

CAPÍTULO III. EL MÉTODO DE PAUL ROLLAND

3.1 Antecedentes

Paul Rolland (1911-1978) fue violinista y pedagogo húngaro, alumno del maestro Imre Waldbauer (1892-1953); galardonado en la Academia Franz-Liszt de Budapest y primer violín de la orquesta sinfónica de esta ciudad. Emigró en 1938 a los Estados Unidos, donde fue profesor de la University of Illinois School of Music. En los años sesentas emprendió un vasto proyecto de investigación para acelerar el aprendizaje del violín y la viola, en mejora de las técnicas de adquisición de movimientos corporales libres para disminuir la tensión en la ejecución instrumental.

Anteriormente el aprendizaje clásico de las cuerdas se enfocaba en la realización y la práctica de ejercicios particularmente para los dedos, las manos y los brazos, sin una concepción de todo el cuerpo como instrumento musical. Rolland basa su pedagogía en la similitud que tienen los movimientos naturales cotidianos con los movimientos requeridos para tocar los instrumentos de cuerdas.³¹ También fue un protagonista activo de la *Técnica Alexander*, desarrollada por Frederick Mathias Alexander (Tasmania 1869-Australia 1955), que consiste en re-enseñar a balancear y armonizar el cuerpo.

Rolland pensó que el equilibrio corporal permite disminuir el esfuerzo y facilita los movimientos ya sea para tocar el violín, realizar un deporte u otro trabajo. Los movimientos de los dedos y de la mano son evidentemente

³¹ www.alexandercenter.com/pa/strings.html

importantes, pero se coordinan siempre con los movimientos más amplios de todo el brazo y del mismo cuerpo. Cuando existe una relación de equilibrio entre el comportamiento corporal global y el violín, el ensamble funciona armoniosamente.

La violinista y pedagoga Dominique Hoppenot expone lo siguiente:

“El equilibrio ideal del violinista, que conjuga instrumento y cuerpo, no tiene ningún carácter normativo, sino que; debe ser adaptado a cada cual. Sin embargo, se afirma como una realidad que no podemos eludir, porque deriva lógicamente del funcionamiento del instrumento. Esta óptima organización a la que debe acceder el violinista no es, ni mucho menos, el único elemento importante de la pedagogía instrumental. Pero sí es el punto de partida, la base que permite una construcción duradera y coherente de los fundamentos de tocar el violín.”³²

Debemos encontrar antes que nada el equilibrio ideal sin la ayuda del violín lo que ahorrará tiempo y facilitará una mejor comprensión sensorial de los movimientos que intervienen al tocar el instrumento.

The Illinois String Research Project

En los años sesentas Paul Rolland realizó, junto con un amplio equipo de trabajo, un proyecto que ejemplifica su pedagogía e impartió clases a niños del grupo piloto del proyecto de la Urbana-Champaign durante dos años y

³² Hoppenot, D. *op.cit.*, p. 29.

medio. Los niños interpretaron piezas musicales de Stanley Fletcher, compositor estadounidense quien escribió obras específicamente para superar problemas técnicos del violín para el grupo piloto del proyecto de Illinois; Alan Shulman (1915-2002), cellista, arreglista y compositor estadounidense; Halsey Stevens (1908-1989), compositor y profesor proveniente de New York quien escribió varias obras para orquesta, grupos de cámara, teclado y órgano; y Richard Wernick (1934-) profesor de la University of New York en Búfalo, y de la University of Chicago quien fue compositor de numerosos solos, piezas para orquesta y trabajos corales, vocales, composiciones para banda, así como para teatro, cine, ballet y televisión.

Según Rolland, para enseñar a tocar el violín se deben considerar dos aspectos: el fisiológico y el físico. El primer aspecto tiene que ver con las diferentes funciones del cuerpo: el equilibrio, la sinergia de los movimientos (asociación de movimientos y órganos para lograr una acción o fin común), el tipo de movimientos (balanceados, movimientos sostenidos, pasivos o activos), la tensión, el exceso de tensión, el reposo, etc.

El segundo aspecto concierne con las propiedades físicas del movimiento como son: las variaciones de la velocidad del arco, la aceleración, la reducción de velocidad, la inversión y la parada del movimiento. Se debe tener en cuenta la gravedad, la inercia o el impulso en el diagnóstico de problemas o de errores del movimiento. El aspecto físico implica también las propiedades acústicas de la cuerda y del arco; de la calidad de contacto entre la cuerda y la vara, entre el dedo y la cuerda.

