacher who to study with, and he couldn't give me a direct answer, but there was Persinger, there was Hans Letz (who used to play in the old Kneisel Quartet), there was Eduard Dethier (a French teacher), Galamian was there (I did not know Galamian). Persinger was a wonderful musician, but he used to sit at the piano and accompany (very, very well, too, you know), but as far as details are concerned, Persinger was particularly successful with very young, genius-level talents like Menuhin, Ricci. There was an Italian girl—Guila Bustabo (her problem was that she continued to perform under the Nazis in Germany and Italy, and so she kind of lost her chances for an extended career elsewhere after the war.) But he [Persinger] didn't bother to discuss details much, you know. I would play and he would say, "Well, a lot of it sounds absolutely first-rate," and I was not happy with that because I wanted to know why something didn't sound first-rate. So at the end of the year I went to

¹⁴ Publicado en Nueva York en 1957 a través de la sencilla y ahora ya inexistente editorial Cor Publishing Co.

¹⁵ Véase *Why the Violin?* de Louis Persinger.

¹⁶ A diferencia de la mayoría de los manuales de violín que se centran en dar información pragmática, Persinger ofrece una opinión personal, algo desorganizada, sobre lo que es la mejor práctica violinística. A pesar de que se ha menospreciado por esto, los juicios como la disposición del argumento son producto de una elección consciente y llena de significación que se explicará más adelante cuando se compare esta estructura con la del manual *El orador* de Cicerón.

Galamian, and I was with him for three years. He was much more analytical; less of a musician than Persinger was, but a wonderful human being and a very devoted and attentive teacher from the standpoint of violin playing—the French School, or Franco-Belgian School.¹⁷

Sin embargo, hay menciones más generosas que se hacen en textos no especializados, como en un artículo conmemorativo escrito por Yehudi Menuhin y aparecido en la revista *Juilliard Review Annual* (1966-67), donde éste rememora las virtudes de su maestro: “In his good and dedicated life he has done perhaps more than anyone to establish a genuine American school of violin playing. His many pupils will always cherish his memory and his art” (16). También existen algunos artículos en revistas no académicas como el *Brooklyn Eagle* (1931) y *The Journal of the Cheyenne Mountain Heritage Center* (2000), donde su forma de impartir clase es muy elogiada.

Es difícil determinar la influencia concreta que tuvo Louis Persinger en quienes se sometieron a sus enseñanzas, ya sea de forma directa o indirecta, a partir del manual. Sin embargo, a pesar de que el manual no fue difundido mas que a través de una pequeña publicación, resulta un documento valioso y revelador de una visión del mundo y de una forma de fincar un método de enseñanza que merece un estudio y una traducción. Como ya se ha dicho, hay rasgos realmente destacables en este manual en cuanto a una valoración musical, pero también en cuanto a recursos estilísticos y formales que cobran un gran interés para efectos de una traducción comentada, ya que distancian el manual de los formatos más convencionales, acartonados y prescriptivos, y revitalizan el plano lingüístico de lo que implica la concepción de este género en el siglo XX. Es, así, una

¹⁷ Christian M. Baker, *The Influence of Violin Schools on Prominant Violinists*. 2005, presentado en The Florida State University College of Music para obtención del grado de Doctor en Música. p. 39.

muestra del entusiasmo, humor y pasión por la música y la enseñanza que, si retomamos las palabras del propio Persinger: “have value even in our hectic, gate-crashing times.”(13)¹⁸

¹⁸ “Aun mantienen su valor en *nuestros* caóticos y estruendosos días” (Traducción mía) La cita figura en la sección “Some Reasons for Studying the Violin”, que aparece en la p. 111 del apéndice de este trabajo o en la p. 86 en versión traducida. Cabe señalar aquí que las palabras subrayadas en el texto de Persinger se copian como en el original. Sin embargo, en la traducción se cambian a cursivas. Este cambio se explica en el último apartado de este trabajo.

Segunda parte

LA IMPORTANCIA DEL ESTUDIO PEDAGÓGICO PARA LA INTERPRETACIÓN Y TRADUCCIÓN DEL MANUAL

A continuación se presenta un estudio de las axiologías que guían las distintas corrientes pedagógicas y la forma en que influyen en las leyes que gobiernan la escritura de manuales para la ejecución de un instrumento musical como el que elabora Louis Persinger. De esta manera veremos cómo la valoración pedagógica del maestro es un rasgo que se encuentra presente, aun entre líneas, a lo largo de su manual, y en ese sentido debe formar parte de la interpretación que se haga del texto para su correspondiente traducción, en tanto que forma parte nodal de los temas que abarca, de la manera en la que los aborda y del lenguaje que emplea.

El análisis que se presenta a continuación se divide en dos secciones. En la primera se exponen los fundamentos del tipo de crítica pedagógica que se lleva a cabo y, en la segunda, se realiza de forma práctica un estudio minucioso de las formas discursivas que, según las clasificaciones ideológicas y periódicas encontradas, adoptan ciertos manuales de violín cercanos a la época y el contexto de Persinger. Por medio de un enfoque contrastado entre estos manuales y el de Persinger –que más adelante se complementa también con un acercamiento a las posibles coincidencias entre los manuales clásicos como el de Cicerón y el específico de Persinger– se demostrará cómo las axiologías didácticas forman parte de una faceta metalingüística del mismo. Aunque parezca desviarnos del verdadero asunto vinculado a las consideraciones para la traducción de la

obra de Persinger, creemos pertinente presentar un breve pero ilustrativo recorrido por las corrientes pedagógicas más importantes, reconociendo su *modus operandi* y su eventual transformación a lo largo de la historia.

En el libro *Experience & Education* (1997), John Dewey indica de forma general que los métodos pedagógicos gravitan entre dos polos. Por un lado, reconoce la corriente tradicional que basa su material pedagógico en bloques de información correspondiente a los valores sociales vigentes y de esta manera reproduce sin cuestionamiento las convenciones predominantes de una cultura y una sociedad. De esta manera, la corriente tradicional se basa en reiterar los principios básicos que organizan a una comunidad cultural determinada. Por el otro lado, identifica la didáctica progresista, basada en un material didáctico crítico que intenta encontrar esos valores sobresalientes de una sociedad dentro del individuo en lugar de imponerlos. A diferencia de la corriente tradicional, la progresista tiende a indagar en las motivaciones que dan pie a cada norma, y busca saber cómo cada una vino a ser, para luego repetir el proceso de forma individual en el alumno. Esta corriente, como veremos más adelante, es la que sigue Persinger y la que se tomará en cuenta para elucidar ciertos elementos de su manual.

Ahora bien, de vuelta al estudio de Dewey, se señala que estas dos concepciones principales son abstractas y sólo se pueden estudiar de forma concreta si se atiende a la práctica. De esta manera, el autor expone las características generales que se traducen de cada una en la ejecución. Sobre la corriente tradicional, Dewey señala que el maestro adopta un papel autoritario y transmite bloques de información sin considerar las aptitudes particulares del alumno, ya que éstas no tienen relación con la valoración del

campo de actuación que enseña. Este método no requiere una visión crítica del mundo, más bien exige una actitud pasiva y dócil para recibir e imitar los preceptos que esa visión reiterativa implica. Dicha visión del mundo no tiene que estar bien determinada, ya que se apoya en conocimientos que considera comunes e incuestionables, reflejados en nociones abstractas como “herencia cultural” y “disciplina” para justificar la serie de valores y hábitos que transmite.

Sobre la corriente progresista, Dewey señala que rechaza la forma externa de concebir la experiencia educativa y busca definir una manera en que las facultades particulares del alumno entren en relación con la forma de enseñanza. Aquí los maestros dejan de ser autoridades que transmiten el conocimiento para convertirse en guías que encuentran el material y las formas de enseñanza más relevantes para cada alumno. Es así como habrá que acercarse a la forma de escritura de Persinger.

Con estos dos tipos de entendimiento de la vida social formulados en dichas corrientes, cabe ahora ceñir más la investigación, enfocándonos específicamente en la enseñanza musical. En el ensayo “Justification for Music Education”, Charles Plummeridge (2001) amplía su taxonomía a tres corrientes principales de la enseñanza musical, que además de referir a la tradicional y la progresista, incluye la que denomina como ecléctica.¹⁹ Entender las características generales de éstas ayuda a identificar mejor los métodos de aprendizaje y de práctica que se aplican en los manuales de enseñanza de violín.

¹⁹ La razón por la cual Dewey señala dos corrientes y Plummeridge tres se explica porque Dewey trata conceptos más generales. Plummeridge, en cambio, al adentrarse más en su campo, puede hacer más distinciones.

Plummeridge señala, al igual que Dewey, que uno de los aspectos más característicos de la corriente tradicional es que ofrece una interpretación reducida de la vida social, ya que parte de conceptos preestablecidos. Así, a partir de esta corriente, se enseña al alumno la disciplina, proporcionándole la información necesaria para recrear las figuras ya hechas, muchas veces sin explicarse en su razón de ser o sin ofrecer una justificación racional. En este tipo de enseñanza el maestro representa una figura de autoridad, encargada de introducir al alumno a las reglas y procedimientos reconocidos, que constituyen la disciplina musical. Cabe señalar que en términos generales esta descripción coincide con la de Dewey.

De la corriente progresista Plummeridge señala que se enfoca en desarrollar ciertas cualidades del individuo, como la sensibilidad, la imaginación y la creatividad. Una de las formas en que se logra esto es a través de exploraciones y descubrimientos ya existentes, no sólo de la música, sino también de los materiales básicos que la constituyen. Aquí, el maestro ya no figura como autoridad sino como guía, cuyo trabajo es brindar las condiciones apropiadas para el aprendizaje y para facilitar la expresión creativa del alumno, explicación que nuevamente se parece a la que formula Dewey en su segunda categoría, y que también complementa el marco pedagógico que define el manual de Persinger.

Sobre la corriente ecléctica, Plummeridge la presenta de forma similar a la progresista, aunque indica que su abordaje incluye un sistema más complejo. Por ejemplo, el autor menciona que esta corriente de pensamiento se ocupa de explorar la gran gama de formas musicales, según surgen y se definen en los distintos contextos y

sociedades. Adicionalmente, se apoya en estudios cognoscitivos, considerando la música como un saber que involucra procesos mentales equivalentes a los de las ciencias exactas como las matemáticas.

Es importante resaltar cómo esta tipología de las corrientes pedagógicas basadas en distintas axiologías se manifiesta de forma sistemática en los distintos niveles de expresión pedagógica, y se conforma a partir de un orden de jerarquización que orienta la preferencia del alumno.

§

Cabe ahora aterrizar el marco conceptual arriba expuesto para entender la visión pedagógica de Persinger, enfocándonos en la tendencias educativas de su época. Partamos para ello de la base que brinda el ensayo “Teaching Music in Schools: Some Historical Reflections” de Gordon Cox (2001), que divide el desarrollo del pensamiento teórico-pedagógico reciente en tres periodos distintos. Ilustramos el argumento expuesto con señalamientos concretos sobre tres manuales de música en general, que coinciden con los tres periodos de Cox, y que aducen las marcas de época que resalta el teórico. Esto nos puede ayudar a distinguir las características del manual de Persinger de las de otros autores de su tiempo y a señalar diferencias concretas.

Según su ensayo, Cox elige las siguientes preguntas específicas para llevar a cabo su estudio: “How have the aims and justifications for the teaching of music changed and developed? What have been the principal innovations in the music curriculum over the

years? What do we know of music teachers and teaching of music in classrooms in relation to these aims and innovations?"(9).²⁰ El autor a su vez se enfoca en cuatro revistas académicas sobre la enseñanza musical: *The Times Educational Supplement* (1998-99), *Music Teacher* (1923-24, 1948-49, 1973-74, 1998-99), *Music in Education* (1948-49, 1973-74) y *School Music Review* (1923-24). Por último, elige tres momentos con intervalos de aproximadamente veinticinco años uno del otro: 1923-24, 1948-49 y 1973-74.

Al seguir la propuesta por periodos de Cox, la obra de Persinger, de 1957, se ubica entre manuales como *Violin Playing as I Teach it*, escrito en 1921 por Leopold Auer, y *Principles of Violin Playing and Teaching*, escrito en 1962 por Ivan Galamian, ambos, como ya decíamos, colegas de Persinger en la escuela Juilliard, uno como su antecesor y el otro como su sucesor. Las razones para elegir estas obras son que por un lado comparten el lugar de publicación; que los tres maestros ejercieron su labor en condiciones similares (en la misma escuela, desempeñando las mismas funciones docentes); y finalmente, que coinciden más o menos con los periodos que señala el analista.

Entremos ahora sí al planteamiento del análisis: del periodo orbitado en torno a los años 1923-24, Cox menciona que las justificaciones para estudiar música a principios de 1920 iban de lo idealista a lo pragmático, complementándose muchas veces ambas concepciones mutuamente. Así, observa una recurrencia en la idea de que la música es una manifestación del espíritu divino, capaz de regenerar a la sociedad. Además,

²⁰ ¿Cómo han cambiado y se han desarrollado las metas y justificaciones de la enseñanza musical? ¿Cuáles han sido las principales innovaciones en el currículum musical a lo largo de los años? ¿Qué sabemos sobre los maestros de música y la enseñanza de música en salones de clase en relación con estas metas e innovaciones? (Traducción mía)

encuentra varias publicaciones enfocadas en aspectos puramente pragmáticos que promueven reglas rígidas. Esto se debía a que el ideal era casi sagrado y las formas de llegar a él por lo tanto tendían a ser muy reguladas. A la vez, Cox señala que era común considerar que sólo maestros avalados por ciertas instituciones podían encargarse de la enseñanza.

El manual de Leopold Auer nos sirve aquí para dar ejemplos concretos de esta tendencia, si bien *Violin Playing as I Teach It* se publicó unos años después del periodo que describe Cox. El alto estatus cultural y el profesionalismo que este autor señala, en efecto están presentes en las consideraciones didácticas de Auer. Esto se puede apreciar en muchos fragmentos, como en el capítulo que expone su desarrollo violinístico, en donde enlista las instituciones en las que estudió y los maestros que tuvo, con lo cual ejemplifica la necesidad de tener una amplia y exclusiva experiencia académica. Sin embargo, una cita que captura mejor esta filosofía didáctica se puede ver en la introducción, cuando habla del proceso general de aprendizaje:

The majority of those who wish to become musicians, in spite of the fact that they may possess unusual gifts, have no idea of the difficulties they will have to surmount, the moral tortures they will be called upon to endure, the disillusionments they will experience, before they win recognition. (8)²¹

Aquí da una serie de requerimientos para el violinista, que a pesar de que puedan o no ser condicionantes específicos y necesarios, evidencian una visión distintiva de la experiencia didáctica que en primer lugar descarta el don individual del alumno y en

²¹ La mayoría de aquellos que desean ser músicos, a pesar del hecho de que puedan poseer un don especial, no tienen idea de las dificultades que deberán sobrellevar, la tortura moral que serán llamados a resistir y las desilusiones que experimentarán antes de ser reconocidos. (Traducción mía)

segundo resalta el sufrimiento del camino hacia el éxito. También, como se verá más adelante, su manual abunda en enseñanzas prescriptivas. De esta manera queda delineada a grandes rasgos la forma en que la tendencia principal de la corriente en la que se inscribe Auer influyó en su manual.

El segundo periodo que Cox aborda es de 1948 a 1949. De aquí destaca que surgió una reevaluación de la enseñanza musical. Señala, por ejemplo, que aparecieron varios maestros preocupados por contrarrestar la institucionalización de la música que la volvía rígida y aislada de la vida diaria. A la vez, sostenían que la enseñanza debería ser un proceso, no una acumulación de información, y que se estaba perdiendo lo imaginativo y creativo a favor de lo puramente técnico. No obstante, el estudioso reconoce que a pesar de que se comenzaba a criticar el sistema educativo tradicional, aún imperaba su abordaje rígido y restrictivo.

Cabe aquí complementar la exposición de Cox con dos citas de un artículo y un libro que se publicaron cerca de ese año y que representan la corriente que critica el método restrictivo predominante. Esto para dar una visión más abarcadora del horizonte pedagógico que involucra al manual que nos ocupa, tratando de concebir a Persinger dentro de este marco. En el artículo "Trends in Violin Playing" (1950) de Bernard Shore, por ejemplo, se puede ver mejor definida la presencia de dos tendencias divergentes en el ámbito de la enseñanza musical. Shore escribe:

Individuality is surely one of the most important factors in the make-up of an artist, and I cannot help agreeing with Ferruccio Bonavia and Mrs. Fachiri, that it is perhaps this lack of individuality that seems to beset much of the string playing of the present day. The fine string player ought to have something about him that one can recognize, just as the composer has his

own unmistakable idiom if he really has something to say.

Here lies the strength in the argument that much of the string playing of the younger generation lacks depth and subtlety. There does seem to be a tendency to worship sheer technical brilliance at the expense of emotional power, imagination and the art of colouring the tone.

There are many fine artists playing to us now, and if they can be encouraged to express themselves with more freedom and get away from the worship of pure note-playing Bonavia's accusation may yet prove groundless. (385-6)²²

Shore evidencia la pugna que sucedía en esos años entre la corriente tradicional, que abogaba por un estudio técnico y restrictivo, y la corriente progresista, que defendía la individualidad y la creatividad.

Otro ejemplo se puede ver en la siguiente cita del libro *The Language of Music* (1959), escrito por Deryck Cooke:

The writer on musical matters is expected to ignore or only hint at what the composer had to say, and to concentrate entirely on how he said it. Or to put it in the contemporary way, he is expected to concentrate entirely on the 'form', which is not regarded as 'saying' anything at all. [...] We musicians, instead of trying to understand this language, preach the virtues of refusing to consider it a language at all; when we should be attempting, as literary critics do, to expound and interpret the great masterpieces of our art for the benefit of humanity at large, we concern ourselves with parochial affairs –technical analyses and musicological minutiae– and pride ourselves on our detached, de-humanized approach. (ix-x)²³

²² La individualidad es definitivamente uno de los factores más importantes en la formación de un artista, y coincido con Ferruccio Bonovia y la Sra. Fachiri en que quizá hay una falta de individualidad que asalta a la mayoría de las interpretaciones de cuerdas del presente. El ejecutante fino debería tener algo en sí mismo que uno pueda reconocer, al igual que un compositor tiene su propio estilo inconfundible si en verdad tiene algo que decir.

Aquí se encuentra la seriedad del argumento de que muchos de los ejecutantes de cuerdas de las nuevas generaciones carecen de profundidad y sutileza. En efecto, parece haber una tendencia a adorar la pura habilidad técnica a expensas del poder emocional, la imaginación y el arte de dar color al tono.

Hay varios destacados artistas tocando para nosotros ahora, y si pudieran ser motivados a expresarse con más libertad y alejarse de la adoración de tocar exclusivamente las notas, la acusación de Bonovia podría aún resultar errónea. (Traducción mía)

²³ Se espera que el escritor sobre temas musicales ignore o sólo aluda a lo que el compositor quiere decir para concentrarse exclusivamente en cómo lo dijo. O, para decirlo de la manera contemporánea, se espera

Aquí Cooke se refiere a la predominancia del estudio de la técnica sobre el significado o el valor musical, y representa de esta manera otra faceta del mismo conflicto que encontrábamos en Shore. Ahora bien, esta oposición también figura en el manual de Louis Persinger. En el capítulo “The Violin as a Singing Instrument”, el maestro menciona lo siguiente:

Hosts of violinists are at their happiest when they devote hour after hour towards conquering some perplexing technical passage, and are not at all aware that they are gradually and surely burying their musical souls at the same time.

Body and soul must be kept together. The technical means must be at hand for adequately expressing one’s musical imagination, naturally. One is more or less useless without the other. But all the “systems” which advocate intensive technical training exclusively, in order to “later on” permit the musical imagination, etc. free scope, are a mistake. The two must grow together, little by little, to form a complete whole. (13)²⁴

Ubicar esta posición distintiva de Persinger es importante para la interpretación y de ahí para la traducción de su manual, ya que se puede observar cómo su postura renovadora está directamente relacionada con un conflicto entre lo tradicional y lo progresista propia de su época.

que se concentre del todo en la "forma", lo cual no se considera como "decir" nada en lo absoluto. [...] Nosotros músicos, en lugar de tratar de entender este lenguaje, predicamos las virtudes de negarse a considerarlo como un lenguaje en absoluto, cuando deberíamos intentar, como hacen los críticos literarios, exponer e interpretar las grandes obras maestras de nuestro arte para el beneficio de la humanidad en general. Sin embargo, nos preocupamos por los asuntos parroquiales técnicos y los análisis musicológicos minuciosos y estamos orgullosos de nuestro abordaje aislado y deshumanizado. (Traducción mía)

²⁴ Gran cantidad de violinistas encuentra su máxima felicidad al dedicarse hora tras hora a conquistar pasajes confusos y altamente técnicos, y no están conscientes de que al mismo tiempo están gradual y fatalmente sepultando sus almas musicales.

Cuerpo y alma deben mantenerse unidos. La técnica debe estar a la mano para ayudar a expresar la imaginación musical de manera natural y adecuada. *Uno* es prácticamente inútil sin el otro. Todos los “sistemas” que abogan por la práctica técnica e intensiva para que “más tarde” aflore la imaginación musical están equivocados. Ambos deben crecer *juntos*, poco a poco, para así alcanzar la plenitud. (Traducción mía, véase el contexto general en el que figura, en p. 86 de este estudio y en el idioma original se puede ver en el apéndice p. 111)

El último periodo que trata Cox es el de 1973-74. En estos años Cox encuentra que hay un incremento en el abordaje creativo. De las publicaciones del año destaca una donde se postulan una serie de premisas para brindar una enseñanza innovadora a través de un enfoque deconstructivo²⁵. El ensayo menciona tres recomendaciones para volver la enseñanza más creativa y abierta. En primer lugar, sugiere destacar que los sonidos musicales son una elección específica dentro de una gama mucho más amplia que cabe considerar. En segundo lugar, recomienda la relación y el entendimiento de sonidos diferentes, de distintas culturas y clases. En tercer lugar, invita a promover la posibilidad de reconocer la musicalidad existente aun más allá de la música clásica, académica u occidental.

Aun cuando no coincide enteramente en las fechas, es entre este periodo y el anterior que se ubica el tercer manual que queremos contrastar en este ejercicio comparativo, *Principles of Violin Playing and Teaching*, de Iván Galamian (1962), escrito veintitrés años después del segundo periodo y once años antes del tercero. Coincidentemente hay similitudes con la filosofía progresista de Persinger, pero con mayor acento en una visión ecléctica. El carácter progresista que se discute en la época anterior se encuentra en el manual de Galamian al señalar su interés por el carácter individual del alumno, que se verá con detenimiento más adelante. A la vez, la forma explicativa que menciona Cox, basada en definir las distintas partes involucradas en cada

²⁵ Con *deconstructivo* Cox se refiere a una corriente de enseñanza específica que surgió principalmente en 1970; también se le llama corriente ecléctica y se distingue por la forma de deconstruir la música por sonidos, ritmos y conceptos. Para más detalles se puede ver "Teaching Music in Schools: Some Historical Reflections" de Gordon Cox.

circunstancia, se halla también en el manual de Galamian. Por ejemplo, cuando da su explicación sobre la tonalidad:

Tone production on the stringed instrument does not consist of continuous sounds only, but it has to have a certain admixture of percussive or accentuated elements, which give it character and contour. In instrumental music, the relationship of the percussive elements to those of the purely singing sound is analogous to that of the consonants and vowels in speech and song. (11)²⁶

Este tipo de descripción no se encuentra de manera tan evidente en el manual de Auer o incluso en el de Persinger. Es claro que Galamian busca explicar cómo cada elemento se relaciona con otro para crear efectos distintivos. Detalle que se puede relacionar con la corriente pedagógica que describe Cox del año 1973.

Una vez hecha la presentación de estos manuales según las consideraciones de las distintas corrientes pedagógicas y su predominancia según diversos periodos histórico-sociales en el contexto norteamericano, cabe ahora analizar con mayor detenimiento las características discursivas del manual de Persinger y contrastar algunos de sus rasgos con los que presentan los otros dos manuales. El análisis que se plantea aquí subraya la forma en que las elecciones semántico-sintácticas del discurso de cada manual se condicionan por una corriente pedagógica distintiva que sirve como paradigma metalingüístico. Para definir con mayor precisión las distinciones entre cada corriente los fragmentos que se comparan de cada manual son de apartados equivalentes. El primer fragmento que se

²⁶ La producción de sonido en los instrumentos de cuerda no es simplemente la emisión de un sonido continuo, sino que éste ha de contener una determinada combinación de elementos percutivos o acentuados, que le dan carácter y color. En la música instrumental, la relación entre los elementos percutivos y los meramente melódicos es análoga a la existente entre las consonantes y las vocales en el lenguaje hablado y la canción. (Traducción de Antonio Resines, p. 23)

trata se toma de la introducción de los manuales y se ocupa de definir la intención didáctica principal. El segundo fragmento que se trata se toma de los apartados encargados de explicar cómo sostener el violín. Será notorio cómo, a pesar de tener el mismo fin, cada maestro muestra medios muy distintos. Estas diferencias evidencian su particular postura pedagógica. Al grado que, por ejemplo, si un maestro explica de forma puntual cómo colocar cada brazo para sostener el violín y otro sólo dice que el ejecutante debe sentirse cómodo con el instrumento, esta diferencia se toma como señal de los cánones conceptuales que rigen las características discursivas de su manual y que manifiestan su filosofía pedagógica.

Comencemos el examen textual con otro fragmento del ya citado *Violin Playing as I Teach It* (1921) de Leopold Auer, en donde el autor explica cuál es la meta de su manual:

In the following pages I have tried, as best I could, to give the serious teacher and student the practical benefit of the knowledge I have acquired during a long life devoted to playing and teaching the violin, I have here endeavored not only to make clear my ideas and ideals regarding the art, but to explain the mechanical means, and technical procedures, which I myself have used in developing my pupils, in the hope and belief that what I have written may be of help to all students who are sincerely and honestly trying to become masters of that wonderful instrument -the violin. (V-VI)²⁷

Acorde con la corriente tradicional que sigue y su época, destacan dos ideas importantes que definen su propósito didáctico. En primer lugar, al señalar que se dirige al maestro o

²⁷ En las próximas páginas he intentado, en la medida de mis habilidades, dar al maestro y estudiante serio el beneficio práctico del conocimiento que he adquirido a lo largo de una vida dedicada al violín. Aquí no sólo me he empeñado en hacer claras mis ideas e ideales sobre el arte, sino en explicar los medios mecánicos y procedimientos técnicos que yo mismo he utilizado para enseñar a mis alumnos, con la esperanza de que lo que he escrito pueda ser de ayuda para todo estudiante que esté sincera y honestamente tratando de llegar a la maestría de este instrumento tan maravilloso: el violín. (Traducción mía)

aprendiz “serio”, que “sincera y honestamente” quiere aprender a tocar el violín, recurre a la corriente pedagógica tradicional, misma que se apoya en nociones abstractas como ejes de enseñanza: aquí “seriedad” y “honestidad” se utilizan de forma similar a la “herencia cultural” o “disciplina” que habíamos encontrado mencionadas por Dewey. En segundo lugar, declara que su propio conocimiento es el que será útil para el violinista. Esto también nos lleva a la concepción tradicional, ya que postula su experiencia personal como regla. Esto lo hace debido a que considera que adquirió un desarrollo ideal al haberse guiado por instituciones y personajes que coinciden con su visión particular. A la vez, los elementos que resalta, que son los medios técnicos y mecánicos para enseñar el dominio del instrumento, concuerdan con la visión pedagógica predominante en la década de los años veinte.

Cabe analizar la lección de cómo sujetar el violín para definir mejor su posición.

Transcribo el fragmento:

There is no instrument whose absolute mastery at a later period presupposes such meticulous care and exactitude in the initial stages of study as does the violin. And, since holding the instrument as it should be held is prerequisite to all further development, this phase of violin teaching shall claim our first consideration.

In holding the violin the first thing to bear in mind is that it should be held in such a position that the eyes may be fixed on the head of the instrument, and the left arm should be thrust forward under the back of the violin so that the fingers will fall perpendicular on the strings, the fingertips striking them with decided firmness. (32-33)²⁸

²⁸ No hay ningún instrumento cuyo total dominio a un periodo tardío presuponga un cuidado tan meticuloso y exacto en las primeras etapas de estudio como el violín. Y como sostener el violín de forma correcta es prerequisite para todo desarrollo subsiguiente, esta fase de la enseñanza ocupará nuestras primeras consideraciones.

Cuando se sostiene el violín, la primera cosa que se debe considerar es que hay que sostenerlo de tal manera que los ojos puedan ver la cabeza del instrumento y el brazo izquierdo debería salir al frente,

Este tipo de enseñanza supone elementos de técnica y profesionalismo distintivos. En primer lugar, su lenguaje trata temas de forma limitada al ser prescriptivos y dar una alternativa exclusiva, como lo hace cuando describe de manera imperativa una única forma de sostener el violín. En segundo lugar, elige resaltar la minucia, la exactitud, el escrutinio y los prerequisites para el éxito interpretativo. Puede destacarse el privilegio de un uso léxico en fórmulas como “total dominio”, “cuidado tan meticuloso”, “forma correcta” y “prerequisite”. Todo esto refuerza la evidencia de cómo los manuales están determinados por una filosofía pedagógica.

En *Why the Violin?* (1957), en cambio, las características valorativas que Louis Persinger resalta en el prefacio se distinguen de forma evidente de las de Auer:

This book was not written with the remotest idea of its ever serving as an all-embracing guide to violin playing. I have written down, in very simple language, the partial results of some past experience in connection with the violin, my many years concertizing, teaching and artistic associations, and trust that I have succeeded, in a small way, in pointing out anew the deceptively subtle but immeasurable vast steps which link ignorance, knowledge and wisdom in our art. [...]

This book is in no sense an attempt at touching on all the problems of violin mastery. Those problems remain far too numerous and too complicated to be listed and “solved” in one short volume, and notwithstanding all the experimenting, all the learned works written on the subject and all the past centuries of earnest and hard-working violin players the violin has never been mastered completely and probably never will be. (9)²⁹

pasando por la espalda del violín, para que los dedos caigan perpendiculares a las cuerdas, las yemas pegando con decidida firmeza. (Traducción mía)

²⁹ No escribí este libro con la más remota intención de que sirva de guía completa para tocar el violín. Escribí, en lenguaje muy simple, los resultados parciales de algunas de mis experiencias pasadas relacionadas con el violín, mis muchos años orquestando, instruyendo y mis colaboraciones artísticas. Confío con esto haber tenido tan siquiera un poco de éxito en haber señalado, de nuevo y de forma breve, los eslabones y recovecos, de engañosa sutileza pero inmensurable importancia, que unen la ignorancia, el conocimiento y la sabiduría en nuestro arte. [...]

Es notoria la insistencia de Persinger de no pretender dar recomendaciones definitivas sino sugerencias personales de cómo mejorar en el violín y de señalar que no hay una persona que sepa todo sobre el violín. Esto evidencia una perspectiva propia de la corriente progresista y relativamente más común en su época porque cuestiona la posibilidad de una autoridad absoluta para definir el aprendizaje musical.

Para definir con mayor precisión su concepto pedagógico, cabe comparar su capítulo de cómo sostener el violín con el fragmento de Auer citado más arriba:

When one thinks it over the whole accepted position in violin playing is so unnatural that it is an almost unbelievable miracle when one comes across a player who looks at all graceful or at ease, when performing, and not bowed over like a troubled Atlas supporting a world's woes.[...]

And yet it is quite possible to overcome, or at least partly conceal, some of these unnatural and unsightly motions one is obliged to go through in handling such an instrument. To begin with, there is an abundance of good mirrors in the world and a glance in their direction now and then would do no harm. Of course if one just gazes at himself with content and inner admiration that is a different tale. (17)³⁰

En primer lugar, emplea las palabras “elegante” y “relajado” como adjetivos para describir al violinista que sostiene bien el violín, y alude a los valores negativos como la rigidez que no contribuye más que a contorsionar el cuerpo, haciéndolo sentir un gran pesar. El

Este libro no es de ninguna manera un intento por abarcar *todos* los problemas de la maestría del violín. Estos problemas siguen siendo demasiado numerosos y muy complicados para ser enlistados o “resueltos” en un volumen tan pequeño. A pesar de la experimentación, los trabajos eruditos sobre el tema y todos los siglos de violinistas serios y trabajadores, el violín nunca se ha dominado a la perfección y probablemente nunca lo sea. (Traducción mía; para ubicar el fragmento en extenso, véase p. 79 de este trabajo, para idioma proiginal véase p. 107)

³⁰ Pensándolo bien, toda posición aceptada para sostener el violín es tan poco natural que resulta un increíble milagro encontrarse con un violinista que luzca ligero y agraciado al ejecutar, y no como un atribulado atlante que sostiene las penurias del mundo. [...]

Sin embargo, es posible superar, o por lo menos disimular en parte, algunos de esos penosos e inevitables tropiezos que uno está obligado a enfrentar al manipular semejante instrumento. Para empezar, hay muchos y muy buenos espejos en este mundo, y echarse una ojeada en ellos de vez en cuando no hace daño. Claro está que si uno sólo se ve a sí mismo con admiración y embeleso es otro cuento. (Traducción mía; para ubicar el fragmento en extenso, véase p. 92 de este trabajo, para idioma proiginal véase p. 115)

hecho de que no menciona una manera específica de sostener el violín y que privilegie la comodidad del violinista, nuevamente lo aleja de la corriente tradicional. A la vez recurre a un lenguaje simbólico sugestivo que se aparta de tecnicismos, como cuando refiere al “atribulado atlante que soporta la penuria del mundo”. Esto de igual forma lo acerca a lo progresista porque se preocupa por abordar ideas y conceptos de manera tan lírica y creativa que se vuelven subjetivos y abiertos a una interpretación más libre del lector. En suma, mediante estos ejemplos se reitera que el discurso de Persinger está íntimamente relacionado con las concepciones generales de la corriente progresista.

En cuanto a *Principals of Violin: Playing and Teaching* (1962), su autor, Ivan Galamian, expone los siguientes aspectos que valora para la enseñanza:

Many things are being taught by the various present-day methods that I would not care to endorse. For the moment, I shall limit myself to the singling out of three major items. I do so because they are common to almost every system of violin playing and also because they concern the very foundation of all violin teaching.

The first of these is the contemporary insistence upon compliance with rigid rules for everyone and everything that has to do with violin playing. The making of rigid rules is a dangerous procedure, since rules as such should be made for the good of the students rather than using the students to glorify the rules.

[...] The teacher must realize that every student is an individual with his own personality, his own characteristic physical and mental make-up, his own approach to the instrument and to music. [...]

The second, which is closely related to the first, is the failure to realize that however important the individual elements in violin technique are, more important still is the understanding of their interdependence in a mutual, organic relationship. [...]

Thirdly, I would like to point to the one-sided overemphasis on the purely physical and mechanical aspects of violin technique, the ignoring of

the fact that what is paramount in importance is not the physical movements as such but the mental control over them. (1-2)³¹

El hecho de que este autor no crea en reglas rígidas que sirvan a todos y en cambio confíe en la individualidad de cada alumno, lo ubicaría dentro de la corriente progresista. Sin embargo, la forma en que busca enseñar desde una perspectiva orgánica, al utilizar expresiones como “sus propias características físicas y una disposición mental diferente”, “diversos elementos individuales”, o “interdependencia en una relación orgánica, mutua”, lo acerca a la corriente ecléctica. Recordemos que, según señala Plummeridge, esta corriente está basada en una alta especificidad por una concepción de que el trabajo involucrado en el conocimiento de la música se asemeja a la matemática o la ciencia. Parte de ello explica el uso del lenguaje que es más descriptivo y menos evocativo.

Cabe ahora ver cómo construye sus lecciones. Atendamos nuevamente la lección sobre la posición del cuerpo y la colocación del instrumento, equivalente a las que vimos con detalle en los otros dos autores:

³¹ Son muchas las cosas que enseñan los métodos actuales que yo no aprobaría. Por el momento, me limitaré a señalar las tres principales. Escojo estas tres porque son comunes a prácticamente todos los métodos de violín, y también porque afectan a la base misma de la pedagogía del instrumento.

La primera es la instancia actual en que deben acatarse ciertas normas rígidas, aplicables a todo y a todos, en lo que a la forma de tocar el violín se refiere. Establecer reglas estrictas constituye una actitud peligrosa. Son las reglas las que deberían estar hechas para servir de ayuda a los estudiantes y no los estudiantes para satisfacer dichas reglas. [...]

El profesor ha de ser consciente de que cada estudiante tiene su propia personalidad, sus propias características físicas y una disposición mental diferente, su propio enfoque del instrumento y de la música. [...]

La segunda cuestión, estrechamente relacionada con la primera, consiste en pasar por alto que, aunque los diversos elementos individuales que configuran la técnica del violín son importantes, aún más importante es la comprensión de su interdependencia en una relación orgánica, mutua. [...]

En tercer lugar, ante el extremado énfasis que se pone en el aspecto puramente físico y mecánico de la técnica del violín, me gustaría señalar que se pasa por alto el hecho de que lo que es de suprema importancia no son los movimientos físicos en sí, sino el control mental sobre ellos. (Sic) (Traducción Antonio Resines, pp. 13-14)

The relationship of the instrument to the body, arms, and hands has to be one that will allow a comfortable and efficient execution of all playing movements. This is, in the last analysis, the main criterion for the "rightness" of any bodily attitude or any muscular action in connection with violin playing. [...]

Holding the Instrument

Likewise, there should not be any exact rule given as to how to hold the instrument. Some artists support the violin entirely with the shoulder and head and are obviously comfortable doing so. Others leave the support of the instrument to the left hand, resting the violin on the collarbone, the chin taking an active part (pressure) on certain position shifts. For a violinist with a long neck, the use of a pad is the most intelligent solution (12).³²

Destacan aquí los enunciados que describen varios elementos concretos para la práctica y que están abiertos a ser organizados de distintas maneras. De nuevo, esto lo acerca a la corriente ecléctica por la forma en que visualiza el campo de manera cuidadosa y minuciosa, ofreciendo varias alternativas concretas, a diferencia de Auer que sólo define una. A la vez, la principal preocupación es la comodidad para el alumno y el brindar los elementos que puedan, en este sentido, ser de ayuda, como en el caso de Persinger. Su discurso se asemeja así al progresista, por defender la individualidad del alumno. No obstante lo anterior, la forma en la que Ivan Galamian se concentra en proponer puntualmente distintas posibilidades y da la oportunidad al lector para que haga su propia elección, muestra un abordaje que se inclina hacia lo ecléctico. Se puede reforzar

³² La relación entre el instrumento y el cuerpo, los brazos y las manos ha de ser tal que permita una ejecución cómoda y eficiente de todos los movimientos necesarios para la interpretación. En última instancia, éste es el criterio básico para juzgar la "corrección" de cualquier postura corporal o acción muscular en relación con la interpretación violinística. [...]

Cómo coger el violín

Del mismo modo, no debería imponerse normas precisas sobre el modo de coger el instrumento. Algunos artistas sostienen éste exclusivamente con el hombro y la cabeza, y es evidente que les resulta cómodo hacerlo así. Otros dejan la sustención del instrumento a la mano izquierda, y apoyan el violín en la clavícula haciendo que el mentón desempeñe una parte activa (presión) en ciertos cambios de posición. Para el violinista de cuello largo, la utilización de una apoyabarba o mentonera es la solución más inteligente. (Traducción Antonio Resines, pp. 26-27)

esta declaración al señalar que, a diferencia de Persinger, Galamian no se centra en la sensibilidad del alumno sino en procesos meticulosos de entender el instrumento. Como menciona Plummeridge refiriéndose a lo ecléctico, se concentra en explorar detenidamente diversas formas para alcanzar un entendimiento de las partes y el todo; esto, sin abandonar cierto criterio progresista al defender la individualidad de los alumnos.

Dicho lo anterior, es claro cómo los discursos responden a raciocinios diferentes para lograr su objetivo pedagógico. Al mismo tiempo, se demostró cómo las distintas formas de escribir de cada maestro obedecen a directrices distintivas, propias de corrientes pedagógicas específicas, las cuáles definimos como sistemas lingüístico-semánticos bien diferenciados. Se puede decir que cada corriente se concretiza de forma particular, según el maestro que la interpreta, y es de acuerdo con esta interpretación que cada uno define su discurso. Realizar este recorrido ayuda a reconocer las especificidades propias del discurso tan particular que involucra un manual musical, y que conlleva en cada caso sutiles pero sustantivas diferencias de enfoque, manifiestas ante todo en el uso del lenguaje y de la forma de argumentación. Para el caso específico de *Why the Violin?* de Persinger, nos ayuda a situarnos frente al carácter y el contexto ideológico que sin duda influyeron en la articulación del pensamiento de este autor.

En cuestiones de la traducción, además, este ejercicio de comparación distingue factores concretos del paradigma que organiza la morfosintaxis del manual; por ejemplo, muestra cómo la relación íntima con el lector y los temas evocativos en los que se emplea un lenguaje lleno de imágenes metafóricas destinadas a dar una idea más clara de la

relación técnica-gusto-emoción de la ejecución violinística, son factores de primera relevancia. Veamos ahora, como complemento a esta comparación, la forma en la que Persinger retoma fórmulas que nos remiten a las nociones más clásicas de manuales y tratados como los de Cicerón. Esto lo podemos abordar también de manera comparativa para ejemplificar otros aspectos concretos del estilo expositivo del violinista norteamericano ligados a un reconocimiento de la estructura del argumento y a la correspondiente formulación semántico-sintáctica que en consecuencia rigió algunas decisiones de traducción.

§

De la obra de Cicerón puede considerarse como un antecedente conceptual y estructural de *Why the Violin?*, *El orador*, tercer texto que integra la trilogía de escritos teóricos de Cicerón,³³ cuya potencial influencia en los manuales posteriores como el de Persinger se puede reconocer desde la disposición de la trama argumentativa hasta en el tono. A pesar de que el señalamiento de esta influencia se debe tomar con las debidas reservas, dado que por una parte no nos consta que sea explícita y directa, y por otra parte debido a que las posibles similitudes que nos evoca no se dan a partir de la estructura original del texto

³³ En el estudio introductorio a esta traducción, Sánchez Salor señala que:

La obra forma parte [...] de una trilogía de tratados ciceroniana sobre la elocuencia y el arte de hablar o escribir. La primera en ser redactada es el *De oratore*: con esta obra Cicerón pensaba haber dado ya su “testamento” en materia retórica; pero unos años después tuvo que añadir otras dos obras: una especie de historia de la literatura romana, el *Brutus*, y una descripción o búsqueda del mejor estilo o forma de hablar y escribir, el *Orator*. (7)

de Cicerón en latín, sino de una traducción al castellano del mismo (la de E. Sánchez Salor), creemos que sí puede ser al menos interesante detallar las razones para evocar estas similitudes. Una de ellas se desprende del contenido, en tanto que este manual de Cicerón tiene el propósito de insistir en trazar el mejor estilo y forma de práctica, y es precisamente por esta razón que deja de lado los datos pragmáticos o históricos, como los que se ven en *De oratore* o en *Brutus*, separándose de esta manera del contenido más popular de los manuales convencionales y concentrándose en plantear una opinión personal. Cabe señalar aquí que este enfoque coincidente en Persinger se adapta muy bien a su posicionamiento pedagógico que insiste en forjar en el alumno un criterio personal en lugar de sólo transmitir información. Esta elección de enfoque de parte de ambos tratadistas problematiza su discurso en tres ángulos principales que se abordan de forma similar. En primer lugar, este enfoque exige una relación íntima con el lector para así plantear una opinión personal sobre la mejor práctica (oratoria en el caso de Cicerón y violinística en el de Persinger) e insistir en lo subjetivo y tendencioso que siempre es este tipo de juicio. Esta necesidad de intimidad lleva a los dos autores a insistir en la dificultad de la empresa, ya que la definición de la mejor práctica depende de muchos factores – como gustos personales o diferencias culturales– que son coyunturales.