Los principios generales según Paul Rolland acerca del movimiento en la ejecución del violín son:

1.- *Balance*. Así como una buena palanca permite desplazar los objetos sin un esfuerzo excesivo, de igual modo, un buen punto de apoyo de todo el cuerpo creará un balance y un desplazamiento natural que proviene desde los pies y así los movimientos serán libres y darán como resultado un gran sonido.

2.- En la ejecución del violín, existen *movimientos repetitivos* como por ejemplo: *detaché* (este término significa el golpe de arco básico en el cual una nota es ejecutada por arcos separados); *trémolo* (el cual consiste en tocar una nota reiteradamente rápidamente con muy poco arco en la punta) y el *vibrato* (ligera fluctuación rápida del tono, producida en notas sostenidas por un movimiento oscilatorio de la mano izquierda.)

3.- *Movimientos anticipatorios*. Algunos movimientos hay que anticiparlos como en los cambios de posición y también en la interpretación musical.

4.- *La finalización de los movimientos*. Así como es esencial saber iniciar un sonido, la finalización de éste es de suma importancia.

5.- *Tipos de movimientos: rápidos y lentos*. Los movimientos lentos necesitan más control y presión y los rápidos y directos se realizan con todo el brazo moviéndose en la misma dirección.

Cuando se toca el violín los sonidos son producidos a través de los movimientos del cuerpo y del instrumento. Para producir sonidos el violinista realiza movimientos los cuales deberán ser libres y estar bajo control. En la realización de sus gestos, el ejecutante tiene un buen balance, una buena posición para tocar y se siente cómodo.

En cuanto al establecimiento del equilibrio en el niño Hoppenot afirma que:

“No debemos pensar que el niño carece de lógica porque le cueste asimilar razonamientos un tanto abstractos; la posee en mayor grado de lo que los adultos creen. Admite sin reservas que se deban respetar las evidencias: un coche que no disponga de cuatro ruedas no ofrece estabilidad y si no tiene volante no podrá girar...De modo que el niño estará perfectamente de acuerdo con la búsqueda de su equilibrio corporal, siempre que se le proponga de forma atrayente. Procurarles desde el principio la tonificación física, estabilizar muy pronto su equilibrio, evita tener que corregir, años más tarde, una posición defectuosa y permite canalizar toda su energía hacia la música, así como adquirir una técnica instrumental eficaz.”³³

Un aspecto que debe cuidar el maestro en el alumno pequeño, es la verticalidad de su columna, lo que le proporcionará soporte y mejor control de su cuerpo. Una vez que el alumno adolescente ha encontrado su equilibrio corporal, Hoppenot exhorta al maestro para que trabaje en éste las sensaciones constructivas, para ampliar esto dice lo siguiente:

“La sensación debe presidir cualquier planteamiento instrumental... ‘Sentire’ en italiano significa ‘escuchar y

³³ ibid, p. 193.

*sentir'. Para un músico, el verbo `sentire' debería nutrir su actividad de cada momento. La realidad suele ser otra.”*³⁴

En la enseñanza instrumental, los niños aprenderán de otra manera:

*“La actitud del niño, basada en la intuición y en la imitación, deberá transformarse algún día en un planteamiento consciente... El aprendizaje a través de la sensación exige una toma de conciencia que los niños no pueden tener, lo que no significa lo más mínimo que deban de ser excluidos de estas consideraciones. Para ayudar a un niño a realizar los movimientos adecuados en base a sensaciones profundas, el adulto debe por sí mismo poseer la experiencia de estas sensaciones adquiridas conscientemente. Porque ello permite al pedagogo guiar al niño con total seguridad y porque abre el camino a progresos ilimitados, esta investigación consciente de las sensaciones deviene un planteamiento fundamental.”*³⁵

Después de que el alumno joven haya experimentado las diferentes sensaciones, el maestro buscará que realice los gestos precisos, que serán el pilar de la técnica instrumental. Respecto al gesto, Dominique opina lo siguiente:

“Enfocado bajo su aspecto dinámico, el arte de tocar el violín o cualquier otro instrumento puede identificarse con el arte del movimiento eficaz. El gesto del músico como del bailarín,

³⁴ *ibid*, p. 55.