Veamos a continuación algunos fragmentos en los que *El orador* y *¿Por qué el violín?* (me referiré aquí, para resaltar la equivalencia entre ambos textos, ya a mi propia traducción del manual de Persinger) coinciden en diversos señalamientos. Las siguientes dos citas corresponden al prólogo de Cicerón:

Durante mucho tiempo y con intensidad he dudado, Bruto, qué era más difícil e importante: Si negarte a ti, que tantas veces me pedías lo mismo, o hacer lo que me pedías. [...] ¿Qué hay, en efecto, más arduo que, habiendo como hay tan gran diferencia entre los buenos oradores, fijar cuál es la mejor forma y, por así decir, representación de la oratoria? (27)

A estos conocimientos tan numerosos y tan importantes hay que añadir innumerables adornos formales; estos adornos eran enseñados en otro tiempo sólo por aquellos que eran tenidos como los maestros de la palabra. De ahí que nadie consiga esa verdadera y completa elocuencia, ya que una es la disciplina que enseña a pensar y otra la que enseña a hablar, y unos buscan la ciencia de las ideas y otros la ciencia de las palabras. (33)

Fragmentos muy similares se pueden encontrar, por otra parte, en el prólogo de Persinger:

Varias veces me han dicho que escriba un libro que recopile una serie de reglas, más o menos infalibles, que asistan al violinista a remontar cualquier obstáculo que se le pueda presentar, pero siempre he tenido grandes reservas en atreverme a abordar un trabajo por demás imposible.³⁴

Este libro no es de ninguna manera un intento por abarcar *todos* los problemas de la maestría del violín. Estos problemas siguen siendo demasiado numerosos y muy complicados para ser enlistados o “resueltos” en un volumen tan pequeño. A pesar de la experimentación, los trabajos eruditos sobre el tema y todos los siglos de violinistas serios y trabajadores, el violín nunca se ha dominado a la perfección y probablemente nunca lo sea.³⁵

En estas citas se puede ver cómo la elección del tema lleva a ambos autores a confirmar lo imposible que es tratar de definir características específicas para una práctica perfecta, ya sea retórica o violinística.

Respecto a la capacidad de reconocer que no existe un solo camino o modelo ideal, Cicerón señala lo siguiente:

³⁴ Véase el capítulo “Prólogo” en la página 80 de esta traducción comentada.

³⁵ Véase el capítulo “Prólogo” en la página 79 de esta traducción comentada.

En cualquier campo es muy difícil exponer el modelo [...] de la perfección, ya que lo perfecto para unos es una cosa y para otros, otra. “Me gusta Ennio – dice uno– porque no se aparta del uso común de las palabras”; “a mí Pacuvio –dice otro–; en el todos los versos tienen adornos y elegancia, mientras que en los demás hay mucha más negligencia”; digamos que a otros les gusta Accio. Y es que, como sucede entre los griegos, las opiniones son variadas y no es fácil poner en claro cuál es el modelo que sobresale por encima de todos. En pintura, a unos les gusta lo oscuro, descuidado y opaco, a otros lo brillante, alegre y luminoso. (43)

Por su parte, Persinger aborda un tema parecido de manera equivalente:

Me molesta mucho ver a cualquier violinista etiquetado como “el mejor” violinista. ¿Cómo se le puede llamar así a un solo intérprete? No *ha* existido, y aún no existe, un violinista que no haya tenido un solo tropiezo o una sola mancha en su armadura musical, y simplemente porque miles de personas se amontonan para verlo interpretar, no significa que ese violinista en particular sea “el” mejor. Y llamar a alguien el más grande, aunque sea “relativamente”, es una pobre conclusión. Todos los grandes, habidos y por haber, tienen ciertos atributos y cualidades musicales para ser admirados, envidiados o criticados. Ninguno solo ha podido o puede tocar todas las obras igual de bien.³⁶

Aquí ambos tratadistas hablan de los distintos juicios o definiciones de lo que implica la excelencia, un tema que es recurrente en los dos manuales. Sin embargo, ambos terminan por tomar una postura, compartiendo su propia visión de lo que puede considerarse la mejor práctica. De esta manera Cicerón menciona:

¿Cómo definir una regla o una fórmula, cuando cada campo tiene su modelo de perfección y cuando hay muchos campos? De todas formas estos escrúpulos no me han impedido intentarlo y estoy convencido de que en todas las cosas hay algo perfecto, aunque esté oculto, y de que un conocedor de la materia es capaz de descubrirlo. (43)

³⁶ Para ubicar la cita en su contexto general, véase el capítulo “Varios tipos de violinistas”, en la página 99 de esta traducción comentada.

De forma análoga Persinger afirma lo siguiente, después de hablar un poco sobre las miles de discrepancias que hay en cuanto a juicios para interpretar las piezas para violín de Bach:

Las ejecuciones pueden variar de acuerdo con la escuela, la experiencia, la habilidad, la inteligencia y el arte de cada individuo. Pero si abordamos estas obras maestras con buen gusto, una dosis razonable de entendimiento musical, en busca de belleza, tratando de sacar adelante la ternura, el humor y la grandeza que contienen las obras, podemos asumir, con seguridad, que estamos acercándonos, tan siquiera un poco, a Johann Sebastian Bach.³⁷

Esta actitud conclusiva, después de la exposición de un argumento, se puede encontrar de forma reiterada a lo largo de todo el manual y es la solución que su autor elige.

En el momento en que los dos tratadistas -a pesar de las alternativas que ellos mismos plantean- sugieren la forma que ellos consideran la mejor, surge otro aspecto más que figura en los dos manuales: se trata de una forma expositiva aparentemente “objetiva”, mediante la que se presentan distintas formas de enfocar un asunto, pero esto con la idea de ayudar a poner las cosas en su justa dimensión: para tener una idea de lo que está bien, es forzosa una idea de lo que está mal. Es por este tipo de construcciones morfosintácticas y lógicas de presentación de opuestos que ambos autores hacen críticas abiertas a actitudes o a grupos específicos, así, mientras señalan una práctica que consideran mala, sugieren también una forma correcta de realizarla. Como señala Sánchez Salor en el estudio preliminar a *El orador*, hay una crítica recurrente a los

³⁷ El fragmento completo puede encontrarse en el capítulo “Las sonatas de Bach...”, en la página 102 de esta traducción comentada.

neoáticos³⁸, mientras que en *Why the Violin?* hay una crítica recurrente a los métodos mecanizados. Volvamos a los ejemplos concretos que nos ayudan a ilustrar este tipo de retórica, iniciando con una cita de Cicerón, en la que define su ideal de oratoria a la vez que menciona el grupo que ve como opuesto:

He de recordar que puse muy encima de todos sólo a Demóstenes y que identifiqué sus cualidades con lo que yo entiendo por elocuencia y no con lo que he conocido en otros: no ha habido otro ni más vigoroso, ni más agudo, ni más moderado. Por ello, a éstos, cuyo inexperto estilo se está extendiendo, y que o bien desean ser llamados áticos, tenemos que advertirles que admiren sobre todo a Demóstenes, más ático que el cual creo que no fue ni la propia Atenas; que aprendan qué es lo ático y que midan la elocuencia en función de las cualidades de aquél y no en función de su debilidad. Y es que hoy día, cada uno alaba aquello que espera que pueda imitar. Pero, de todas formas, pienso que no está fuera de lugar mostrar cuál es el mérito auténtico del aticismo a aquellos que tienen un interés sincero, aunque no un juicio firme. (37)

Por el otro lado, Persinger hace algo similar:

No creo, de ninguna manera, que tocar todas las notas de un arpeggio truculento, con buen sonido, ritmo, y entonación, sea algo memorable. Ciertamente el violín significa más que eso y no debería ser limitado (o “glorificado”, como algunos consideran) a la aritmética mental o de digitación.

Sin embargo, la mayoría de los problemas surgen de ese abordaje. Gran cantidad de violinistas encuentra su máxima felicidad al dedicarse hora tras hora a conquistar pasajes confusos y altamente técnicos, y no están conscientes de que al mismo tiempo están gradual y fatalmente sepultando sus almas musicales.

Cuerpo y alma deben mantenerse unidos. La técnica debe estar a la mano para ayudar a expresar la imaginación musical de manera natural y adecuada. *Uno* es prácticamente inútil sin el otro. Todos los “sistemas” que abogan por la práctica técnica e intensiva para que “más tarde” aflore la imaginación musical están equivocados. Ambos deben crecer *juntos*, poco a poco, para así alcanzar la plenitud.

³⁸ Los escritores griegos de la época helenística que imitaban el estilo de los grandes autores atenienses clásicos. El término también se utilizó en la época latina para designar a los romanos que tomaban el mismo modelo ático.

La sencilla comprobación se ve cuando uno escucha sin oído prejuiciado a aquellos violinistas que a veces nos cruzamos, que dedican inmensurables horas a chocarrerías técnicas y mecánicas, sin considerar el otro lado de las cosas. ¡O si acaso sí dedicaron cualquier cantidad de tiempo sobrante a la *música* lo más probable es que lo hayan hecho de manera descuidada y sólo para cuidar las apariencias!³⁹

Se puede corroborar en el contraste de estos fragmentos cómo los dos tratadistas están decididamente convencidos de su estándar ideal de la práctica, y cómo por lo general lo definen en contraposición de algo más.

Por último, queremos referirnos a otro asunto estructural en el que ambos tratadistas coinciden. Este aspecto Sánchez Salor lo define para el caso de Cicerón de la siguiente manera:

Es un hecho conocido y recogido por todos los editores y estudiosos de la obra que *El orador* de Cicerón ofrece una apariencia de obra desorganizada e ilógicamente construida. [...] Una prueba de esta negligencia y de este desorden son las repeticiones que aparecen a lo largo de la obra. Podrían citarse multitud de ideas y temas que son repetidos dos y más veces: así, la idea de necesidad de la cultura filosófica para el orador [...]; la distinción de los tres géneros de estilo y su definición [...]; la crítica de los neoáticos y la concepción estrecha que éstos hacen del aticismo, identificándolo arbitrariamente con un estilo bajo [...]. (8)

Como defensa a priori de un juicio negativo que pudiera despertar un aparente desorden argumentativo similar, Persinger sostiene por su parte: “Sí, este ensayo puede parecerle al experto algo desordenado, sin un plan fijo, posiblemente algo promiscuo, sinuoso y condenable por algunas omisiones importantes”⁴⁰. Una eventual impresión de desorden la puede provocar su propio texto cuando encontramos una insistente y al parecer injustificada repetición de ideas y temas a lo largo de su argumento. Vemos, por ejemplo,

³⁹ Véase el capítulo “El violín es un instrumento cantor” en la página 86 de esta traducción comentada.

⁴⁰ Véase el capítulo “Prólogo” en la página 81 de esta traducción comentada.

que Persinger contrasta varias veces múltiples tipos de estilo y hace distinciones aparentemente arbitrarias entre un estilo malo y uno bueno. Sin embargo, a pesar de la presumible desorganización argumentativa que distingue a ambos tratados, éstos conservan un mismo hilo conductor, al grado que la conclusión de Sánchez sobre el texto de Cicerón coincide con la que pudiéramos formular acerca de la obra de Persinger:

Pues bien, a pesar de las repeticiones y aparente desorden a que aludimos anteriormente, hay algo que da unidad a la obra; algo que es el hilo conductor de la misma: ese algo es la búsqueda de la definición del mejor estilo oratorio; ese algo lo constituyen las respuestas a esa búsqueda, respuestas que van apareciendo a lo largo de toda la obra y que dan igualmente unidad a la misma. Todas estas respuestas se pueden resumir en la siguiente: no hay un estilo oratorio perfecto; no es perfecto por sí solo y en todo momento, el estilo elevado; ni lo es el estilo medio; ni tampoco el tenue o bajo; el estilo perfecto es el que responde al principio de decorum, de lo conveniente en cada momento, en cada circunstancia, y a cada persona o personas [...]. (10)

Ya se advirtió en otro momento que estas semejanzas a nivel estilístico o retórico-argumentativo (morfosintáctico), y también a nivel semántico no pretenden evidenciar una relación intertextual directa,⁴¹ sino que quieren mostrar cómo en lo que toca al conocimiento del género y de sus posibilidades expresivas, Persinger se ubica necesariamente en una tradición que nos remonta tanto a formas empleadas en la antigüedad, como a intenciones pedagógicas vigentes y representativas del pensamiento de su época. Como ya se insistió, esta comprensión ayuda a orientar el ejercicio de traducción que aquí se realiza de su manual de violín e ilumina la intencionalidad y parte del estilo de Persinger en el que se evocan formas afines a las que aparecen en el texto de

⁴¹ Como se señaló en la primera parte del estudio, es rastreable en todo caso una relación e influencia de tipo general, que se dio por la fuerte tradición retórica que viene desde la antigüedad y que se mantuvo en muchos de los manuales musicales recientes.

Cicerón. Estos elementos los usará como cimiento para organizar sus propias ideas y formar así su particular visión de la mejor práctica musical.

Tercera parte
ACERCA DE LA TRADUCCIÓN DE *WHY THE VIOLIN?*

Hasta ahora hemos visto cómo convergen los señalamientos sobre el marco metalingüístico, la filosofía pedagógica y la disposición discursiva para dar forma al manual de violín. Todos estos elementos influyen en la interpretación que dirige la nueva construcción morfosintáctica que se le da al texto en castellano y en la forma en la que se explota su potencial significativo. Como se ha visto a lo largo del estudio, la interpretación se dirigió, principalmente, para afinar la traducción de acuerdo con su tónica pedagógica. Fue el estudio de ésta lo que permitió elaborar una teoría interpretativa sobre las normas que gobiernan el uso de las características formales y de contenido semántico del manual; así, el contenido conceptual de las palabras y su sintaxis, en su finalidad por evocar sentimientos particulares y tratar con ideas definidas, quedó perfilado para conservar en la traducción esa intención que subyace al discurso y le da un espíritu distintivo. Al comprender el funcionamiento y propósito de la filosofía pedagógica que siguió el manual, se pudo definir parte de su estructura interna y percibir su dimensión conceptual e intencionalidad, para luego reconocer ciertos elementos de su sistema verbal que desempeñan un papel relevante. En el capítulo anterior se realizaron además comparaciones entre distintos manuales de violín para reconocer constantes y diferencias que adopta este tipo de discurso según el autor y la época para así identificar las intenciones pedagógicas que inciden en el estilo de cada uno.

En este apartado, se presentan algunas de las más importantes consideraciones que se tuvieron para la traducción, ilustradas en varios fragmentos concretos del manual. La elección de dichos fragmentos respondió a que se consideraron representativos de las estructuras semántico-sintácticas a las que recurre el autor, en particular las que implican sentimientos particulares ligados a su modo de enseñanza. Tal expresividad se manifiesta con un lenguaje a veces poético, agudo y juguetón. Con esto se muestra con más profundidad el grado en que estos elementos del lenguaje funcionan en el texto y las disyuntivas que ante este tipo de situaciones se presentaron para el traductor, con las correspondientes limitaciones o bien con los aciertos que implicó el proceso de traducción.

§

Vimos que la mayor preocupación de Persinger reside en la creencia progresista de que el poder expresivo individual de cada alumno es de suma importancia. Con base en esa idea, uno de sus temas centrales es brindar seguridad al violinista para que confíe en sí mismo y pueda desarrollar una conciencia crítica individual íntegra. También corroboramos que para lograr esto, Persinger elige manipular su lenguaje de forma que incluye imaginativamente lo espontáneo, lo humorístico y lo lúdico, pero sin ir tan lejos como para ofrecer un panorama ilimitado en el que no tomará partido (lo que correspondería a la corriente ecléctica).

En cuanto a los elementos “espontáneos” del discurso, Persinger declara que es el medio que mejor se acomoda a su flujo de pensamiento. De esta manera, nos podemos encontrar en *Why the Violin?* con particularidades como: párrafos ya sea de un solo enunciado o de un sinnúmero de enunciados; ideas aparentemente concatenadas de manera aleatoria, que se podrían juzgar como arbitrarias o desordenadas (lo mismo habría que decir de secciones más amplias como capítulos, entre los que podemos encontrar algunos pequeños, de tres párrafos, y otros más amplios, de diez o más); constantemente hay ideas que terminan con “etcétera” y otras que se liberan de un rigor sintáctico a favor de una expresión conversacional; también hay un uso abundante de exclamaciones que buscan enfatizar el reiterado entusiasmo que el maestro expresa en la presentación de sus ideas. Estas características del manual muestran cómo el maestro integra el conocimiento a su personalidad relajada y simpática. Vistas a través de la filosofía pedagógica, esta elección por una estructura que permite la manifestación de relaciones y ocurrencias espontáneas que privilegia la naturalidad particular en la que cada idea del maestro surge, cobra sentido y adopta un valor particular, mismo que hemos considerado al momento de traducir el manual.

Los elementos “humorísticos” y “lúdicos” del discurso se pueden encontrar, por ejemplo, en el uso de metáforas, símiles, hipérbolos e ironías que también utiliza el autor como recursos. Sobre las metáforas y símiles, Persinger menciona, por ejemplo, a violinistas que sostienen el violín como “atlantes”⁴² que cargan el mundo entero, o

⁴² Véase el capítulo “Sostener el arco, el violín y toda la postura corporal” página 92.

asemeja al alumno obsesionado con la práctica a un “afilador”⁴³ que se pasa todo el día sacando filo a alguna herramienta, así confiere un toque cómico de exageración a la práctica violinística. Por lo que toca a las hipérboles, habla de musicólogos tercios y peleoneros⁴⁴ o de alumnos que se van tanto de pinta que “han perdido la noción de lo que es la belleza”⁴⁵. En cuanto a la ironía, como otro recurso retórico empleado a su manera, tiende, por ejemplo, a exagerar sus descripciones para burlarse de alguna idea con la que no está de acuerdo. Como el caso en el que habla de cómo los alumnos parecen estar más interesados por decifrar “vuelos estratosféricos hacia mundos de digitación con décimas o trinos”⁴⁶ que por poner atención a lo que dice la música. Todos estos elementos son parte de la experiencia de enseñanza que brinda Persinger y son indicios concretos que constituyen una parte importante de su filosofía pedagógica y que resultan fundamentales al momento de emprender la traducción.

Veamos a continuación algunas consideraciones específicas de cómo la interpretación se concreta en la organización morfosintáctica de la traducción al castellano. El análisis consistirá en discutir la morfosintaxis de otros pasajes representativos del estilo de Persinger, tomados del texto original, y que presentan los usos más relevantes de recursos expresivos como: el humor, la simpatía, la emotividad y el entusiasmo, que se observarán con base en los aspectos formales y semánticos que los manifiestan. Después de discutir cada fragmento, se mostrará cómo las elecciones más

⁴³ Véase el capítulo “El humor al tocar el violín” página 93.

⁴⁴ Véase el capítulo “Las sonatas de Bach...” página 100.

⁴⁵ Véase el capítulo “El abandono de la belleza” página 99.

⁴⁶ Véase el capítulo “El abandono de la belleza” página 101.

representativas de la traducción (y que se refieren tanto a los cambios morfosintácticas necesarios debidos a las diferencias gramaticales entre lenguas, como a las licencias de traducción), están respaldadas por la interpretación expuesta arriba y velan por conservar el propósito, la intencionalidad y el tono del discurso de Persinger. En este análisis se verá precisamente cómo todos los elementos tratados convergen para formar el estilo peculiar de este maestro. Se ve la simplicidad, el entusiasmo y la brillante e imaginativa expresividad de su persona; se ve la filosofía progresista que trata de formar experiencias educativas con base en el conocimiento y la experiencia particular de su alumno y no en la prescripción e imposición; se ve el conflicto de su época entre técnica y la expresividad e individualidad; y por último, se ve también la intimidad de Persinger y su lector – similar a la que Cicerón muestra con su gran amigo Brutus–, misma que el autor del manual de violín consideró necesaria para compartir su visión y sus recomendaciones para una mejor práctica violinística.

De regreso al uso de la ironía para crear intimidad con el lector y profundizar en opiniones personales, el autor sigue un modelo en su discurso que queda bien ejemplificado con el siguiente fragmento, que se toma del penúltimo capítulo del libro, “The Neglect of Beauty”:

Why is it that one is almost embarrassed, in drawing attention to such a requirement in violin playing [beauty]? Is one so old fashioned? Is it because so many of our violinists have played hooky so long, remaining so distant from the little red school-house, that the word threatens to become obsolete?

In my mind one reason for this neglect stands out quite clearly and is at least partially responsible for the current extensive shelving of beauty in the performances of string players. It is simply that the performer, the teacher or the pupil is so concerned with “technic”, with executing some geometric

musical problem or other, fascinated by stratospheric flights into the realm of fingered tenths or trills in sixths, –ignoring far more precious happenings– that there is little time or interest available for such an easily postponed matter as beauty.

And yet, when on rare occasions one has the good fortune to hear even just a short phrase played unpretentiously, with sincerity, understanding, and illuminated by depth and beauty, all of one's faith in the endless balm and inspiration of music returns a hundredfold and one turns to everyday tasks with renewed trust, confidence and spiritual strength. (36-37)⁴⁷

La primera pregunta retórica se anticipa a los sentimientos del lector y asume que también se avergüenza al hablar sobre la belleza y esto crea un tono confidente, de intimidad con el lector. Después continúa con dos preguntas burlonas que sugieren las posibles razones de esa vergüenza: una remite a lo caduco de la preocupación y la otra a que a los jóvenes ya no les interesa tal cuestión. En ambas, el autor se presenta como alguien ignorante de su situación: por un lado se considera anticuado y por el otro no entiende a los alumnos. Estos usos muestran el tipo de ironía que emplea Persinger. Además de ser irónicas, las preguntas también expresan algunas dudas con las que la corriente progresista se veía enfrentada: de ser simplona o de enfocarse demasiado en los aspectos sensibles. Esta primera parte planteada como inquietud fresca y como confesión del autor de no saberlo todo, permite que el lector se sienta identificado y en ese sentido se produzca una cercanía. Pero las preguntas también muestran frustración con la insistencia de los adverbios: “so old fashioned”, “played hooky so long” y “remaining so distant”; las connotaciones negativas de los verbos: “embarrassed”, “threatens” y “become obsolete”; y la exageración del sustantivo: “the little red school-house”. Así, este primer

⁴⁷ Para ver el fragmento en contexto véase la sección “Apéndice” página 120 de este trabajo.

párrafo tiene como propósito crear intimidad al suponer que el lector es capaz de sentir lo mismo que el autor y también frustración a través de la ironía que expresa.