³⁵ *ibid*, p. 58.

del mimo, como también el del pintor o del escultor, es la escritura que permite traducir el discurso musical. El gesto instrumental, es, de alguna manera, la propia elocuencia del músico. Él dibuja el lenguaje, crea un dinamismo, libera una energía. Por medio de su intervención, cuando está bien ajustado a su proyecto, la expresión toma forma, pero ésta queda como letra muerta cuando la traiciona algún movimiento inadecuado. Rara vez un gesto resulta fallido por culpa de su dificultad sino más bien porque no habremos asimilado la sensación correspondiente, sino más bien porque no estará adaptado a la realidad del instrumento.”³⁶

El gesto debe contener los siguientes aspectos. Primero debe estar en perfecta conformidad con la fisiología del violinista, haciendo actuar los órganos adecuados; el aprendizaje del gesto consiste en liberar un funcionamiento natural y no imponer desde fuera un movimiento o una actitud, por atrayente que resulte. Finalmente, el gesto debe tener siempre como objetivo una economía de medios, es decir, poner en juego la menor cantidad posible de elementos para obtener un resultado determinado.

El alumno que domina todos y cada uno de estos gestos, consciente del espacio en el cual se inscriben y de la estabilidad de los puntos de apoyo que les procuran la precisión anhelada, éste podrá tocar con facilidad, con naturalidad y no traicionará sus intenciones musicales. Del gesto dependerá la técnica instrumental y la sonoridad será el punto central de ésta. Con el

³⁶ *ibid*, p. 67.

equilibrio logramos una descontracción corporal y psíquica, lo que abrirá paso a la respiración, la concentración, la sonoridad y a la música.

Técnica violinística

Principios de la mano izquierda

La mano izquierda no debe estar demasiado baja o alta con respecto al diapasón (mango del violín); sino de manera que los dedos tengan la suficiente fuerza y libertad de movimiento. El pulgar debe ser móvil y sensible. El ángulo de los dedos debe permitir apoyar las cuerdas contra el diapasón con eficacia y sin presión excesiva.

Principios de la mano derecha

La mano derecha debe llegar a ser una prolongación del brazo, así como también estar sensibilizada a la transferencia de todo el peso del brazo derecho y a los diversos ataques del arco, al contacto con éste, a diversos pesos, presiones y velocidades y conservar una tonicidad y firmeza de arco así como flexibilidad en los cambios de arco.

3.2 Metodología

La metodología de Paul Rolland está ejemplificada en su libro *L'enseignement du Mouvement dans le jeu des cordes* (“La enseñanza del movimiento en la ejecución de cuerdas”) y una serie de nueve videocassettes titulados “The Teaching of Action in String Playing” que ilustran de manera visual lo propuesto en el libro.

Rolland analiza cada problema de forma separada. Los colaboradores que realizaron los videos piensan que es difícil describir el movimiento con palabras y es más fácil enseñarlo a través de la imagen.

Fruto de un considerable trabajo en equipo, su libro es una síntesis de los grandes pedagogos del violín, desde Carl Flesch (1873-1944) hasta Shinichi Suzuki (1898-1998) y de los últimos descubrimientos en los campos de la psicomotricidad, de la biomecánica y de la kinestesia. Dos capítulos exponen un ángulo nuevo de los fundamentos de la técnica: el equilibrio de la mano, el *sautillé*, (golpe breve, tocado en tiempo rápido en la mitad del arco, de modo que el mismo, al ponerse en movimiento por el golpe, salte ligeramente de la cuerda, repetidas veces); *los cambios de posición*, (las señales en el diapason hacia las que se desliza la mano izquierda para obtener tonos más altos o más bajos); *vibrato*, etc.

Los capítulos restantes proponen actividades claramente descritas y ampliamente ilustradas, que muestran la adquisición de movimientos lo más eficaces y lo menos fatigantes para producir un bello sonido. Un capítulo final del método de Rolland incluye una breve demostración de la enseñanza correctiva en diversos alumnos que han adquirido malos hábitos instrumentales. En la pedagogía del violín Rolland propone una especie de calendario, es decir, una guía de ejercicios y actividades que ayudarán al profesor a cubrir los requisitos necesarios para que el alumno tenga las bases técnicas y una libertad de movimiento durante su ejecución. Primeramente el maestro debe sensibilizar al alumno al ritmo, es decir, a través de canciones donde la pulsación esté claramente marcada, el alumno marchará, palmeará con sus manos o marcará con un lápiz el pulso de la música. Algunas piezas musicales que sugiere son: *Barcarolle* (Offenbach), *Old MacDonald*, *Cradle*

Song (S.Fletcher), etc (Ver anexo 4). Rolland creía que el trabajar el ritmo en el alumno pequeño ayuda también a desarrollar en éste un control de sus movimientos al tocar el violín.