La intimidad y el enojo del primer párrafo dan lugar a la explicación que se desarrolla en los siguientes párrafos, que se ocupan de criticar, a través de un enfoque personal, el método que sólo se enfoca en la técnica. El enfoque personal se ve declarado desde el comienzo con la fórmula “In my mind”, y queda reforzado al señalar el problema a través de una imagen metafórica: “the current extensive shelving of beauty”, en lugar de señalar un aspecto concreto. Después, el autor procede a exponer una de las ideas principales de la corriente progresista que vimos en el capítulo anterior. Sin embargo, Persinger se apropia de manera muy particular de las ideas generales de ese conflicto entre la corriente tradicional y la progresista, describiendo ese afán por la técnica como algo extravagante que salió de un cuento de ciencia ficción. Esta semblanza la hace con su uso peculiar de palabras: “geometric musical problem” y “fascinated by stratospheric flights into the realm”. Pero también otra parte de los recursos expresivos que utiliza para criticar el método técnico se ve en la estructura sintáctica: en primer lugar, con la interjección de la raya, y en segundo lugar, con el periodo largo del enunciado que da un efecto conversacional al discurso.

Luego, en el último párrafo se encuentra una resolución contundente que se logra de nuevo con el periodo largo de la oración, pero también con una riqueza de adjetivación que enaltece la visión ideal de Persinger de forma exagerada y humorística pero sincera. Las palabras que se suceden –“unpretentiously”, “sincerity”, “understanding”, “illuminated”, “depth”, “beauty”, “endless balm”, “inspiration”–

expresan humor, entusiasmo y admiración. Luego las palabras: “returns a hundredfold”, “renewed trust” y “confidence and spiritual strength” son las que sellan el discurso vivaz que aboga por la gran diferencia que hace el hecho de considerar la belleza por sobre la técnica.

Las consideraciones anteriores se tomaron en cuenta en la traducción de la siguiente manera:

¿Cómo es que nos vemos casi apenados cuando llamamos la atención hacia tal requerimiento en el violín? ¿Es que uno ya es muy anticuado? ¿Será porque ya muchos de nuestros violinistas se han ido tanto de pinta, manteniéndose tan distantes de la escuelita, que la palabra amenaza con volverse obsoleta?

A mi parecer, *una* razón que explica este abandono resalta claramente y es, al menos en parte, responsable por la reciente y extensa indiferencia ante la belleza en los conciertos de cuerdas. Es, simplemente, porque el intérprete, el maestro o el alumno, están tan ocupados con la “técnica”, con ejecutar algún problema musical geométrico u otro, fascinados con vuelos estratosféricos hacia mundos de digitaciones con décimas o trinos en sextas –ignorando hechos mucho más preciados–, que hay poco tiempo o interés disponible para un tema tan fácil de posponer como la *belleza*.

Sin embargo, cuando en una rara ocasión uno tiene la buena fortuna de escuchar, incluso una frase corta, tocada sin pretensión, con sinceridad, entendimiento e iluminada con profundidad y belleza, toda la fe en el bálsamo eterno y la inspiración de la música regresa multiplicada por cien, y uno vuelve al quehacer diario con confianza renovada, seguridad y fuerza espiritual.⁴⁸

Una primera diferencia significativa que muestra cómo la interpretación influyó en la traducción se encuentra en la alteración de “Why is it that one is almost embarrassed” en inglés por el uso de la tercera persona “Cómo es que nos vemos casi apenados” en castellano. Aquí se toman en consideración los usos de persona gramatical a favor de la

⁴⁸ Véase el capítulo “El abandono de la belleza” en la página 100 de esta traducción comentada.

interpretación que, al hacer el cambio, busca mantener el nivel de intimidad que connota la construcción en inglés, pues la construcción equivalente en español (“uno”) marcaría cierta impersonalidad en el hablante, y esto no se ajustaría al tono íntimo que hemos señalado. En la siguiente pregunta, sin embargo, sí se conserva una traducción literal de “one” porque en este caso “uno” conserva mejor la connotación humorística que se ve en el inglés. Por último, en la tercera pregunta se puede destacar la elección de “escuelita” como ideal para conservar la connotación irónica de “litte red school-house”, ya que una construcción como, por ejemplo, “la pequeña escuela colorada”, a pesar de mostrar humor, rebasa el campo discursivo original al no ser una frase tan común como lo es en inglés.

En el segundo párrafo, primer enunciado, se puede ver una primera alteración en la frase “In my mind”, que no tiene equivalente exacto en castellano. Las construcciones que pueden funcionar de paráfrasis son: “en mi opinión”, “yo creo”, “yo siento”. Sin embargo, estas construcciones tienen equivalentes exactos en inglés y son de uso más común que “In my mind”. Por esta razón se eligió “A mi parecer”, ya que la frase guarda similitud de tono al considerar la forma en la que se usa en ambos idiomas y también conserva la originalidad de la construcción. Ahora bien, en el mismo enunciado se presenta un problema más complejo: la traducción de la frase idiomática “shelving of beauty”, que se parafraseó de la forma considerada como la más afortunada para conservar su expresividad bajo la fórmula: “indiferencia ante la belleza”. Se tradujo así porque, a pesar de que la construcción metafórica en inglés que connota de forma coloquial apatía, la palabra “indiferencia” guarda el significado de apatía y la

informalidad. El tercer enunciado conservó la longitud del periodo original, el uso de las rayas y también se pudo seguir en una traducción literal, modificando sólo los detalles necesarios como el uso de comas antes de los adverbios. En el caso de las palabras destacadas también se halló que su traducción literal conserva la carga significativa necesaria para conservar el efecto irónico y extravagante que logra Persinger. En el último párrafo también se pudo seguir una traducción literal sin que esto afectara el propósito ni la intencionalidad del discurso. Se tuvo especial cuidado a no bajar el tono de esas palabras enaltecedoras que describen la visión ideal de Persinger. Cabe señalar nuevamente que el cambio de las palabras subrayadas en el texto original a itálicas en la traducción al castellano se discutirá en los últimos comentarios de este capítulo.

El siguiente fragmento que transcribo lo tomé del capítulo “The Soloist’s Dilemma When Playing With Orchestra” y muestra de forma clara el uso del humor y la simpatía para poder referirse a errores que pueden ser penosos en la práctica y tratarlos de forma comprensiva:

Very often one unaccustomed to playing with orchestral accompaniment will feel exceedingly constrained and ill at ease, and will be inclined to cast all the blame for the restrictions on the alleged wooden, unyielding beat and unsympathetic attitude of the conductor.

While a large orchestra is somewhat of an unwieldy apparatus, naturally, and the conductor may have his troubles with the soloist’s rather perilous and expanded ideas of liberties often the wielder of the baton does seem to cultivate rather an exaggerated sense of his knowledge, worth, and duty to art and rhythm in general and may be very little inclined to go beyond the narrow spaces of the printed page. (35)⁴⁹

⁴⁹ Para ver el fragmento en contexto véase p. 119 de este trabajo.

Este fragmento muestra un ángulo distintivo de la manera en que Persinger aborda las explicaciones, en este caso trata la cuestión del solista que toca con orquesta por primera vez y describe de forma comprensiva y humorística un problema que el solista puede llegar a sentir. Esto se percibe especialmente en la forma en que describe al director en el primer párrafo, que es a través de los ojos frustrados del solista que lo ve como si fuera un ser prepotente que se jacta de su autoridad. Por esta razón, los adjetivos del último párrafo son importantes: “alleged wooden, unyielding beat and unsympathetic attitude of the conductor”. De esta manera se puede reconocer una característica importante del discurso que es la simpatía y la flexibilidad de Persinger para adoptar distintas posiciones y mostrar perspectivas diferentes con su justo peso emocional. Del segundo párrafo de la cita también se señala que la explicación se enfoca en describir las tensiones generales que se pueden llegar a sentir en lugar de hacer señalamientos prácticos. Dando espacio así a descripciones que sirven para dramatizar lo que cada lado opuesto pudiera estar sintiendo y crear simpatía.

La traducción del fragmento quedó de la siguiente manera:

Es muy común que alguien desacostumbrado a tocar con orquesta se sienta extremadamente restringido e incómodo y que tienda a echarle toda la culpa del impedimento que siente a la incompasiva actitud del director y al implacable e injusto batir de su batuta de madera.

Una orquesta grande es un aparato un tanto difícil de operar, naturalmente, y el director puede llegar a tener problemas con las arriesgadas y expansivas libertades del solista. Por esto, es usual que el que blande la batuta sí parezca cultivar un sentido exagerado de su conocimiento, del valor y deber al arte y al ritmo en general y que esté muy

poco inclinado a ir más allá de los espacios mínimos que están marcados en la hoja impresa.⁵⁰

Esta versión se ve más alejada de una traducción literal debido a que se tuvo que lidiar con más diferencias gramaticales que, tratadas de forma literal, hubieran distorsionado la intencionalidad original. En primer lugar, el tiempo futuro que se ve en el primer párrafo del original se cambia a presente para poder conservar otros aspectos del ordenamiento y selección de las palabras. Al usar el tiempo presente podemos conservar una equivalencia de “very often”, que en futuro se tendría que eliminar como, por ejemplo, sucedió al hacer un primer intento de traducción: “uno que está desacostumbrado a tocar con orquesta se sentirá extremadamente restringido”. Se optó por conservar “very often” porque tiene una carga significativa que indica simpatía, lo cual implicó sacrificar el tiempo futuro que no es una marca gramatical indispensable del discurso. Otra decisión que cambia de forma significativa la secuencia original es el orden de los adjetivos adscritos al director que se ven al final. En este caso se reacomodaron para mantener ese cambio de perspectiva que ve a través de los ojos del solista frustrado. Así, la construcción: “la incompasiva actitud del director y al implacable e injusto batir de su batuta de madera” se considera exitosa porque la compensación conserva los adjetivos principales del inglés y logra expresar la imagen negativa del director y el objeto que le da autoridad.

En el segundo párrafo hay igualmente varios cambios importantes. En primer lugar, la conjunción basada en “While” y “often” del original se omitió debido a que esa

⁵⁰ Véase el capítulo “El dilema del solista cuando toca con orquesta” en la página 97 de esta traducción comentada.

forma de contrastar ideas no tiene equivalente exacto en castellano y produce un periodo largo que en español puede llegar a ser confuso. Así, el enunciado que conforma todo el segundo párrafo se divide en dos porque la simplificación de la construcción gramatical del castellano no altera el significado y el contraste del inglés. De esta manera se vela por la claridad, y en lugar de tratar de conservar el asíndeton que hay antes de la palabra “often”, se opta por añadir un punto y abrir el enunciado nuevo con una frase introductoria que no está en el original pero logra un contraste similar. También en la última parte se tuvo que optar por una adaptación que elucide el significado de: “the narrow spaces of the printed page”, que se pierde con una traducción literal. Así se optó por: “los espacios mínimos que están marcados en la hoja impresa”. Esa expansión simplemente clarifica que se habla de que el director sólo considera las notas escritas y no su intencionalidad y a la vez conserva la imagen exagerada con efectividad. Se muestra, de esta manera, que la mayor parte de los cambios que buscan mejorar la traducción literal añadiendo recursos para clarificar la construcción se cuidan de no alterar el flujo o la intencionalidad del discurso.

El tercer caso que transcribo fue tomado de “Humor in playing the violin”, apartado cuyo tema no es común en la convención de los manuales y muestra cómo se trató la libertad imaginativa que el ideal pedagógico de Persinger inscribe en su escritura:

The poor hard-working violinist is kept with his nose to the grindstone so long that it is hardly to be wondered at if some of the pleasanter things in life pass him by. And yet just being aware of the sunny side of things can make one's playing so much more piquant and interesting.

There are untold hundreds of spots in the works of our standard repertoire which really demand at the least a good-natured or twinkle-in-the-eye approach. But a great many players apparently strive to express moments

of jollity of this kind with an adept eyebrow technique rather than through a smile in the music. And fast-working eyebrows, however agile, make but little sound! (29)⁵¹

El primer párrafo abre con un enunciado metafórico que romantiza de forma cómica la ardua práctica del violín, haciéndolo un trabajo que connota fuerza y rudeza y que tiene un propósito que puede insinuarse a la vez como agudo y peligroso, que es el de afilar. El hecho de que no se explica qué es lo que se aguza agrega al humor. A la vez, añade a esta imagen que este afilador está tan enajenado con su trabajo que olvida salir del taller y ver las cosas más bellas de la vida. El segundo enunciado comienza con una conjunción que recuerda al afilador que las cosas alegres pueden dar más brillo a su trabajo. La construcción tiene una intencionalidad lírica y cómica, lograda mediante la selección distintiva de las palabras y el entramado de ideas, donde destacan como material para lograr el efecto la yuxtaposición de imágenes y los adjetivos y adverbios que las describen. También la separación con un punto en el uso de la conjunción “and yet” provoca una pausa que crea suspenso y así añade más humor a la sugerencia.

En el segundo párrafo Persinger trata un problema que se da por esa falta de humor y es que con ese olvido de lo alegre se daña a muchas obras que precisamente requieren que se exprese alegría a través de ellas. Aquí también los adjetivos y la conjunción “But” que abre el segundo enunciado tienen un uso expresivo que muestran un contraste humorístico por ser exagerado. Así, “good-natured”, “twinkle-in-the-eye approach” y “adept eyebrow technique”, junto con la pausa antes de la última frase, sellan el discurso manteniendo el uso imaginativo y el humor de las palabras.

⁵¹ Para ver el fragmento en contexto véase p. 116 de este trabajo.

La traducción quedó de la siguiente manera:

El pobre violinista trabajador se mantiene tanto tiempo con la nariz pegada a la piedra de afilar, que es difícil sorprenderse de que algunas de las cosas más agradables de la vida se le hayan escapado. No obstante, sólo estar *consciente* del lado alegre de las cosas puede hacer que tu manera de tocar se vuelva mucho más sabrosa e interesante.

Hay cientos de partes no explícitas en las piezas de nuestro repertorio estándar que exigen a lo menos un bondadoso o risueño abordaje. Pero aparentemente muchos violinistas se esfuerzan en expresar momentos de alegría de este tipo con la técnica de la ceja experta, en lugar de una sonrisa musical. ¡Y, sin embargo, las cejas que trabajan aprisa, no importa qué tan ágiles sean, no producen sonido!⁵²

Se trató aquí de resaltar el carácter imaginativo y humorístico de la imagen creada en el texto en inglés, manteniendo en primer plano los adverbios y adjetivos que logran el efecto del original. En el primer enunciado se logra, por ejemplo, conservar los dos adjetivos del violinista de forma afortunada con una simple reorganización. Las palabras seleccionadas para “wondered” y la frase “pass him by” son las que más se apartan de una traducción literal; para la primera se eligió “sorprenderse” porque mantiene la connotación expresiva de “wonder”, que se acerca a la sorpresa y mantiene también la connotación de cuestionamiento. Para la otra frase, como no tiene un equivalente exacto en castellano, se recurrió a la paráfrasis “escapar”, que ayuda a mantener el tono romántico de la imagen. Aquí también se contempló la posibilidad de parafrasear la expresión con “se le hayan escurrido por las manos” ya que conservaban el tono nostálgico de “passed him by”; sin embargo, se consideró que llevaba a una desviación demasiado pronunciada de la intención original. En el segundo enunciado los cambios

⁵² Véase el capítulo “El humor al tocar el violín” en la página 93 de esta traducción comentada.

importantes destacan con el tratamiento de la frase “sunny side” y la palabra “piquant”. El equivalente literal en castellano de la frase no tiene la misma connotación ni se usa de la misma forma, así la paráfrasis con “alegre” se consideró ideal porque conserva el significado esencial. Se contempló en este caso otro tipo de palabras que tuvieran más expresividad como “jubiloso” o “gozoso”, pero integrar estas palabras implicaba que no se conservaría la simplicidad de “sunny side” y se alejarían del campo discursivo. “Piquant” finalmente se tradujo como “sabroso” ya que “picante” sobrepasa el registro y no se sentía tan afortunado dentro del contexto musical.

En el segundo párrafo cabe destacar el problema que causan los adjetivos: “good-natured” y “twinkle-in-the-eye”, que en traducciones literales terminan perdiendo su sentido original, como por ejemplo “good-natured” que literalmente se traduce como: “de buena naturaleza”, y no encaja con el campo discursivo. De esta manera, la paráfrasis con “bondadoso” se consideró mejor, ya que conserva la simplicidad. La segunda frase, conservando su sentido esencial y la simplicidad, se parafraseó con “risueño”, ya que conserva ese brillo alegre de la frase en inglés y se adapta de forma natural al campo discursivo característico de Persinger.

El cuarto pasaje que señalo proviene del prólogo del manual y muestra otro de los recursos usuales en el discurso de Persinger: el empleo de enunciados largos que, por llevar un tono conversacional entusiasmado, llegan a crear confusión en la lectura. El fragmento se lee de la siguiente manera:

An idea strikes one as to a gymnastic which ought to eliminate or at least simplify the specific difficulty encountered; on the spur of the moment one thinks of a useful something which will dull the intonation pains of a

certain double-stop; an awkward string crossing is ameliorated; scores of illuminating ideas crowd up to promote and insure greater elasticity, freedom and life in the pupil's playing. (10)⁵³

Aquí nos encontramos ante un enunciado que abarca el párrafo entero, dividido sólo por el uso reiterado del punto y coma. A la vez, cada segmento que se divide representa un cambio de ángulo de la situación que se describe y esto causa una aglomeración apresurada de imágenes. Las palabras: “Strikes” y “gymnastic”, “difficulty encountered” “spur of the moment”, “useful something”, “scores of illuminating ideas”, “crowd up” dan un sentido de inmediatez y entusiasmo al discurso. El propósito general es precisamente ese, mostrar cómo en un momento dado puede aparecer un problema que uno debe enfrentar con presteza y efectividad. Así, se privilegia la expresividad de la elocución más que su contenido literal. Por otra parte, el punto y coma encabalga una idea con otra, lo cual contribuye al efecto de presteza.

La versión en castellano quedó de la siguiente manera:

Una idea sobreviene de manera similar a ese momento de proeza acrobática en el que uno enfrenta un obstáculo que debe eliminar o al menos simplificar; en la exaltación del momento uno piensa en un algo útil que adormece los dolores de entonar cierto doble-alto o que mejora un cruce de cuerdas extraño. Así, cientos de brillantes ideas se amontonan para promover y asegurar mejor flexibilidad, libertad y vida en la interpretación del alumno.⁵⁴

En este caso la traducción no logra la semejanza en el carácter discursivo si no se añaden palabras adicionales y sin cambiar de forma significativa el orden sintáctico. Aquí hubo mayores libertades: la palabra “gymnastic” se cambió a la expresión de “proeza

⁵³ Para ver el fragmento en su contexto véase la página 108 de este trabajo.

⁵⁴ Véase el capítulo “prólogo” en la página 81 de esta traducción comentada.

acrobática”, se modificó el orden de algunas palabras, se incluyeron conjunciones y un punto para sustituir el uso de punto y comas. Sin embargo, estos cambios se consideraron como las mejores alternativas para conservar el ritmo veloz en el que se presentan las ideas y el tono entusiasta de las palabras. La eliminación de algunos signos de puntuación (en particular del punto y coma) se realizó porque no se encontró otra manera de incluirlos, respetando la sintaxis del castellano; en cambio, se halló la forma de mantener la precipitación de la construcción mediante las conjunciones. A la vez, las expresiones de “proeza acrobática”, “un algo” o la palabra “amontonan” se consideran afortunadas por transmitir el efecto entusiasta e informal.

El último pasaje que transcribo es del capítulo “The Violin Is a Singing Instrument”, que de nuevo es un apartado raro en la convención y que manifiesta de forma más directa la filosofía progresista de Persinger. En este fragmento ya no nos enfocaremos en el uso de palabras específicas o la elaboración de la trama sino en aspectos técnicos como los distintos tamaños de párrafo que usa, el uso distintivo de los signos de exclamación, el uso de palabras en francés, el uso del etcétera y el uso del subrayado:

I don't believe that anyone would argue against the fact that in the beginning the violin was intended to be a singing instrument. And any violin in 1957, even the lowliest, can sing if it is allowed to. And that, too, even though thousands of players pile mechanical problem upon problem and are mostly concerned with their own personal technic's ups and downs! I don't consider, by any means, that anyone has accomplished anything very memorable if he manages to play all the notes of a tricky arpeggio with fairly good intonation. The violin should certainly mean more than that. And it should not be restricted (or “glorified”, as some evidently believe) to mental or digital arithmetic's.

Most of the trouble lies in that very approach, though. Hosts of violinists are at their happiest when they devote hour after hour towards conquering some perplexing technical passàge, and are not at all aware that they are gradually and surely burying their musical souls at the same time.

Body and soul must be kept together. The technical means must be at hand for adequately expressing one's musical imagination, naturally. One is more or less useless without the other. But all the "systems" which advocate intensive technical training exclusively, in order to "later on" permit the musical imagination, etc. free scope, are a mistake. The two must grow together, little by little, to form a complete whole. (13-14)⁵⁵

El uso del signo de exclamación en el tercer enunciado del primer párrafo representa un uso muy común en el discurso de Persinger. La aplicación que vemos muestra ese apasionamiento que ya hemos mencionado de Persinger, en este caso expresa el enojo que le causa ese afán de los violinistas por crear obstáculos técnicos que toman por consideraciones que deberían ser generales a pesar de que sólo son de interés individual. Del segundo párrafo cabe señalar la forma de iniciar con una conjunción que sirve para retomar la idea anterior pero cambiando de ángulo a uno más contundente, ya no detalla el problemas que percibe sino que se declara en contra y señala el importante problema que ocasiona. Se ve en este párrafo cómo Persinger respeta el orden natural en el que surgen sus ideas al segmentar y organizar sus párrafos de acuerdo a esto y no a una estructura de párrafo convencional donde se daría un orden más lineal a las ideas. Este segundo párrafo también muestra un recurso estilístico común en el discurso de Persinger, que es el uso de palabras en francés. Muchas veces, de forma similar al caso que se ve aquí, recurre al francés para introducir ironía en sus enunciados creando un efecto de pompa burlón. Del último párrafo se resalta el uso peculiar del etcétera, que también

⁵⁵ Para ver el fragmento en contexto véase p. 111 de esta traducción comentada.

es recurrente, y aplica para acentuar la crítica que hace dejando ver que hay más consideraciones, pero que son menoscabadas por la crítica técnica predominante, cómo se puede ver aquí. Aunque también, en otras ocasiones, emplea el etcétera para mostrar desprecio por una serie de elementos que él considera poco importantes y de esta manera los menciona de forma condescendiente. Por último, las palabras subrayadas, que ya han aparecido en otros fragmentos pero que no se han comentado, tienen la función de resaltar una palabra específica y es un recurso expresivo importante a lo largo de todo el manual.

El fragmento se tradujo de la siguiente manera:

No creo que nadie se atreva a rebatir el hecho de que en el principio el violín estaba destinado a ser un instrumento cantor. En 1957, cualquier violín, incluso el más humilde, *puede* cantar si se le permite. ¡Y esto es verdad a pesar de los miles de violinistas que mecánicamente apilan problema tras problema y sólo se preocupan por los altibajos de su propia técnica! No creo, de ninguna manera, que tocar todas las notas de un arpeggio truculento, con buen sonido, ritmo y entonación, sea algo memorable. Ciertamente el violín significa más que eso y no debería ser limitado (o “glorificado”, como algunos consideran) a la aritmética mental o de digitación.

No creo, de ninguna manera, que tocar todas las notas de un arpeggio truculento, con buen sonido, ritmo, y entonación, sea algo memorable. Ciertamente el violín significa más que eso y no debería ser limitado (o “glorificado”, como algunos consideran) a la aritmética mental o de digitación.

Y la mayoría de los problemas surgen de ese mismo abordaje. Gran cantidad de violinistas encuentra su máxima felicidad al dedicarse hora tras hora a conquistar pasajes confusos y altamente técnicos, y no están conscientes de que al mismo tiempo están gradual y fatalmente sepultando sus almas musicales.

Cuerpo y alma deben mantenerse unidos. La técnica debe estar a la mano para ayudar a expresar la imaginación musical de manera natural y adecuada. *Uno* es prácticamente inútil sin el otro. Todos los “sistemas” que abogan por la práctica técnica e intensiva para que “más tarde” aflore la

imaginación musical están equivocados. Ambos deben crecer *juntos*, poco a poco, para así alcanzar la plenitud.⁵⁶

Cabe señalar que en la traducción de este fragmento recursos tan importantes del discurso de Persinger como el uso del francés y el etcétera, no se conservaron. En el caso del francés, es una excepción, y en el caso del etcétera, es un cambio general. La pérdida de la palabra en francés representa un caso único ya que aquí interfiere fuertemente con la sonoridad del discurso. La palabra “passàge” en la versión en inglés es efectiva porque es muy similar a su equivalente en inglés “passage”, de esta manera, se logra un tono burlón que no se desune del registro general del discurso. Sin embargo, la diferencia fonética entre la palabra en español y en francés es más acentuada y el nivel de afectación que produce rebasa el marco del discurso de Persinger. Así es que en este caso se optó por sacrificar el uso del francés para mantener el registro original. La elección de omitir el uso del etcétera representa un caso prácticamente generalizado en los casos en que se utiliza como muletilla, que suele usarse en el habla de ciertas personas angloparlantes, y crea un efecto de informalidad y simplicidad. Sin embargo, en español su uso reiterado es muy raro. De esta manera, mantenerlo significaría un desvío innecesario. No obstante, cuando se aplica en su forma común, para abreviar un listado, como en el siguiente caso: (considerando la formación y el desarrollo de sus dedos y manos, su movimiento de brazo y muñeca, el grado de su talento natural, su inteligencia, etc.)⁵⁷ el uso del “etc.” sí se conserva.

⁵⁶ Véase el capítulo “ El violín es un instrumento cantor” en la página 86 de esta traducción comentada.

⁵⁷ El fragmento completo puede encontrarse en el capítulo “Prólogo” en la página 81 de esta traducción comentada.

En el caso de la división de los párrafos, se conservan los cortes originales a lo largo de toda la traducción al castellano debido a que representan una peculiaridad discursiva importante que muestra un aspecto significativo del pensamiento de Persinger. De esta manera, el segundo párrafo comienza de forma poco convencional con una conjunción que busca producir el efecto de continuidad de la idea anterior, pero que se encuentra dividido por ser parte de un comentario complementario que surge después de la idea anterior y de forma independiente, de esta manera se mantiene el orden original de cómo surgen las ideas de Persinger. El último aspecto que cabe señalar, el cambio de las palabras subrayadas a itálicas, no se había comentado antes por ser un detalle meramente editorial. Este tipo de subrayado era una práctica común de las imprentas que ahora pasó a ser sustituida por el uso de itálicas. Esta simple sustitución del subrayado a itálicas mantiene el efecto y propósito del original y no ocasiona ninguna discrepancia.

Por último, cabe constatar que para la traducción del argot musical, desde cómo tratar las notas hasta las palabras que distinguen una modulación de ritmo o volumen o técnicas específicas de ejecución, no sólo se consultaron sendos textos críticos sobre el violín sino que específicamente del mismo género se consultaron tres manuales de violín en castellano. Dos traducidos del inglés y otro traducido del italiano. Los primeros dos son *Interpretación y enseñanza del violín* de Ivan Galamian y *Cómo tocar el violín* de Max Jaffa. El segundo es *El violín: manual de cultura y didáctica violinística* de Giulio Pasquali y Remy Principe. Con esto se vio que hay gran homogeneidad en el uso de palabras especializadas ya que estas suelen ser palabras en italiano que se conservan en los distintos idiomas. No

obstante, también se cotejó su uso con la asesoría de dos maestros: Carlos Esteva⁵⁸, violinista profesional, egresado del Conservatorio Nacional de Música y director de la Orquesta Clásica de México, y Óscar Mendoza, guitarrista profesional egresado de la Escuela Nacional de Música y maestro en la Academia Rubinstein. Sin embargo, hubo casos que quedaron al propio criterio del traductor ya que su uso es igual de común de una forma que de otra. Esto fue el caso, por ejemplo, de frases como: “cómo coger el arco” vs. “cómo sostener el arco” o “dedeo” vs. “digitación”, donde se optó por la segunda opción de cada ejemplo por su sonoridad.

§

Resta hacer unos últimos señalamientos sobre la elección de los capítulos del manual que aquí se incluyen. Se eligieron aquellos capítulos del manual que revelan de manera a la vez sintética y suficientemente representativa las ideas y las argumentaciones de Persinger. Por ejemplo, los dos primeros apartados que se seleccionaron muestran cómo Persinger describe su meta de escribir el manual, explicando su ideal pedagógico. Por otro lado, “Humor al tocar el violín” y “Demasiada *charla* sobre música y poca música que *hable*” son apartados que muestran la amplitud de la visión de Persinger, que no sólo se queda en los datos pragmáticos sino se extiende a lo humorístico y disfrutable de la práctica. En general, se podría decir que la selección representa los capítulos en los que Persinger aprovecha mejor su filosofía y propósito y discurre no sobre elementos prácticos sino

⁵⁸ Cabe señalar que él es el tío abuelo que me llevó a acercarme al manual de Persinger.

sobre sus propias ponderaciones que muestran entusiasmo, amor e intimidad ante el arte violinístico. Cabe también decir aquí que la elección de los apartados, a pesar de ser secuencial, sólo toma 12 de los 29 capítulos originales. La selección se pudo hacer sin ningún problema por la independencia que hay entre las secciones y el orden libre que le da Persinger a su propio manual, que no depende de una disposición definida para ser comprendido. Fueron los capítulos más especializados, como “Sobre el vibrato”, “El spiccato”, “Sobre los acentos”, los que se excluyeron. Por un lado, estos capítulos se centran en aspectos puramente técnicos que no muestran la filosofía y creatividad del maestro como los elegidos. Por otro lado, son más difíciles de leer para un lector que no es violinista y aquí se espera resaltar los aspectos de interés general que hay en el manual.

Así se termina de constatar el principio que ha guiado la traducción y la selección. Se explicó la interpretación de los conceptos que conforman la metalingüística del texto para así aducir la toma de decisiones a la hora de traducir las palabras. Esto con el propósito de hacer translucir la intención principal que constituye el discurso del manual de Louis Persinger. Asimismo, se ha mantenido ese rigor sin perder de vista que el sentido último de la traducción es que sea representativa de su filosofía pedagógica, su proyecto de delinear la mejor práctica y de capturar al lector de la misma manera.

BIBLIOGRAFÍA

Manuales de violín:

- Auer, Leopold. *Violin Playing as I Teach It*. Nueva York: Frederick A. Strokes Company, 1921.
- Eales, Adrian. "The Fundamentals of Violin Playing and Teaching". *The Cambridge Companion to Violin Playing*. Ed Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Frascarelli, Ángelo. *Elementi teorico-pratici di musica by Francesco Galeazzi. An annotated English translation and study*. Diss. Eastman School of Music of the University of Rochester, 1968.
- Galamian, Ivan. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs N.J: Prentice Hall, 1962.
- . *Interpretación y enseñanza del violín*. Trad. Antonio Resines. Madrid: Pirámide, 1992.
- Geminiani, Francesco. *The Art of Playing the Violin*. Londres: n.p. 1760.
- Jaffa, Max. *Cómo tocar el violín*. Trad. Mercedes Bakers. México DF: EDAF, 1988.
- Pasuquali, Giulio y Remy Principe. *El violín: manual de cultura y didáctica violinística de Giulio Pasquali y Remy Principe*. Trad. Emilio Pelaia. Buenos Aires : Ricordi americana, 1952.
- Persinger, Louis. *Why the Violin?* Nueva York: Cor. Publishing Co., 1965.

Crítica de manuales:

- Arney, Kelly M. *A Comparison of the Violin Pedagogy of Auer, Flesch, and Galamian: Improving Accessibility and Use Through Characterization and Indexing*. Presentado en University of Texas Arligton para obtención del grado de doctor, 2006.
- Baker Christian M. *The Influence of Violin Schools on Prominent Violinists*. Presentado en

Florida State University College of Music para obtención del grado de doctor, 2005.

Boyden, David D. "The Violin and Its Technique in the 18th Century" *The Musical Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (enero, 1950), pp. 9-38.

De Candé, Roland. *Historia universal de la música*. Tomo I. Trad. Juan Novella Domingo. Madrid: Aguilar, 1981.

Eddy, M. Alexandra. "American Violin Method-Books and European Teachers, Geminiani to Spohr". *American Music*, Vol. 8, No. 2 (verano, 1990), pp. 167-209.

Schueneman, Bruce R. *The French Violin School: Viotti, Rode, Kreutzer, Baillot and Their Contemporaries*. Texas: The Lyre of Orpheus Press, 2005.

Stowell, Robin. "The Pedagogical Literature". *The Cambridge Companion to Violin Playing*. Ed. Robin Stowell. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Pp 224-233.

----- . "Violin Bowing in Transition: A Survey of Technique as Related in Instruction Books c1760-c1830" *Early Music*, Vol. 12, No. 3, Verano (agosto, 1984), pp. 316-327.

Teoría y enseñanza musical:

Ayers, Jean. "Treat Children as Human Beings". *Brooklyn, N.Y. Eagle*. Nueva York: Brooklyn Eagle, 1931. Pp.33-35.

Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Nueva York: Frank Press, 1959.

Cox, Gordon. "Teaching Music in Schools: Some Historical Reflections". En *Issues in Music Teaching*. Ed. Chris Philpott y Charles Plummeridge. Londres: Routledge, 2001. Pp. 9-20.

Dewey, John. *Experience & Education*. Nueva York: Simon & Schuster, 1997.

Korsyn, Kevin. "Beyond Privileged Context: Intertextuality, Influence, and Dialogue". *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999. Pp.55-72.

Marold, Richard. "Louis Persinger and the Gift of Music". *The Journal of the Cheyenne Mountain heritage Center*. Vol. 4. Verano, 2000. Pp.20-24.

- Plummeridge, Charles. "Justification For Music Education". En *Issues in Music Teaching*. Ed. Chris Philpott y Charles Plummeridge. London: Routledge, 2001. Pp.21-31.
- Shore, Bernard. "Trends in Violin Playing". *Music & Letters*, Vol. 31, No. 4 (Oct., 1950), pp. 385-386.
- Swain, Joseph P. *Musical Languages*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1997.

Manuales y crítica sobre retórica antigua:

- Cicerón M.T. *Rhetorica ad Herennium*. Trad. Harry Clapman. Boston: Loeb Classical Library, 1954
- Cicerón M.T. *Brutus. Orator*. Trad. G.L. Hendrickson. Boston: Loeb Classical Library, 1939
- Cicerón, M.T. *El orador*. Trad. E. Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Jaeger, Werner. *Paideia*. Trad. Joaquín Xirau. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Porter, James. "Rhetoric, Aesthetics, and the Voice", *The Cambridge Companion to Ancient Rhetoric*. Ed. Erik Gunderson. Cambridge: Cambridge University Press. 2009.

Teoría de la traducción:

- Baker, Mona. *In Other Words: A coursebook on translation*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Benjamin, Walter. "The Task of the Translator". Trad. Harry Zohn. *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds. Rainer Schulte y John Biguenet. Chicago: University of Chicago, 1992 [1923], pp. 71-82.
- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation". *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Eds. Rainer Schulte y John Biguenet. Chicago: University of Chicago, 1992 [1959], pp. 144-151.
- López Guix, Juan Gabriel y Jacqueline Minett Wilkinson. *Manual de traducción: Inglés/Castellano*. Barcelona: Gedisa, 1997.

¿Por qué el violín?

Louis Persinger

Traducción de Diego Ignacio Prado Tuma

Prólogo

No escribí este libro con la más remota intención de que sirva de guía completa para tocar el violín. Escribí, en lenguaje muy simple, los resultados parciales de algunas de mis experiencias pasadas relacionadas con el violín, mis muchos años orquestando, instruyendo y mis colaboraciones artísticas. Confío con esto haber tenido tan siquiera un poco de éxito en señalar, de nuevo y de forma breve, los eslabones y recovecos, de engañosa sutileza pero inmensurable importancia, que unen la ignorancia, el conocimiento y la sabiduría en nuestro arte.

He ofrecido una posible sugerencia aquí y allá, he hecho unas cuantas comparaciones sobre la forma en que varios músicos hacen sus cosas; he asentado algunos pensamientos personales sobre ciertas fases de nuestro arte y he intentado contestar algunas de las preguntas que tarde o temprano todo músico o maestro es llamado a responder.

Este libro no es de ninguna manera un intento por abarcar *todos* los problemas de la maestría del violín. Estos problemas son demasiado numerosos y muy complicados para ser enlistados o “resueltos” en un volumen tan pequeño. A pesar de la experimentación, los trabajos eruditos sobre el tema y todos los siglos de violinistas serios y trabajadores, el violín nunca se ha dominado a la perfección y probablemente nunca lo sea. En relación con esto, me gustaría referirme a un libro sobre la vida de Eduard Remenyi, el célebre violinista húngaro, escrito por Gwendolyn Dunlevy Kelly y Jorge P. Upton, publicado en 1905 por A.C. McClury & CO., Chicago.

En este libro Henry J. Kowalsky cita algunas palabras de Remenyi sobre los violinistas famosos y aquellos que aspiran a la maestría del violín: “Decir que una persona tiene un dominio completo del violín es decir aquello que nunca se ha logrado. Cientos de miles de violinistas manosean el violín, miles sólo juegan, otros tantos ejecutan bien y unos cientos tocan muy bien. Los grandes artistas que logran fama y reconocimiento mundial son menos de cincuenta, y los que se acreditan como grandes virtuosos los puedes contar con una mano; en lo que respecta a su amo, nunca ha nacido. Así, uno comienza con millones y llega a cero, dejando al violín inconquistado”.

Varias veces me han dicho que escriba un libro que recopile una serie de reglas, más o menos infalibles, que asistan al violinista a remontar cualquier obstáculo que se le pueda presentar, pero siempre he tenido grandes reservas en atreverme a abordar un trabajo por demás imposible. En primer lugar, nunca he creído en ningún tipo de idea preconcebida. En segundo, pienso que incluso la regla más rígida siempre oculta ciertas debilidades que, tarde o temprano, por alguna circunstancia u otra, salen a la luz e invariablemente terminan por modificar cualquier línea recta que parezca inexorable.

Finalmente, en años anteriores he evitado calificar como *única* cualquier forma de lograr algo en relación con el violín. Está bien que las letras en la página *prevalezcan* (esto es un hecho), pero a pesar de lo contundentes que a veces parezcan, las opiniones *cambian* (como todo en el mundo; no importa qué tan fijas parezcan ser en este momento).

A decir verdad, no creo en lo más mínimo que exista tal cosa como un camino *único* y angosto que conduzca al éxito. En mi opinión, cualquier músico que asevere que

su método es el único y el mejor para alcanzar las alturas supremas sólo daña nuestra profesión y se dirige a una rápida ruina musical.

Gran parte de las medidas de enseñanza que utilizo y resultan exitosas surgen de recomendaciones espontáneas hechas al alumno en el momento en que la ayuda fue requerida, y de acuerdo con sus necesidades (considerando la formación y el desarrollo de sus dedos y manos, su movimiento de brazo y muñeca, el grado de su talento natural, su inteligencia, etc.).

Una idea sobreviene de manera similar a ese momento de proeza acrobática en el que uno enfrenta un obstáculo que debe eliminar o al menos simplificar; en la exaltación del momento uno piensa en un algo útil que adormece los dolores de entonar cierto doble-alto o que mejora un cruce de cuerdas extraño. Así, cientos de brillantes ideas se amontonan para promover y asegurar mejor flexibilidad, libertad y vida en la interpretación del alumno.

Sí, este ensayo puede parecerle al experto algo desordenado, sin un plan fijo, posiblemente algo promiscuo, sinuoso y condenable por algunas omisiones importantes. Estoy totalmente consciente de los defectos y sólo puedo rogarle al lector que acepte el libro con el espíritu previsto; es sólo un pequeño intento de sentido común para tratar de *mejorar* ciertas cosas acá y allá. *No* es una compilación de reglas cura-todo, regulaciones o restricciones.

Louis Persinger

Algunas razones para estudiar el violín

Ya es tarde para pedir una lista de razones para estudiar el violín, pero un libro que me encontré, escrito hace casi un siglo, contiene una buena cantidad de sabiduría sencilla en lo que a esto concierne y también sobre otros temas. Decididamente vale la pena citarlo. El libro se llama *El violinista americano*, y es “Un sistema completo para el violín”⁵⁹. Lo escribió el profesor de música J. F. Hanks y fue publicado en 1851 por George P. Reed & Co., Boston. En las citas mantengo la puntuación, etc. de la impresión original.⁶⁰

En la introducción, en la página tres, el profesor Hanks escribe: “El violín se perfila, justamente, como ‘el rey de los instrumentos’. Es capaz de una extensa variedad de expresiones y es el modelo más perfecto para el tono de voz femenino. El instrumento es muy simple en su forma y mecanismo y esto lo hace uno de los instrumentos más complicados. Por ejemplo, al tocar un piano afinado a la perfección se pueden producir seis octavas de sonidos precisos. El violín sólo produce cuatro notas, a menos de que se utilicen los dedos para acortar las cuerdas, según el *oído* del ejecutante. La misma diferencia, o una análoga, existe a favor de muchos otros instrumentos, haciéndolos relativamente más sencillos para tocar que el violín. Por esta razón, nadie puede anticipar el éxito al tocarlo, excepto si la persona tiene un oído razonablemente bueno para decidir sin falla cuándo suena bien la nota y cuándo imperfecta”. En la página dieciséis del libro el Sr. Hank continúa: “Muchos jóvenes que tienen el infortunio de comenzar su carrera sin un instructor competente, o sin la ayuda de un libro adecuado, no piensan en tocar

⁵⁹ Todas las traducciones de citas de otros textos son mías.

⁶⁰ Se omitió aquí la sección: “(Las palabras subrayadas eran *itálicas* originalmente)” ya que el señalamiento ya no es pertinente en esta versión. Para ver versión original véase p. 108 del apéndice.

algo fuera de una escala con una o dos notas sostenidas, en sol o re mayor. De la misma manera, están limitados a la primera posición de la mano y generalmente no usan el dedo cuatro, más que para sacar el si de la cuerda mi. No obstante, no hay necesidad de ser limitado en el uso de tan noble instrumento, cuyos poderes son casi infinitos. Aunque hemos aprendido a considerar a Paganini, a Ole Bull y a Spohr como maestros que han alcanzado la más alta perfección en la producción de efectos maravillosos en el violín, sin duda aún le queda a otros genios, más perseverantes, desarrollar los recursos y poderes del violín a un nivel que la mente humana todavía no puede concebir.

“Pero ya que *tú* no esperas sobresalir así, no hay ninguna razón para que, en desesperación, ‘desdeñes’ el instrumento o ‘tires la toalla’ . Con trabajo y perseverancia y en el buen uso de los ‘*momentos libres*’, que otros jóvenes desperdician en cantinas, apuestas, o que simplemente gastan inconscientemente holgazaneando, *tú* puedes cultivar un cuidadoso y arreglado estilo de interpretación en el violín, en todas las escalas mayores, algunas de las menores y en tres o cuatro posiciones de mano. ¿Qué más *agradable, inocente y refinado* puede haber en los círculos sociales familiares, con algunos amigos invitados, que un acompañamiento de piano y *violín*, flauta y bellas voces adicionales, que expresen esos sentimientos de amor, amistad y religiosidad que se encuentran entrelazados con nuestra existencia y bienestar?

“Este libro está previsto para servir de valiosa ayuda a aquel maestro o alumno que no saca provecho de las instrucciones orales o demostrativas. Sé que si yo hubiera podido leer un libro como éste cuando comencé a tocar me hubiera ahorrado muchos malos hábitos que aún se aferran a mí a pesar de mis esfuerzos por sacudírmelos de encima, e

indudablemente, hubiera sido un mejor violinista a los cinco años de estudio de lo que fui a los diez.

“No puedes tomarte demasiadas molestias para mantener la postura corporal, de violín y de arco recomendada. Para esto, a veces es provechoso pararse enfrente de un espejo, algún tiempo durante la práctica individual, para ver la posición de tus manos y brazos y puedas asegurarte de que el arco esté en ángulo recto con las cuerdas. Demóstenes acudía a este recurso para perfeccionar su técnica como orador y la historia nos dice con cuánto éxito lo logró. No hay ninguna buena razón para no aprovechar cualquier tipo de recurso para asegurar tu mejoramiento como violinista. El cuidado y la gracia deben caracterizar todos tus movimientos”.