La tarea siguiente es sensibilizar al alumno a los movimientos que intervendrán en la ejecución del instrumento tales como movimientos compensatorios; la transposición del peso de todo el cuerpo en ambos pies; peso natural y caída libre de ambos brazos. Después se establecerá el equilibrio corporal, Rolland propone la posición en forma de “V” de los pies, éstos ligeramente separados y que el alumno traspase todo su peso de un pie a otro. Esto proporcionará firmeza a los pies y a la vez estabilidad y libertad en las caderas.

En cuanto a las primeras fases del empleo del arco, Rolland sugiere empezar con arcadas cortas en *staccato* en la mitad del arco con el fin de establecer el “cuadro” que debe existir entre el brazo derecho y el violín. También sugiere el uso de canciones rítmicas durante la ejecución de los ejercicios más sencillos.

A continuación se mencionan algunos ejercicios de Rolland:

La “*Estatua de la Libertad*” tiene como objetivo favorecer una buena postura y que el alumno aprenda a colocar el violín sin ayuda de la mano derecha en posición de tocar; consiste en tomar el violín con la mano izquierda lo más alto que se pueda y después ponerlo sobre la clavícula izquierda en posición de tocar (Ver anexo 3).

El “*Pizzicato volante*” prepara el uso de todo el arco con el brazo derecho. Consiste en realizar pizzicatos con la mano derecha (pizzicato es pulsar la cuerda), realizando grandes círculos. *El golpe de arco* simulado y con el tubo desechable de papel prepara al estudiante para una correcta posición del brazo derecho.

El arte sutil de tocar el violín supone una técnica precisa que no se adquiere automáticamente por la simple práctica. El profesor atento debe establecer un buen programa de crecimiento; es por ello que Rolland en su método propone un calendario de actividades, en el cual sugiere al maestro una metodología secuencial con respecto al aprendizaje del violín.

A continuación se presenta el orden que postula Paul Rolland en su enseñanza del violín: (Ver anexo 3).

Para aprender a sostener el instrumento

1. Aprender la posición de reposo.
2. Pasar a la posición de tocar.
3. Realizar pizzicatos con la mano izquierda, para así formar la mano en posición de tocar.
4. Aprender a afinar el instrumento.
5. Establecer una buena postura.
6. Realizar la “Marcha del Estuche” para desarrollar la fuerza.
7. Realizar el ejercicio la “Estatua de la Libertad”.
8. Colocar una pelota para equilibrar las cuerdas graves.
9. Asegurar y establecer la toma del instrumento.
10. Realizar la “nave” que consiste en:
 - a) Ir y regresar de la posición mediana a primera posición
 - b) Ir y regresar entre la posición mediana y la posición alta y entre la primera posición, mediana y alta.
11. Balancear el brazo izquierdo.
12. Realizar el “tap tap”.

Para sostener el arco

1. Sujetar el arco con una varilla o lápiz:
 - a) Formar el anillo entre el dedo pulgar y dedo medio de la mano derecha.
 - b) Colocar los otros dedos.
2. Sostener el arco con ayuda de la mano izquierda y luego tomar el arco “a la antigua”, es decir, donde está el punto de equilibrio del arco y éste pesa menos; ubicado un poco más arriba del talón.
3. Realizar el “Golpe de arco simulado” (con un tubo).
4. Tomar simultáneamente el violín y el arco:
 - a) Colocar la mano izquierda en posición mediana.
 - b) Colgar la punta del arco en el dedo meñique de la mano izquierda.
 - c) Sostener el arco “a la antigua”.
 - d) Colocar el arco en la cuerda, en el centro de gravedad.
5. “Balancear el brazo” y “agitar el arco”.
6. Hacer el ejercicio de “Poner-levantar” el arco de la cuerda.
7. Repetición de los ejercicios del 2 al 6 de este apartado con la toma del arco en posición de tocar.

Golpes de arco a la mitad

1. Tocar ritmos libres en una sola cuerda.
2. Hacer ritmos con palabras en una o en dos cuerdas al aire.
3. Realizar golpes de arcos ligados en varias cuerdas.
4. Hacer “vuelos” y “el prolongamiento gestual, para mejorar el ataque y el sonido.

Colocación de los dedos de la mano izquierda en primera posición

1. Para colocar correctamente el primero, segundo y tercer dedos:
 - a) con un lápiz.
 - b) con el instrumento.
2. Tocar melodías y ejercicios centrados en el tercer dedo.
 - a) Octavas en dos cuerdas.
 - b) Cuartas justas en una cuerda.
3. Colocar el segundo dedo en primera posición.
4. Colocar el primer dedo en primera posición.
5. Iniciar el grupo de tonos enteros 1-2-3-4.
6. Tocar en dos octavas.