En su página veintiocho, el Sr. Hank habla sobre el uso del arco: “Es muy importante tomarse el tiempo necesario para asegurar el poder y uso perfecto del arco. Es esto, principalmente, lo que te distinguirá de la multitud de personas que raspan los *sonidos* más agonizantes. Como un buen mecánico o artesano de cualquier tipo es conocido por los *acabados* de su trabajo, así el violinista, amateur o profesional, es conocido por su *destreza y gusto en el uso del arco*”.

En la página noventa y uno el Sr. Hanks dice algo sobre los solistas: “Tocar un solo en el violín es lo más difícil de lograr. Para hacerlo tolerable a un oído cultivado, o tan siquiera pasable, se debe ser, a lo menos, un violinista pulcro, tranquilo y correcto. No hay nada más molesto para cualquier oído que el áspero y chirriante sonido que producen los aprendices de violín en sus primeros meses de práctica. Estarás obligado a tocar por un año o más antes de ser competente para entretener a tus amistades con un

solo. No obstante, será bueno que lo hagas cuanto antes, ya que es un buen incentivo para lograr mayores avances.

“A pesar de que quizá no puedas memorizar muchos solos largos e intrincados y por lo general los toques partiendo de las notas, aun así, es más agradable para la mayoría de los escuchas, en especial en círculos sociales pequeños, que guardes la apariencia de la improvisación. Con otros instrumentos, o en ensambles mayores, el libro de música debe estar frente a ti; en privado, por lo general debes practicar partiendo de las notas.

“Tus talentos serán más requeridos en duetos, cuartetos y acompañamientos; el último de los cuales será a la vez secular y religioso.”

El Sr. Hanks habla de los “acompañamientos” en la misma página noventa y uno: “Probablemente encuentres conveniente acompañar canciones seculares y música sagrada en diferentes ocasiones. Los principios del acompañamiento son uniformes en todos los casos, difieren sólo en simplicidad y ornamento. Estaría fuera de lugar abundar en ornamentos al acompañar música sagrada; mientras que en ejecuciones seculares puedes, hasta cierto grado, complacerte con ellos a tu gusto.

“Únicamente, bajo cualquier circunstancia, recuerda esta regla como fundamental en el acompañamiento de voz: *la voz siempre debe tener prominencia, y el instrumento debe ser subordinado, si no, el orden natural se invierte y la música se vuelve instrumental con acompañamiento de voz*, lo cual es absurdo e intolerable. Multitudes de acompañantes de varios instrumentos no entienden esta regla fundamental; o son incapaces de respetarla o están determinados a llamar la atención. Entran en el mal hábito de imponer sus tonos sobre el oído del escucha inteligente y transgreden las reglas del buen gusto y sentido

común. El único objetivo del acompañante debe ser sostener la voz. En otras palabras, proporcionar un medio tan fino que el cantante pueda flotar con la gracia de un elegante nadador que se desliza sobre una bella superficie de agua”.

Hoy en día podemos permitirnos una ligera sonrisa, quizá un poco desdeñosa, ante las declaraciones del Sr. Hanks y encontrar sus sutiles minucias dulcemente divertidas y un poco pálidas. Sin embargo, si nos tomamos el tiempo para reflexionar un poco en ellas, podemos encontrar buenos consejos en esas páginas amarillentas que aún mantienen su valor en *nuestros* caóticos y estruendosos días.

El violín es un instrumento cantor

No creo que nadie se atreva a rebatir el hecho de que en el principio el violín estaba destinado a ser un instrumento cantor. En 1957, cualquier violín, incluso el más humilde, *puede* cantar si se le permite. ¡Y esto es verdad a pesar de los miles de violinistas que mecánicamente apilan problema tras problema y sólo se preocupan por los altibajos de su propia técnica! No creo, de ninguna manera, que tocar todas las notas de un arpeggio truculento, con buen sonido, ritmo y entonación, sea algo memorable. Ciertamente el violín significa más que eso y no debería ser limitado (o “glorificado”, como algunos consideran) a la aritmética mental o de digitación.

Sin embargo, la mayoría de los problemas surgen de ese abordaje. Gran cantidad de violinistas encuentra su máxima felicidad al dedicarse hora tras hora a conquistar pasajes confusos y altamente técnicos, y no están conscientes de que al mismo tiempo están gradual y fatalmente sepultando sus almas musicales.

Cuerpo y alma deben mantenerse unidos. La técnica debe estar a la mano para ayudar a expresar la imaginación musical de manera natural y adecuada. *Uno* es prácticamente inútil sin el otro. Todos los “sistemas” que abogan por la práctica técnica e intensiva para que “más tarde” aflore la imaginación musical están equivocados. Ambos deben crecer *juntos*, poco a poco, para así alcanzar la plenitud.

La sencilla comprobación se ve cuando uno escucha sin oído prejuiciado a aquellos violinistas que a veces nos cruzamos que dedican inmensurables horas a chocarrerías técnicas y mecánicas, sin considerar el otro lado de las cosas. ¡O si acaso *sí* dedicaron cualquier cantidad de tiempo sobrante a la *música*, lo más probable es que lo hayan hecho de manera descuidada y sólo para cuidar las apariencias!

Es perfectamente cierto que en algunos casos los violinistas llegaron a ser unos “magos de la técnica”, “fenómenos”, etcétera, pero han sido muy poco interesantes y gratificantes de escuchar donde sea que la música haya exigido verdadero entendimiento y sentido artístico. No, lo espiritual e imaginativo *deben* mantener la armonía con lo mecánico. Al final, estos dos deben ser los líderes que guían y controlan tanto lo técnico como lo emocional. *¡Y uno debe cantar!*

Sobre la enseñanza

Quizá estoy equivocado, pero en mi opinión nunca ha existido un maestro, sin importar su fama ni qué tan bueno o qué tan solicitado sea, que sepa todo sobre el violín. Sabemos muy bien que los alumnos de los maestros más famosos han *variado* en cuanto a su

habilidad y talento; siempre hay alumnos buenos, malos o mediocres; no importa con quién o hasta qué punto hayan estudiado.

Ha habido maestros excepcionales que han llegado a inspirar a sus alumnos al grado que “sale” más de ellos de lo que en realidad tienen “dentro”. Esto puede ser verdad, pero en muchas ocasiones estos resultados extraordinarios han resultado ser fenómenos temporales; cuando el alumno está con el instructor éste brilla con un extraordinario talento, pero cuando no lo está, la capacidad desaparece.

El ideal al que el maestro debería aspirar es a preparar, desarrollar y guiar la habilidad y entendimiento del alumno de tal manera que, cuando posteriormente dependa de sus propios recursos, pueda contar con una sólida base musical que le permita, con su voluntad, seguir avanzando hacia la meta sin importar cuáles sean las circunstancias que lo rodeen.

Es triste que este ideal se logre con tan poca frecuencia. Una de las razones que nulifica el esfuerzo es que aquí en Estados Unidos estamos acostumbrados a hacer todo de la manera más rápida posible. Así, olvidamos el viejo dicho de: “vete despacio que llevas prisa”. En general, anunciamos al mundo proyectos a penas en ciernes como si fueran trabajos terminados y cuando un muchacho logra tocar unas cuantas notas en el violín, lo más probable es que se le nombre genio y se salga a la caza de representante y publicidad.

Lo más desalentador de todo esto es que si un maestro sincero se atreve a decir a los padres o responsables del presunto virtuoso lo mucho que le falta por estudiar, aprender

y entender, para algún día tener derecho a llamarse violinista, lo más probable es que de inmediato decidan conseguir otro instructor que les haga una mejor promesa.

Los familiares de estos pequeños, al tratar de emular a los pocos elegidos que comenzaron carreras fenomenales a temprana edad, tienden a buscar la manera más *rápida* para escalar la fama y la fortuna. Y si un maestro insiste en que tal niño debe mantener un método de estudio específico o que debe continuar con la práctica de cierta canción hasta que la logre tocar con precisión en cuanto a notas, estilo y tono, lo más probable es que los familiares se quejen de que no se le permite la expresión al niño y que uno lo limita. (¡Como si miles de estos niños tuvieran mucho que expresar!)

Escuchamos cuentos increíbles de cómo tal y tal insistió en tocar el violín, el chelo o el piano a la edad de tres meses o que otro tal y tal (de siete meses de edad) bajó malhumorado las escaleras de su casa hacia la sala y ajustó sus gafas ante una partitura miniatura. Así, procedió a demostrarle al cuarteto que estaba de visita que la manera en que tocaban tal y tal parte de la pieza de Haydn era enteramente presuntuosa.

Personalmente, no creo en estas fantasías, ni siquiera en el caso de Mozart. Si se investiga con cuidado, tras bambalinas se descubrirá, casi invariablemente, que una persona mayor, con ambiciones para el futuro, fue responsable del comienzo de semejante leyenda.

Es perfectamente plausible que un niño dotado sienta atracción por un violín u otro instrumento, pero sólo un tipo extraordinario de infante desarrollaría voluntariamente el gusto de la práctica constante y concentrada, día tras día, año tras año. El caso de “cherchez la femme (ou l’homme)” ocurre muy seguido. Cabe reiterar aquí que

el sistema basado en la práctica intensa todos los días, semana tras semana, es, en mi opinión, malo y poco fructífero para *cualquier* niño o adulto.

Si las condiciones son tales que no permiten que el alumno se tome un día completo de entre los siete, que mínimo robe un día cada quincena a la esclavitud, al menos eso debería ser posible. Y no hablo del verano, ya que durante *esos* días, es más o menos imperativo tomar un descanso completo del violín, disfrutar un cambio de ambiente y dedicarse al relajamiento profundo.

Muchos alumnos competentes se han perdido a causa del manejo poco inteligente de parte de malos maestros. Hay tantos y tan variados maestros incompetentes como alumnos testarudos. Existe el maestro que *habla* demasiado y no deja de explicar, existe el que *toca* mucho o que toca al unísono con el alumno durante toda la clase. ¿Así cómo se puede apreciar lo que logra el alumno?

También está el maestro sádico que se complace en desalentar; otros que halagan al alumno hasta que pierde el sentido de proporción; o el soporífero que todo lo que le pone enfrente al pupilo es tedioso y poco atractivo. Todos estos defectos de enseñanza terminan por hacer del violín una de las tareas más tristes.

Por otro lado, también están los maestros que tienen tan mal oído que permiten a su alumno cometer innumerables crímenes contra la entonación, ritmo, etc. ¿Y qué se puede decir de los maestros que al utilizar su instrumento para demostrar un punto toca de manera tan mediocre que, cuando enseña algo al niño, el pobre escucha una versión totalmente distorsionada de lo que debe tocar?

Algunos maestros insistirán en cambiarle, según su propio parecer, toda la posición del arco, la mano izquierda, etc., al alumno avanzado que les llega y ya puede producir un tono perfectamente bueno y con un posicionamiento poco esforzado.

Un caso enteramente distinto es cuando el alumno tiene un error fundamental en su manera de tocar y eso le dificulta la ejecución, ahí probablemente sí sea necesario tomar medidas más drásticas, pero por lo general, un poco de tacto y paciencia logra maravillas en caso de fallas menores. De esta manera se evita humillar y desalentar al niño, como sucede con otros métodos.

Al fin y al cabo, como ya lo he dicho antes, no existe una sola manera de alcanzar la meta y tampoco un especialista que pueda presumir a su paciente el método único y garantizado para solucionar cualquier tipo de problema. ¡Esa mentalidad es más bien como la del típico médico de las tiras cómicas que descubre la cura para una enfermedad que no existe!

Creo que la mejor manera de hacer que un joven entienda lo que el maestro le explica sobre una corrección es que el maestro pueda demostrar el sonido que desea con su propio instrumento y así no agotar todas las palabras del diccionario. Esto significa que la manera de tocar del maestro debe ser capaz de demostrar verdadera belleza, grandeza, calidez, intensidad, brillo, ligereza, encanto, humor (¡extremadamente importante!), estilo adecuado y otras cualidades esenciales que el violinista en ciernes debe adquirir tarde o temprano (¡esto suena como una manda muy grande, y lo es!).

El maestro siempre debe ser capaz de expresarse con perfecta claridad; comunicación imprecisa, filosofar en exceso o mucha remembranza no conducen al

progreso del estudiante. Demasiadas frases pomposas sólo confunden al joven promedio y el resultado de los largos discursos no logran el entendimiento que se podría llegar a pensar. Como regla, el *sonido* verdadero y desnudo produce entendimiento más rápido y el maestro con imaginación vivaz puede conseguir maravillas con esto. Sin embargo, la reacción de cada alumno es la que termina por dar la pauta de qué tan lejos llegar con los ejemplos o demostraciones en el violín.

Si tuviera que sintetizarlo todo, lo haría con la fábula de los viajeros y los tres hombres que martillan roca. Cuando los viajeros le preguntan a los trabajadores qué hacen, el primero contesta: “estoy sacando esquilas”. El segundo responde: “ayudo a construir la pared de un edificio”. Y dice con orgullo el tercero: “construyo una gran catedral”. ¡Que la visión del maestro llegue a estas alturas y más alto!

Sostener el arco, el violín y toda la postura corporal

Pensándolo bien, toda posición aceptada para sostener el violín es tan poco natural que resulta un increíble milagro encontrarse con un violinista que luzca ligero y agraciado al ejecutar, y no como un atribulado atlante que sostiene las penurias del mundo.

Algunos violinistas, jóvenes y adultos por igual, toman el arco como si fueran miembros del club prehistórico. ¡Otros lo sostienen con tanta delicadeza que amenaza con caérseles de las manos si una señora, a 30 metros de distancia, voltea la hoja del programa en el balcón del teatro! En cuanto al propio violín, sube, baja, se comba y trepa hasta el cielo, mientras que el cuerpo se afana, rueda, resopla, se retuerce y hace todo lo que puede para “expresar” la música. No es sorpresa que algunos aficionados al

instrumento estén seriamente convencidos de que tocar el violín es una tortuosa profesión.

Sin embargo, es posible superar, o por lo menos disimular en parte, algunos de esos penosos e inevitables tropiezos que uno está obligado a enfrentar al manipular semejante instrumento. Para empezar, hay muchos y muy buenos espejos en este mundo, y echarse una ojeada en ellos de vez en cuando no hace daño. Claro está que si uno sólo se ve a sí mismo con admiración y embeleso es otro cuento.

Es una gran lástima que desde el mero principio no se dé el peso suficiente a la importancia de una buena postura. La evidente atracción que despiertan la elegancia, la dignidad y la naturalidad debe ganar la batalla a ciertos voluntarios o involuntarios manierismos y contorsiones que caracterizan a muchos de nuestros intérpretes actuales.

Humor al tocar el violín

El pobre violinista trabajador se mantiene tanto tiempo con la nariz pegada a la piedra de afilar, que es difícil sorprenderse de que se le hayan escapado algunas de las cosas más agradables de la vida . No obstante, sólo estar *consciente* del lado alegre de las cosas puede hacer que tu manera de tocar se vuelva mucho más sabrosa e interesante.

Hay cientos de partes no explícitas en las piezas de nuestro repertorio estándar que exigen a lo menos un bondadoso o risueño abordaje. Pero aparentemente muchos violinistas se esfuerzan en expresar momentos de alegría de este tipo con la técnica de la ceja experta, en lugar de una sonrisa musical. ¡Y, sin embargo, las cejas que trabajan aprisa, no importa qué tan ágiles sean, no producen sonido!

Una caso de este alegre humor está, por ejemplo, en el último movimiento del concierto de Mendelsohn. Habitualmente se describe como la típica música de *Sueño de una noche de verano*. Y eso es exactamente lo que es, un scherzo relajante. ¡Pero qué pocos lo *tocan* de esta manera! Generalmente se trata como tal “tour de force”, que uno se sorprende del número de notas que el violinista toca en tan febril tiempo. O, aún peor, el movimiento se serrucha a un estilo que sólo hace honor al metrónomo, ¡y así sólo se vuelve sufrible para aquellos que están expresamente interesados en “seguir” el tempo!

Hay tantas formas de imbuir un contagioso humor, una dulce ligereza o una soleada calidez a nuestra manera de tocar, que es bastante sorprendente cuando uno se da cuenta de cómo algunos de nuestros violinistas prominentes ignoran tan obvias oportunidades. Un poco de vivaz agresividad aquí y allá, un toque de “super-ritmo”, dar vida y significado a ciertas notas cortas, un deliberado ofrecimiento en bandeja (creando la ilusión de que las notas comienzan a hablar), etc., todo esto ayuda a iluminar y aligerar la tarea del oído del escucha.

La falacia de las “horas de práctica”

A menudo, escuchar a alumnos que presumen el gran número de “horas” diarias que practican. ¿Por qué? A estas alturas ya todos deberían saber que a la larga lo que importa no es *cuánto* practiques, sino qué tan *bien* practicas.

Es muy cierto que es recomendable para cualquier estudiante serio determinar una meta de horas diarias para practicar solo. Aunque quizá el alumno puede estar

inscrito en una de nuestras grandes escuelas de música donde muchas veces el tiempo que demandan las actividades secundarias son excesivas. Pero esas horas planeadas deben hacerse valer, si no el tiempo invertido es prácticamente un desperdicio.

Saber cómo realmente *escucharte* en todo momento que trabajas y dedicar absoluta y continua concentración a la práctica, son requisitos para cualquiera que aspire a volverse un buen violinista. Esta es la única forma de lograr un progreso significativo mientras practicamos, sean dos u ocho horas.

Muchas veces sucede que cuando el alumno estudia con un maestro célebre (o uno desconocido, para el caso), considerará sus horas de práctica sólo como un escalón para dar una buena clase la próxima vez. Si tan sólo se le pudiera hacer ver que cuando practica por su cuenta el objetivo ideal no sólo es complacer a su maestro o a sus familiares, o sólo pasar el rato para obtener una recompensa de algún tipo, la historia podría ser más alegre. La meta principal de su trabajo debería ser alcanzar tanta perfección como sea posible y esforzarse para ser un intérprete de calidad.

Es verdad que este tipo de concentración en la práctica es fatigosa, y cuando uno está realmente en el “qui vive” a cada momento, observando minuciosamente fallas de cualquier tipo, no creo que sea posible derivar el beneficio completo si se continúa sin interrupción por poco más de una hora y media. Hay violinistas que creen que si uno trabaja quince o veinte minutos, luego hace un breve intermedio de cinco minutos, y luego se vuelca de nuevo a trabajar con la misma rutina, puede “aguantar” todo el día. Uno probablemente *pueda* “aguantar” un tiempo considerable, pero no estoy de acuerdo con este método de poco a poquito, por la misma razón de que simplemente no puedo

imaginar un juego de *ajedrez* con recesos cada quince minutos. Después de que se me han mostrado varios ejemplos de este método de estudio, sigo sin convencerme de que este sistema pueda brindar una enseñanza perdurable o valiosa, musical o técnicamente.

Si uno está *metido* en la música durante las horas de práctica, es muy difícil detener ese entusiasmo a cada rato y luego pretender recolectar todos los hilos musicales desde donde uno se detuvo. Siempre toma cierto tiempo acomodarse de nuevo en el trabajo (de la misma manera en que el intérprete alcanza su mejor nivel después de un rato de aclimatarse). Personalmente, yo tendría una mala conciencia musical trabajando durante esos pequeños lapsos, sentiría que me miento a mí mismo y al propio violín.

Varios tipos de violinistas

Ningún actor es igual de bueno al representar todo tipo de personaje, y ningún violinista puede aspirar a tocar *todo* tipo de música con la misma habilidad. Esto también es cierto para cualquier género de músico, al menos eso pienso.

Los dos principales tipos de violinista son el lírico y el brillante, claro está, pero éstos se pueden dividir en otras subclasificaciones: el dramático, el académico, el musical, el puramente virtuoso, el muy consciente, el simplista, el frágil, etc. Una combinación realmente satisfactoria y que abarque todos es extraña.

La mayor parte de la agitada admiración de los jóvenes volará hacia el ejecutante que es brillante o hacia el técnico habilidoso y el estilo puramente lírico por lo general tendrá menos seguidores y un camino menos halagador que seguir.

Me molesta mucho ver a cualquier violinista etiquetado como “el mejor” violinista. ¿Cómo se le puede llamar así a un solo intérprete? No *ha* existido, y aún no existe, un violinista que no haya tenido un solo tropiezo o una sola mancha en su armadura musical, y simplemente por el hecho de que miles de personas se amontonen para verlo interpretar, no significa que ese violinista en particular sea “el” mejor. Y llamar a alguien el más grande, aunque sea “relativamente”, es una pobre conclusión. Todos los grandes, habidos y por haber, tienen ciertos atributos y cualidades musicales para ser admirados, envidiados o criticados. Ninguno solo ha podido o puede tocar todas las obras igual de bien.

El dilema del solista cuando toca con orquesta

Es muy común que alguien desacostumbrado a tocar con orquesta se sienta extremadamente restringido e incómodo y que tienda a echarle toda la culpa del impedimento que siente a la incompasiva actitud del director y al implacable e injusto batir de su barita de madera.

Una orquesta grande es un aparato un tanto difícil de operar, naturalmente, y el director puede llegar a tener problemas con las arriesgadas y expansivas libertades del solista. Por esto, es usual que el que blande la batuta sí parezca cultivar un sentido exagerado de su conocimiento, del valor y deber al arte y al ritmo en general y que esté muy poco inclinado a ir más allá de los espacios mínimos que están marcados en la hoja impresa.

Por el otro lado, puede que el solista se haya permitido por entero demasiada libertad o distorsión al tocar solo o con piano, y la inesperada sacudida musical puede resultar muy esclarecedora.

Sin embargo, un director, incluso si está entrenado en cuerdas y es un músico dotado, no puede llegar a conocer a fondo todas las tradiciones asociadas con el repertorio del solo. No importa si es un artista genuino, un buen músico o un acompañante mediocre. A la vez, ningún solista, instrumental o vocal, sin importar qué tan grande o famoso sea, es musicalmente infalible. Así, el choque de intereses en la riña generalmente se resuelve en un dar y recibir por ambas partes, a pesar de que el primer ensayo a veces sea un asunto muy penoso para todos los involucrados.

Pero, afortunadamente, hay directores y directores, y tocar con una orquesta encabezada por un verdadero director, que sea un *artista* y un músico comprensivo, es una de las experiencias más satisfactorias y emocionantes que un solista puede llegar a tener.

No es necesario decir que hay muchas maneras de “preparar” al alumno para una primera presentación con orquesta. Uno puede acompañar de manera desaliñada (piano o violín); tomarse la molestia de tocar la parte del solo muy adelantada o muy atrasada; gritarle a un segundo violín imaginario, por ejemplo; tirar la música al suelo; agitar los brazos en círculos como un molino; tocar pianissimo cuando está escrito fortissimo y viceversa; hacer retardados o acelerados repentinos; tocar como el metrónomo más insensible; mantener una conversación enteramente irrelevante a la música; etc., etc. Será muy extraño si estos ejercicios persuasivos no logran que el intérprete se sienta más en

casa cuando llegue el momento de la prueba crucial. Incluso, si nada *mejor* sucede, el estudiante tocará con un parsimonioso aplomo o porte, y el director lo aceptará con ojos amistosos y conciliatorios, equivalentes a una conclusión.

Demasiada *charla* sobre música y poca música que *hable*

Hay demasiada *charla sobre* música y no hay suficiente *hacer* musical. Todos estamos interesados y entusiasmados, espero, en escuchar conferencias explicativas y esclarecedoras, etc. Pero siento que hay demasiadas discusiones acaloradas y conjeturas de largo aliento sobre cómo es, exactamente, que la música se “hace”, se “construye”, se “crea”, etc.

Y la parte más extraña de todo esto es que la única cosa que realmente vale la pena, la mera esencia, luz y exaltación de la música, permanece algo misterioso y lejano, que uno no puede capturar ni esforzarse en explicar. Y estoy agradecido por esto.

Quizá este profundizar tanto en el punto de la “manufactura” tiene algo que ver con la gran cantidad de músicos desconsolados y desilusionados que uno llega a conocer. Aquellos que *saben* mucho, volubles sobre lo que saben, y que *hacen* muy poco.

El abandono de la belleza

¿Cómo es que nos vemos casi apenados cuando llamamos la atención hacia tal requerimiento en el violín? ¿Es que uno ya es muy anticuado? ¿Será porque ya muchos de nuestros violinistas se han ido tanto de pinta, manteniéndose tan distantes de la escuelita, que la palabra amenaza con volverse obsoleta?

A mi parecer, *una* razón que explica este abandono resalta claramente y es, al menos en parte, responsable por la reciente y extensa indiferencia ante la belleza en los conciertos de cuerdas. Es, simplemente, porque el intérprete, el maestro, o el alumno, están tan ocupados con la “técnica”, con ejecutar algún problema musical geométrico u otro, fascinados con vuelos estratosféricos hacia mundos de digitaciones con décimas o trinos en sextas -ignorando sucesos mucho más preciados-, que hay poco tiempo o interés disponible para un tema tan fácil de posponer como la *belleza*.

Sin embargo, cuando en una rara ocasión uno tiene la buena fortuna de escuchar, incluso una frase corta, tocada sin pretensión, con sinceridad, entendimiento e iluminada con profundidad y belleza, toda la fe en el bálsamo eterno y la inspiración de la música regresa multiplicada por cien y uno vuelve al quehacer diario con confianza renovada, seguridad y fuerza espiritual.

Tengamos la esperanza de que haya *más* de esos momentos de rebeldía escalofriante que estremecen el alma, a pesar de que en estos días la belleza *haya* sido relegada a un mínimo y ominoso papel en ciertas esquinas del orbe.

Las sonatas y partitas para acompañamiento de violín de Bach

Desde que salieron las monumentales sonatas y partitas para violín de Bach - principalmente debido a la devoción y el esfuerzo incesante de Joseph Joachim- han existido pleitos sobre cuál es la manera correcta de interpretarlas y ejecutarlas. Claro que esa disputa continúa hoy: un primer violinista afirma que tal y tal pasaje *debe* tocarse fortissimo, mientras que otro insiste que la única manera decente es piano dulce. Un

tercero asegura que otra parte en particular necesita un fornido détaché, mientras un cuarto defiende vehementemente que debe ser legato, etc. Innumerables intérpretes tocan a Bach con imperiosa y rasposa fealdad, y están seguros de que *entienden* a Bach a fondo. Sustituyen un tono apretado y áspero por cualquier cosa en la música que suplique lirismo y belleza y parecen eminentemente satisfechos de que están “interpretando” a Bach en la tradición “autorizada”. (¡Mientras que, en realidad, están tan ocupados quejándose sobre el presunto “estilo”, que olvidan la *música*!)

El mismo Bach sólo indicó una escasa cantidad de dinámicas y, comparativamente, pocos arqueos en sus manuscritos. De esa manera, casi todos los colores y frases que se ven en la mayoría de las ediciones impresas, son obra de los editores. Algunas de estas anotaciones son muy buenas, claro está, y asisten el *vuelo* de la música. Sin embargo, muchas otras indicaciones son decididamente inferiores y otras tantas son definitivamente malas. Yo tengo unas treinta o treinta y cinco ediciones de las obras, y las discrepancias son a ratos muy confusas, llegando a ser muchas veces risibles. Claro está, sin embargo, que cada violinista está seguro de que *su* manera de tocar a Bach muestra el único estilo verdadero. En una ocasión, un editor (intérprete y maestro reconocido) declaró, en el prefacio de su edición, que al fin la versión “perfecta” estaba disponible. Acto siguiente, procedió a distorsionar la música de la manera más horrible –¡por no decir nada sobre injertar pequeñas cadencias de tan mal gusto que Bach se hubiera avergonzado de reconocerlas como suyas!–.

Igual que muchos otros artistas, yo no creo que haya una única manera de tocar bien estas obras. Creo que Bach, con su sentido aventurero y considerando la grandeza, el

misticismo y la profundidad de muchas de sus composiciones para otros instrumentos, hubiera *bienvenido* una interpretación que “suene” espléndida. Y con “suene” me refiero a lo opuesto de una “representación” rígida, chillante y deshilvanada, proveniente de tocar las notas-y-sólo-las-notas. En otras palabras, el violín debería sonar y cantar en el espíritu de la música. No ser un menjurje rasposo de ritmos mecánicos; sin vibratos, por ejemplo; o con bloques de forte y piano, sin ningún matiz de color en medio.

Las personas que aseveran que las sonatas y partitas (y otra música de cuerdas) deben tocarse “tal y como Bach las escribió”, deberían poner más atención a los escritos y darse cuenta por sí mismos, aunque sea ya tarde, de algunas de las imposibilidades que recomiendan. También, podrían notar los muchos errores obvios en las notas del mismo Bach.

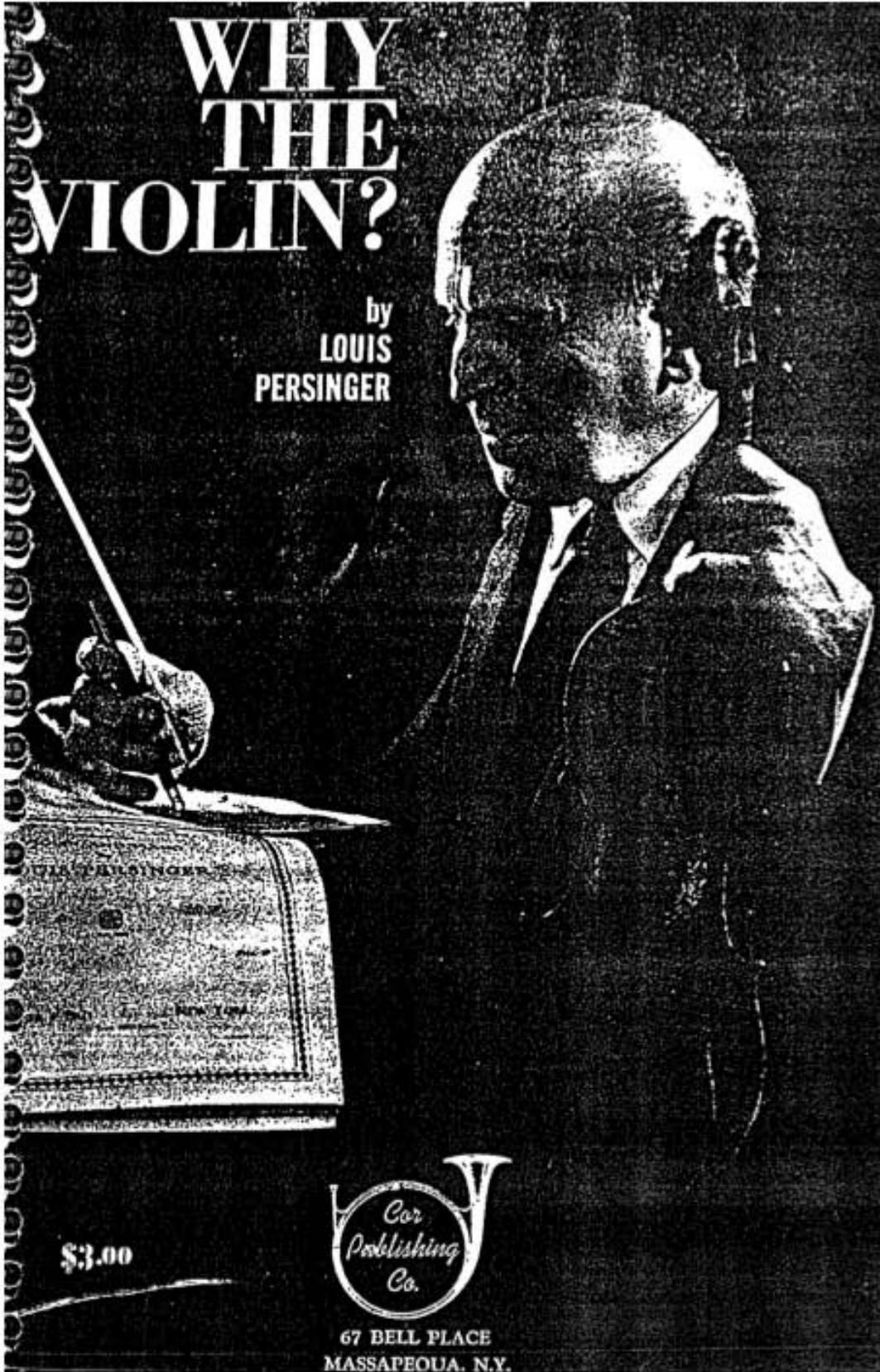
No, aún no he escuchado a ningún violinista capaz de tocar Bach “justo como él lo escribió”. Y quizá da lo mismo, incluso si tal cosa fuera remotamente posible. Creo firmemente que Bach hubiera estado contento de escuchar sus obras para violín tocados de manera adecuada, musical y técnicamente. Y por “adecuado” me refiero a leer los movimientos individuales con calidez, espíritu, nobleza y majestuosidad; de acuerdo con el carácter que Bach haya tenido en mente cuando las escribió. Por favor, dejemos de lado cualquier manera seca, mecánica e inflexible de tocar a Bach. Claro está que esto no significa que uno debe llorar con los episodios líricos o que debe tocar un movimiento veloz con la inflexible austeridad del metrónomo.

Las ejecuciones pueden variar de acuerdo con la escuela, la experiencia, la habilidad, la inteligencia y el arte de cada individuo. Pero si abordamos estas obras

maestras con buen gusto, una dosis razonable de entendimiento musical, en busca de belleza, tratando de sacar adelante la ternura, el humor y la grandeza que contienen las obras, podemos asumir, con seguridad, que estamos acercándonos, tan siquiera un poco, a Johann Sebastian Bach.

APÉNDICE:

APARTADOS SELECCIONADOS EN IDIOMA ORIGINAL



WHY THE VIOLIN?

by
**LOUIS
PERSINGER**

\$3.00

*Cor
Publishing
Co.*

67 BELL PLACE
MASSAPEQUA, N.Y.

FOREWORD

This book was not written with the remotest idea of its ever serving as an all-embracing guide to violin playing. I have written down, in very simple language, the partial results of some past experience in connection with the violin, my many years of concertizing, teaching and artistic associations, and trust that I have succeeded, in a small way, in pointing out anew the deceptively subtle but immeasurably vast steps which link ignorance, knowledge and wisdom in our art.

A possibly helpful suggestion has been offered, here and there, a few comparisons made of various players' manner of doing things, some personal thoughts put forth regarding certain phases of our art, etc. and I have endeavored to reply to some of the questions which every musician or teacher is called on to answer at some time or other.

This book is in no sense an attempt at touching on all the problems of violin mastery. Those problems remain far too numerous and too complicated to be listed or "solved" in one short volume, and notwithstanding all the experimenting, all the learned works written on the subject and all the past centuries of earnest and hard-working violin players the violin has never been mastered completely and probably never will be. In this connection I would like to quote from a book on the life of Edouard Remenyi, the celebrated Hungarian violinist, written by Gwendolyn Dunlevy Kelley and George P. Upton and published in 1905 by A. C. McClurg & Co., Chicago.

In this book Henry J. Kowalsky quotes Remenyi, in speaking of famous violinists and those who attempt the mastery of the violin, as saying: "To speak of a person as a master of the violin is to assert that which has never yet been achieved. Hundreds of thousands fiddle, thousands play at the violin, and thousands play on the violin, a few thousand perform well, and a few hundred play very well. The great artists who achieve fame and are world-renowned number less than fifty, while those who are credited with being great virtuosos you can count on one hand; and, as to its master, he has never been born. So you begin with millions and come down to nothing, leaving the violin unconquered."

I have been approached many times about compiling a book which would include a set of more or less infallible rules for surmounting every obstacle in violin playing, but I have always felt highly reluctant about daring to attempt any such impossible task. First of all I have never been a friend of the cut and dried in anything. Secondly, I feel that the most rigid-appearing rule sports a flexible little corner tucked away somewhere which circumstances will bring to light sooner or later and which will completely overturn any straight, unbending line.

And, finally, for years past I have avoided setting down as final any one way of accomplishing anything in connection with violin playing. Black letters on the page remain, that's only too true, but one's opinions change (like everything else in the world) -- however fixed they may appear for the time being.

In fact I don't believe in the least that there can be any one narrow way of reaching the goal, and in my opinion any musician who asserts that his is the one and only system leading to the supreme heights is only harming our profession and is fast heading for a musical downfall.

A great deal of my own personal measure of success in teaching has come through spontaneous suggestions to the pupil at the moment the help was needed, during the lesson, and according to that particular pupil's wants at the time. (Taking into consideration the hand and finger formation and development, arm and wrist action, the amount of native gift, intelligence, etc.)

An idea strikes one as to a gymnastic which ought to eliminate or at least simplify the specific difficulty encountered; on the spur of the moment one thinks of a useful something which will dull the intonation pains of a certain double-stop; an awkward string crossing is ameliorated; scores of illuminating ideas crowd up to promote and insure greater elasticity, freedom and life in the pupil's playing.

Yes, this essay may strike the connoisseur as being a bit haphazard, without a set plan, possibly rather promiscuous, meandering and guilty of some important omissions. I am quite aware of the shortcomings and can only beg the reader to accept the book in the spirit that is intended; it is a small, common sense attempt at bettering things here and there. It is not a compilation of cure-all rules, regulations or restrictions.

Louis Persinger.

It is rather late in the day to be asked to list any reasons for studying the violin, but a book I came across which was written about a century ago contains much simple wisdom in this regard and other respects as well, and is decidedly worth quoting.

The book is called "The American Violinist" and is "A complete System for the Violin," written by J. F. Hanks, Professor of Music, and published in 1851 by George P. Reed & Co., Boston. In quoting from the work I have retained the punctuation, etc. of the original printing. (The underlined words were printed in italics)

In his introduction, on page three, Mr. Hanks writes: "The violin justly ranks as the 'king of instruments.' It is capable of a very great variety of expression, and is the most perfect model for the tones of the female voice. This instrument is very simple, in its form and mechanism; and this simplicity makes it more difficult than almost any other. A pianoforte, when in perfect tune, gives six octaves of correct sounds, by touching the keys; but the violin produces only four sounds, unless the fingers are used to shorten the strings, wholly under the direction of the ear of the performer. The same, or an analogous difference exists in favor of many other instruments, over the violin, making them comparatively easy to play. No one, therefore, can reasonably anticipate success in violin playing, except he have a tolerably correct ear, to decide, infallibly when his tones are right, and when imperfect." On page sixteen of "The American Violinist" Mr. Hanks continues: "Many young men, who are so unfortunate as to commence their career on the violin without a competent instructor, or even without the aid of a suitable instruction book, never think of playing anything, except in the signatures of one and two sharps, in G and D major. They are likewise confined to the first position of the hand; and generally never use the fourth finger, unless to produce B, on the E string. There is no need, however of being so limited in the use of this most noble instrument; whose powers are almost infinite. Though we have learned to regard Paganini, and Ole Bull, and Spohr, as masters, who have attained the greatest perfection in the production of wonderful effects upon the violin, it no doubt remains for other still more persevering geniuses to develop its resources and powers to an extent which the human mind cannot now conceive.

But because you do not expect to excel thus, there is no reason why you should "throw down", or "hang up your fiddle", in despair. By industry and perseverance in the use of "shreds and patches" of time, which other young men spend at the grog shop, gambling table, or foolishly waste in dissipation and idleness, you may cultivate a neat and agreeable style of performance on the violin, in all the major, and some of the minor keys, and in three or four positions of the hand. And what is there in the social family circle, with a few invited friends, more pleasing and innocent, and refining, than music upon the piano, accompanied with the violin, flute, etc., with the addition of charming voices, expressing those sentiments of love, friendship, and religion, which are interwoven with our very existence and well-being.

This book is intended to be the most valuable aid to the teacher, as well as the pupil who cannot avail himself of the services of oral and demonstrative instructions. I know that if I could have had such a book as this, when I began to play, I should have saved myself many bad habits, which still cling to me, despite of my efforts to shake them off; and undoubtedly have been a better performer in five years, than I was in ten.

You cannot take too much pains to maintain the position of body, and manner of holding the violin and bow, which have been recommended. It will be profitable to stand before a mirror, a part of the time while you are practising in private, that you may see the position of the hands and arms, and that the bow is drawn at right angles with the strings. Demosthenes resorted to this artifice to perfect his attitudes and gestures as an orator, and history tells us with what success. There is no good reason why you should not use any proper means to ensure your improvement as a violinist. Neatness and grace should characterize all your movements."

On page twenty-eight of his book Mr. Hanks discusses something about the handling of the bow; "It is very important that you spend much time in acquiring the perfect use and power of the bow. It is this, mainly, which will distinguish you from the mass of those who grind out the most agonizing noises. As a good mechanic, or workman of any description, is known by the manner in which his work is finished; so the violinist, either amateur or professional, is known and appreciated by his dexterity and taste in using the bow."

On page ninety-one Mr. Hanks has something to say about solo playing: "To play a solo, on the violin, is the most difficult thing that can be done with that instrument. To make it acceptable to a cultivated hearer, or even tolerable, you must at least be a neat, smooth, correct player. There is nothing more annoying to all sorts of ears, than the rough, grating sounds elicited by learners upon the violin, in the first months of their practice. You will be obliged to play a year, or more, before you will be competent to entertain your acquaintances with a solo. It will be well, however, to do so as soon as circumstances permit, for it will be a stimulus, to induce you to make the greater advancement.

Although you may not be able to commit to memory many long intricate solos, and must generally play them from the notes, yet it is more agreeable to most listeners, especially in small social circles, to have the appearance of an extempore performance. With other instruments, or in larger assemblages, the music book must be before you; and in private you should generally practice from the notes.

Your talents will be more available in playing duets, quartets, and accompaniments, the latter of which, will be both secular and sacred."

Mr. Hanks speaks of "Accompaniment", on the same page ninety-one: "You will probably find it in your way to accompany secular songs, and sacred

music, on different occasions. The principles of accompaniment are uniform in all cases, differing only in relation to ornament and simplicity. It would be out of place to throw in a profusion of ornaments while accompanying sacred music; which, in secular performance, might, to some extent, be indulged in with propriety.

Remember this one thing as a fundamental rule in the accompaniment of the voice, under any circumstances; the voice must be prominent, and the instruments subordinate, or the natural order will be inverted, and the music become instrumental, with a vocal accompaniment, which is absurd, and not to be tolerated. Multitudes of accompanists on various instruments, not understanding this principle, or being unwilling to come under its control, or determining to make themselves conspicuous, are in the constant habit of thrusting their tones upon the ear in violation of the taste and good sense of intelligent auditors. It should be the sole object of the accompanist, to sustain the voice; or, in other words, to furnish a medium upon which the singer can float, like a graceful swimmer on a beautiful sheet of water."

We may smile in a slightly supercilious way and find some of Mr. Hanks' statements gently amusing and a trifle pale, in our day, but if we take the time to reflect a bit we may discover a good many words of advice within those yellowing pages which have value even in our hectic, gate-crashing times.

THE VIOLIN IS A SINGING INSTRUMENT

I don't believe that anyone would dare argue against the fact that in the beginning the violin was intended to be a singing instrument. And any violin in 1957, even the lowliest, can sing if it is allowed to. And that, too, even though thousands of players pile mechanical problem upon problem and are mostly concerned with their own personal technic's ups and downs! I don't consider, by any means, that anyone has accomplished anything very memorable if he manages to play all the notes of a tricky arpeggio with fairly decent tone, rhythm and intonation. The violin should certainly mean more than that. And it should not be restricted (or "glorified", as some evidently believe) to mental or digital arithmetic.

Most of the trouble lies in that very approach, though. Hosts of violinists are at their happiest when they devote hour after hour towards conquering some perplexing technical passage, and are not at all aware that they are gradually and surely burying their musical souls at the same time.

Body and soul must be kept together. The technical means must be at hand for adequately expressing one's musical imagination, naturally. One is more or less useless without the other. But all the "systems" which advocate intensive technical training exclusively, in order to "later on" permit the musical imagination, etc. free scope, are a mistake. The two must grow together, little by little, to form a complete whole.

The simple proof lies in one's listening with unprejudiced ears to the violinists we come across who did these innumerable hours of mechanical technical drudgery without giving a thought to the other side of things. Or if they did devote any spare moments to music those moments were most likely perfunctory and meager condescensions!

It is perfectly true that in some cases the players became "technical wizards", "phenomena", etc. but they have been highly uninteresting and unrewarding to listen to when it came to anything where the music demanded real understanding and artistry. No, the spiritual and imaginative must keep pace with the mechanical. They must eventually be the leaders who guide and control both the mechanical and the emotional. And one must sing!

CONCERNING TEACHING

Perhaps I am mistaken, but in my opinion there has never existed a teacher, however great, renowned and sought after, who could possibly know everything about violin playing. We know very well how the disciples of the most famous teachers have varied in their ability and artistry; good, bad and mediocre, no matter with whom or to what extent they studied.

There have been exceptional teachers who were able to inspire pupils to such heights that more was brought "out" at the time than was actually "in" them, perhaps, but in many instances these extraordinary results proved a temporary phenomenon only and after the pupil was no longer under the direct influence of that particular teacher it was quite apparent that the earlier astounding brilliancy, or outstanding musicianship and artistry, had been due to a great extent to inspiring instruction.

The ideal for which the teacher should aim is to prepare, develop and guide the pupil's ability and understanding in such a way that when he is eventually thrown on his own resources he will stand on thoroughly sturdy musical ground and will be able of his own volition to stride onwards towards the goal, no matter what the surrounding conditions may be.

But it is a depressing fact that this ideal is only rarely attained. One of the reasons tending to nullify the effort is that here in America we are all prone to want to do everything in the quickest way possible. And we mostly ignore the old "more haste, less speed"! We announce to the world in general projects one-fourth completed as though they were finished achievements, and when a youngster can play a few notes on the viola he is most likely dubbed a "genius" on the instrument and the hunt for managers and striving for publicity begins.

And the discouraging part of it is that if the conscientious teacher ventures to inform the parents or other relations of the alleged Wunderkind just how much there is to study and learn and absorb before the child can even be called a

violinist it probably means a speedy change to the nearest bargain counter instructor!

The relations of these little boys and girls are nearly always seeking the quickest way for the youngsters to mount the ladder of fame and fortune, emulating those chosen few who have started sensational careers at an early age, and if a teacher chooses to insist upon such a pupil's "staying" on a particular study or piece until it is played with fair accuracy as far as notes go, clean in style and tone, the relations most likely proceed to complain that the child is being held back and not allowed to "express" himself. (As if hundreds of these poor children had anything to express, anyway!)

We hear hair-raising stories of how so-and-so insisted upon playing a violin or a cello or the piano at the ripe age of three months or that another so-and-so (aged seven months) strode downstairs one night, adjusting his glasses over a miniature score and pointing out to the visiting quartet that their playing of such and such a passage in a Haydn quartet was entirely too lush. Etc., etc.

Personally, I do not believe in these fantasies. Not even in the case of Mozart. If one investigates carefully behind the scenes he will discover, almost invariably, that some older person, ambitious for the future, was the cause for the start of such legends.

It is perfectly plausible that a gifted child might take to the violin or another instrument, but it is a mighty rare specimen of childhood who would "take" to hours of unremitting practice of his own accord every day throughout the year. Again it is often a case of *cherchez la femme* (or *l'homme*!) And may I say here that I consider it a bad and unrewarding system for any one child or grown-up, to practice every single day, week after week.

If conditions are such that it is not feasible to take off one complete day out of the seven at least it should be possible to steal one day from the slave-driving every fortnight. I am not speaking about the summer-time, for during those weeks it is more or less imperative that one should take a complete rest from the violin at some period or other, enjoy a change of environment and turn to thorough relaxation.

Many a promising pupil has been "lost" through unintelligent handling on the part of the teacher, of course. There are just as many faulty varieties of teachers as there are wrong kinds of pupils. There is the teacher who talks too much and "explains" incessantly; the one who plays too much, or often plays in unison with the pupil during the entire lesson. How can he possibly determine what the poor pupil is accomplishing?

Then there is the sadist type who seemingly delights in discouraging; still another who flatters the pupil out of all proportion; a dullard who manages to put everything before the student in the most boring and unattractive light and

succeeds in making violin playing the gloomiest of chores.

And there is the teacher whose own ear is so hopelessly at fault that he permits the pupil to commit unnumbered crimes against intonation, rhythm, etc. at every hearing. And what shall one say of the instructor who endeavors to illustrate a point on the violin and whose own playing is so impotently mediocre that the unfortunate boy or girl gets a totally distorted picture of what should be done?

Some teachers will insist upon changing to their own personal satisfaction the entire position of the bow, the left hand, etc. when a fairly advanced student comes to them for study, even though he may be able to produce a perfectly good, clean tone and play with little exertion.

It is an entirely different matter, of course, if a student does something in playing which is so basically wrong that it hampers his whole performance; there drastic means may be needed. But, ordinarily, a little tact and patience will accomplish wonders, where it is a case of a few minor faults, and the pupil will not suffer the degradation and discouragement of the other method.

After all, there is not just one manner of reaching the goal, as I have said before, and a specialist who boasts to the patient of his guaranteed and "only" way to repair any damage reminds one strongly of the doctor in the comic papers who discovered a "cure" for which there was no disease!

I personally believe that the most successful way of making a youngster understand what the teacher means by a correction is for the teacher to play so well that he can actually demonstrate on the violin the sound desired in the music in question, instead of trying to exhaust the dictionary. This would mean, though, that the teacher's own playing must be capable of expressing real beauty, grandeur, warmth, intensity, brilliancy, lightness, charm, humor (extremely important!), the proper style and other vital qualities the budding player must acquire sooner or later. (This sounds like a rather large order, that's true!)

The teacher should always be capable of expressing himself to his students in a perfectly clear manner; looseness of thought or too much philosophizing or reminiscing are not conducive to growth on the pupil's part. Too many high-sounding phrases only confuse the average child and the net result of such lengthy discourse is not so thought-provoking as one might possibly expect. The naked, actual sound causes quicker realization, as a rule, and the teacher with a lively imagination can produce wonders with it. Although the individual pupil's reaction gives him the decisive signal as to how far to proceed with word pictures or in demonstrating with the violin itself.

If I were asked to sum it all up I would refer the questioner to the fable about the traveler and the three men chipping stone beside the highway. When asked in turn what they were doing the first man said: "I'm chipping this stone". The second answered: "I'm helping build the wall of a building", and the third

one said, proudly: "I am building a great cathedral". --- May the teacher's vision and enthusiasm soar to that height and beyond!

HOLDING THE BOW, THE VIOLIN, AND THE WHOLE POSTURE OF THE BODY, ETC.

When one thinks it over the whole accepted position in violin playing is so unnatural that it is an almost unbelievable miracle when one comes across a player who looks at all graceful or at ease, when performing, and not bowed over like a troubled Atlas supporting a world's woes.

Some violinists, young or old, will seize the bow as though it were a prehistoric club. Others will hold it so lightly that it threatens to fall from their hand if a lady turns a program in the balcony, a hundred feet away! And the violin itself sags and swoops and climbs heaven-high, while the body buckles and rolls and puffs and squirms and does its utmost to "express" the music. No wonder that some auditors are firmly convinced that violin playing must be an excruciating profession.

And yet it is quite possible to overcome, or at least partly conceal, some of these unnatural and unsightly motions one is obliged to go through in handling such an instrument. To begin with, there is an abundance of good mirrors in the world and a glance in their direction now and then would do no harm. Of course if one just gazes at himself with content and inner admiration that is a different tale.

It is a great pity that not enough stress is laid upon the value of good posture, right from the very beginning. The appealing and telling simplicity of dignity, elegance and straightforwardness should fight a winning battle against some of the assumed or involuntary mannerisms and contortions of many of our players of today.

ABOUT BOWING AND TONE PRODUCTION

Something of prime importance, in my opinion, is the absolute necessity of a violinist's acquiring a smooth bow change. (Even though one will occasionally meet a music lover at a concert who complains that he can't hear the player's bow changing to up or down!)

All left hand facility is more or less useless if the bow changes, or playing angles, remain awkward or stiff. These breaks in the flow of tone have a great deal to do with ruining legato playing. And a good legato is one of the most priceless of all heritages in violin playing.

A fine legato should be one of the notable earmarks of a fine violinist. And yet how very few players do we find capable of spinning out such evenly-

The poor hard-working violinist is kept with his nose to the grindstone so long that it is hardly to be wondered at if some of the pleasanter things in life pass him by. And yet just being aware of the sunny side of things can make one's playing so much more piquant and interesting.

There are untold hundreds of spots in the works of our standard repertoire which really demand at the least a good-natured or twinkle-in-the-eye approach. But a great many players apparently strive to express moments of jollity of this kind with an adept eyebrow technic rather than through a smile in the music. And fast-working eyebrows, however agile, make but little sound!

A good example of this happy humor, for instance, is the last movement of the Mendelssohn concerto. It is often described as typical "Midsummer Night's Dream" music. And that is exactly what it is, a real mellow scherzo. But how few play it that way! It is generally treated as such a tour de force that one is amazed at the number of notes the violinist is able to play in such a feverish tempo. Or, worse still, the movement is sawed out in "pure" metronomic style and then becomes bearable only to those interested in "keeping" time!

There are so many ways of imbuing one's playing with infectious humor, buoyancy or sunny sparkle that it is rather surprising when one notes how some of our prominent soloists neglect such obvious golden opportunities. A bit of crisp aggressiveness here and there, a touch of "super" rhythm, giving life and meaning to certain shorter notes, a somewhat deliberately handing out "on a platter" at times (creating almost the illusion of the notes being spoken), etc. -- all help to lighten and brighten the listening ears' burdens.

PIZZICATO

There are many more knowing ways of producing a good pizzicato than most violinists realize. So much can depend upon the finger pressure, the vibrato, the motion (right hand or arm), manner of striking, plucking or coaxing the string (or strings); the length--in the first movement of the Brahms G major sonata, for example; crispness (the introduction to the last movement of the Tschaiakowsky concerto, for instance, where the pizzicato chords generally sound rough and rasping), etc.

There are numerous opportunities in our literature for devising fingerings whereby one can play whole stretches of quick pizzicato notes using the left hand fingers only. (The pizzicato variation in Paganini's twenty-fourth caprice, for instance) And trills as well. A few of our celebrated violinists have experimented with such combinations and achieve invariably quite breath-taking and astounding effects with them.

Sensitive rubato playing should be nothing more than playing with freedom within the limits of good taste and appropriate style. It is always bound up with good musicianship and understanding, naturally (or at least it should be), and when it is overdone and sounds forced and unnatural then it no longer spoils freedom. It simply stands for calculated exaggeration and thought-out "effects".

With certain types of instrumentalists and conductors one knows in advance at exactly which spots those eternal ritardandos, etc. are going to make their appearance, whether one hears them "do" the same work twice or twenty times. They do these set "freedoms" in their public performances; they do them in their recordings; and they probably relish doing them at home!

It is quite easy to make a slight ritardando and yet retain the tempo almost unruffled, queer as this may sound, and one can take all sorts of minor liberties without their being necessarily pigeon-holed and registered and worked out like a trill exercise. The thing to remember is that they should be liberties. And not instances of loitering or limping, laboring or looting!

THE FALLACY OF "HOURS" OF PRACTISING

We often hear students boast of the great number of "hours" they practice daily. Why? Everyone should surely know by this time that it is not how much you practice, but how well which counts in the long run.

It is quite true that it is advisable for any serious student to set himself a goal of a certain number of hours' daily solo practice, even though he may be enrolled in one of our large music schools where often the time demands caused by some of the secondary subjects are excessive. But those planned hours must be worthwhile ones or the time spent is more or less wasted.

To know how to really listen to yourself every moment as you work and to devote unflagging, absolute concentration to it are prerequisites for anyone's hoping to become a good violinist. They are the sole ways of making worthwhile progress as one practises, whether it be a matter of two hours or eight.

Too often, when a student is studying with a celebrated teacher -- or an unknown one, for that matter -- he will regard his hours of practice merely as a stepping-stone towards having a "good" lesson next time. If he could only be made to realize that when he practises by himself the vital objective is not just to please his teacher or relatives with a better lesson, or to while away sufficient "time" on his violin to gain a temporary reward of some sort, the story might be a more cheerful one. The main thought of his working at all should be to achieve as much perfection on the instrument as possible and to endeavor to become a fine player.

This sort of concentration in practising is fatiguing, that's true, and when

of success. And it is a success which is apt to be pretty hysterical, unfortunately.

It appears to me that there are just about two kinds of listeners to children's efforts; those who think that every note issuing from the instrument is a sure sign of "genius" and those who refuse to accept anything performed by a child as more than childish. This second category will never acknowledge that anything played by one so young can be "mature". Even though we should recognize that music contains something within itself so intangible and ageless that years as such mean little. I myself have heard young children perform certain works in public which were far more genuinely mature and beautiful readings than when the identical works were "interpreted" by forty-year olds! To have reached forty, or fifty, or sixty, does not necessarily mean that one has kept up with those years. We have probably all come across youngsters of fifty and oldsters of ten!

There is little to be done about those, on the other hand, who rave so unrestrainedly about the merest infantile gymnastics. Every sound emanating from the chubby fingers is regarded by them as a heaven-sent message and the adult admirers bow down and succeed in ruining the child's disposition, possible latent talent and potentialities for the future. It is only very seldom that one encounters a child musician guided in a proper, far-seeing and well-balanced way.

VARIOUS KINDS OF VIOLINISTS

No actor is equally successful in every character role he undertakes, and no violinist can hope to perform every type of music with like skill. This is also true of every other genre of musician, I believe.

The two principal classes of players are the lyric and the brilliant, of course, but these may be subdivided into many further classifications; -- the dramatic, the scholarly, musicianly, the purely virtuosic type, the extremely conscientious, glib, brittle, etc. A really satisfying and all-encompassing combination is rare.

Most young peoples' breathless admiration will swing to the brilliant or adroit technician, and the purely lyric style of player will generally have fewer champions and a less flattering road to travel.

It annoys me exceedingly to see any one player labelled the "greatest" violinist. How can one single performer be called that? None exist or have existed without blemishes and shortcomings of some sort in their musical armor and simply because thousands of people have flocked to hear a certain player cannot mean that that particular violinist was "the" greatest. And to call one the greatest, just "relatively" speaking, is a poor compromise. All the great ones, past and present, have had certain attributes and musical qualities to be admired, or envied, or found fault with. No single one could or can play every work equally well.

quite gauge in advance just what his own mood may be at the given moment. Nor does he know ahead of time with certainty just how an audience will respond to such and such a work.

Whereas in some cases it might prove rewarding to vary the extras played a great deal -- key, character, length, etc. -- at other times it might be wise to continue with something in more or less the same mood or atmosphere.

As a general thing, though, it would not be advantageous to play something melancholy or dirge-like immediately following a brilliant closing number. (And possibly no seasoned performer would have need of this mild warning, anyway)

An intelligent artist will quickly sense the audience's reaction and the choice is his to perhaps play an entirely different type of encore intended, if the occasion demands it. It is very easy to throw cold water on an audience's enthusiasm by choosing indiscriminately.

THE SOLOIST'S DILEMMA WHEN PLAYING WITH ORCHESTRA

Very often one unaccustomed to playing with orchestral accompaniment will feel exceedingly constrained and ill at ease, and will be inclined to cast all the blame for the restriction on the alleged wooden, unyielding beat and unsympathetic attitude of the conductor.

While a large orchestra is somewhat of an unwieldy apparatus, naturally, and the conductor may have his troubles with the soloist's rather perilous and expanded ideas of liberties often the wielder of the baton does seem to cultivate rather an exaggerated sense of his knowledge, worth, and duty to art and rhythm in general and may be very little inclined to go beyond the narrow spaces of the printed page.

On the other hand the soloist will have perhaps allowed himself entirely too much freedom, or distortion, in playing alone or with the piano, and the unexpected musical jolt may prove to be quite enlightening to him.

A conductor, though, even if string-strained and the most gifted musician, cannot very well know all the traditions associated with the whole solo repertoire, whether he be a genuine artist, a fair musician or a mediocre time-beater. And no soloist, instrumental or vocal, however great or famous, is musically infallible, either. So the clash of interests in the affray generally resolves itself into a give and take on both sides. Even though the initial rehearsal may sometimes be a pretty grievous affair for all the parties concerned.

But, happily, there are conductors and conductors, and to play with an orchestra led by a real conductor who is an artist and a broad-minded musician

is one of the most satisfying and even thrilling musical experiences a soloist can look forward to.

There are many ways of "preparing" a pupil for a first orchestral appearance, needless to say. One can accompany in a slipshod manner (piano or violin); take pains to play either ahead or behind the solo part; shout at imaginary second violins, for instance; drop music on the floor; wave the arms around in windmill circles; play pianissimo where it is marked fortissimo and vice versa; make sudden ritardandos or accelerandos; play like the most unfeeling of metronomes; keep up a conversation absolutely irrelevant to the music, etc. etc. If some of these persuasive experiments don't make the player feel more at home when the crucial test arrives it will be most surprising! Even if nothing better happens the student will perform with phlegmatic aplomb or poise and the conductor will regard him with a friendly or conciliatory eye tantamount to surrender!

TOO MUCH TALK ABOUT MUSIC AND TOO LITTLE MUSIC THAT SPEAKS

There is far too much talk about music and not enough music-making. We are all interested and keen, I hope, in hearing certain explanatory and enlightening lectures, etc. But I feel that there is entirely too much heated discussion and long-winded conjecture as to just how music is "made", "built", "created", etc.

And the odd part of it all is that the only really worthwhile thing, the very essence and light and exaltation of music itself, remains something obscure and removed which one cannot capture and endeavor to explain. And I am grateful for that.

Perhaps this delving so much into the "manufacturing" angle of it all has something to do with the many disgruntled and disillusioned musicians one meets, ones who know so much, who are so voluble about that knowledge, and who can do so little.

THE NEGLECT OF BEAUTY

Why is it that one is almost embarrassed, in drawing attention to such a requirement in violin playing? Is one so old-fashioned? Is it because so many of our violinists have played hookey so long, remaining so distant from the little red school-house, that the word threatens to become obsolete?

In my mind one reason for this neglect stands out quite clearly and is at least partially responsible for the current extensive shelving of beauty in the performances of string players. It is simply that the performer, the teacher or the pupil is so concerned with "technic", with executing some geometric musical problem or other, fascinated by stratospheric flights into the realm of fingered tenths

or trills in sixths, -- ignoring far more precious happenings -- that there is little time or interest available for such an easily postponed matter as beauty.

And yet, when on rare occasions one has the good fortune to hear even just a short phrase played unpretentiously, with sincerity, understanding, and illuminated by depth and beauty, all of one's faith in the endless balm and inspiration of music returns a hundredfold and one turns to everyday tasks with renewed trust, confidence and spiritual strength.

Let us hope for more of these rebelliously spine-tingling and soul-stirring moments, even though beauty these days has been relegated to a rather ominous, minor role in certain corners of the globe.

THE BACH SONATAS AND PARTITAS FOR UNACCOMPANIED VIOLIN

Ever since the monumental Bach Sonatas and Partitas for violin alone began to become known -- mainly owing to the devotion and unceasing efforts of Joseph Joachim -- squabbling has existed as to their "proper" interpretation and performance. That quarreling continues today, of course, with one player asserting that such and such a passage must be played fortissimo, while another insists that the only decent way is a piano dolce, etc. A third one is certain that a particular spot demands a husky detache, while another argues vehemently that it must be legato, etc. Innumerable players perform Bach with imperious, scratchy ugliness and are certain they understand Bach thoroughly. They substitute squeezed, sandpaper tone for anything in the music which pleads for lyricism and beauty and are eminently satisfied that they are "interpreting" Bach in the "authoritative" tradition! (While, as a matter of fact, they're mostly so busy fussing over the alleged "style" that they forget the music!)

Bach himself indicated only a meager amount of dynamics and comparatively few bowings in his manuscripts so practically all the colors and phrasings encountered in the many printed editions are the work of the various editors. Some of these editings are very good, of course, assisting the music to soar. Many other markings are decidedly inferior and a few are definitely bad. I own some thirty or thirty-five printings of the works and the "clashes" of those who have edited them are at times quite confusing and often rather sadly amusing. Every player is convinced, of course, that his way mirrors the only true Bach style! In one instance the editor--formerly quite a celebrated performer and teacher--declared in the preface to his edition that at last the "perfect" one was now available! -- He then proceeded to distort and demolish the music in such a manner -- to say nothing of occasionally injecting short, tasteless cadenzas -- that Bach would have been ashamed to acknowledge being the composer!

In common with quite a number of other artists I do not believe that there is any one and only way of playing these works well. I do believe that Bach, with his sense of the adventurous and considering the bigness, the mysticism and

THE BACH SONATAS AND PARTITAS FOR
UNACCOMPANIED VIOLIN (Cont.)

35

depth of many of his compositions for other instruments, would have welcomed a performance of the works which "sounded" handsomely. By "sounded" I mean the direct opposite of a rigid, squawky, scrapy playing-the-notes-and-nothing-else "rendering". In other words the violin should "sound" and "sing" in the spirit of the music. Not a scratchy concoction of machine-like rhythms, the using of no vibrato, for instance, and the employment of no dynamics except in blocks of forte and piano, with no flexibility of colors in between.

Persons who assert that the Sonatas and Partitas -- and other string music, for that matter -- should be played "just as Bach wrote them" should look a little closer at the manuscripts and belatedly discover for themselves a few of the impossibilities they recommend. They might also make a note of the many very obvious mistakes in actual notes in Bach's own handwriting.

No, I have never yet heard any violinist able to play Bach "just as he wrote it". And perhaps it is just as well, even if such a thing were remotely possible. I firmly believe that Bach would have been happy to hear his violin works played in an adequate manner, musically and technically. By "adequate" I mean reading the individual movements with warmth, spirit, nobility, majesty, according to the character Bach must have had in mind when the works were written. By all means let's set aside any dried-up, mechanical and unyielding Bach fiddling! This does not imply, naturally, that one should sentimentalize or gush and sob over lyrical episodes any more than that we should play a quicker movement with the unbending austerity of a metronome.

Performances will vary, according to the schooling, experience, ability, intelligence and artistry of the individual player, but if we can approach these masterpieces with good taste, a reasonable measure of musical insight, spirit and seeking beauty, attempting to draw forth some of the tenderness, the humor, the grandeur contained in the Sonatas and Partitas we can safely assume that we are coming somewhat closer to Johann Sebastian Bach.

QUESTIONS OFTEN ASKED ME

IS THERE ANY DEPENDABLE WAY OF DETERMINING TALENT IN A VERY YOUNG CHILD?

To begin with, this would depend upon the age of the child, whether it had already had lessons, taking into consideration the length of time the child might have studied, the quality of the instruction, etc. My own experience has been that when a youngster shows a good ear, a fair or promising feeling for rhythm (however primitive), a definite, alert interest in what is going on, then one can rely upon some sort of talent being present. Just how great the talent and its quality will come out later, of course, depending upon favorable conditions and opportunities for development.