Alargamiento del golpe de arco

1. Hacer “el pizzicato volante” con una postura bien equilibrada y con movimientos largos del cuerpo.
Se puede emplear acompañamiento con las piezas *Barcarolle* (Offenbach), *The Boom and the Chick-Chick* (Fletcher), entre otras.
2. Explorar las diversas regiones del arco en ritmo libre: “Paseo o promenade”.
3. Colocar silenciosamente el arco sobre las cuerdas.
4. Realizar golpes de arco cortos seguidos de transferir el arco aéreo.
5. Hacer los “vuelos” aumentando poco a poco la longitud del golpe de arco.
6. Realizar los cambios de cuerda ligados progresivamente para alargar el golpe de arco.
7. Tocar piezas con golpes de arco largos ligados en la misma cuerda.
8. Realizar golpes de arco largos para mejorar la repartición del arco y de la sonoridad.

Movilidad de los dedos de la mano izquierda

1. Introducir el uso del cuarto dedo. Se puede utilizar melodías conocidas que empleen el cuarto dedo.
2. Movimiento vertical de los dedos.
3. Movimiento horizontal de los dedos.
4. Movimiento de los dedos de una cuerda a la otra:
 - a) con los dedos puestos.
 - b) dobles cuerdas.
 - c) preparar anticipadamente un dedo para pasar de una cuerda a otra.

Los cambios de posición

1. Recorrer todo el diapasón con la mano izquierda sin el arco.
2. Recorrer el diapasón con mano izquierda y tocar con el arco,
 - a) “el fantasma”.
 - b) “la flauta”.
3. Tocar una cuerda al aire y sonar la octava alternando los sonidos apoyados en los armónicos.
4. Realizar cambios por movimiento conjunto (transposición).
5. Introducir los cambios de posición de extractos de obras conocidas.
6. Tocar arpeggios en una cuerda.
7. Tocar una melodía en primera posición, después en quinta posición.

Utilizar el arco

Hacer el *spiccato* primero sosteniendo el arco “a la antigua” y después en forma normal.

1. Rebotar el arco.
2. Lanzar o botar el arco en varios ángulos de ataque para producir el sonido.
3. Cambiar de cuerda en *spiccato*.

Martelé y staccato

1. Colocar el arco en la cuerda y añadir presión.
2. Emitir los ataques.
3. Hacer el *martelé* extendiendo un poco el arco después del ataque.
4. El *staccato*. Tocar varias notas *martelés* en el mismo golpe de arco.
5. Grupos de notas *staccato* en el mismo arco.

Flexibilidad del brazo derecho.

1. Movimientos secuenciales con prolongamiento gestual.
2. Hacer los pequeños golpes de arco continuos con la muñeca y los dedos flexibles.
3. Jalar y empujar el arco contra una resistencia para desarrollar la fuerza y la flexibilidad necesarias en los golpes de arco lentos.
4. Practicar los cambios de cuerda con la muñeca y los dedos flexibles.
5. Gimnasia de la mano derecha:
 - a) Hacer girar el arco plegando y desplegando el pulgar.
 - b) Hacer subir y bajar los dedos a lo largo del arco.
 - c) Mover el arco como báscula.

Iniciación al vibrato

1. Hacer los ritmos en grupos de 2, 3, 4 y 5 percusiones “tap tap” (se puede combinar el “tap tap” con la “nave”).
2. Iniciar el vibrato. El profesor hace “vibrar” el dedo del estudiante.
3. Colocar el segundo y tercer dedos de la mano izquierda en la palma de la mano derecha y hacerlos oscilar sucesivamente.
 - a) El contacto de la base del dedo índice.
 - b) Los contactos del segundo y tercer dedos más la base del índice.
 - c) Los contactos del pulgar y de la base del índice.
 - d) Los contactos del pulgar y los demás dedos.
4. Rehacer los mismos movimientos, esta vez con el instrumento.

- a) en posición de reposo.
- b) en posición de tocar.
- 5. El vibrato de intensidad.
- 6. Hacer el ejercicio de “Pegar y sujetarse”.
 - a) sin el arco.
 - b) con el arco.
- 7. Hacer ejercicios para la flexibilidad de la muñeca y de los dedos.
 - a) Realizar los cambios de un semitono.
 - b) Hacer los cambios de una tercera.
- 8. Controlar la velocidad del vibrato.

Golpes de arco lentos, detachés y golpes de arco simulados

- 1. Tocar un *detaché* lento en la mitad superior del arco.
 - a) *Detaché* de base, sin acentos.
 - b) *Detaché* acentuado.
 - c) *Detaché* expresivo.
 - d) *Detaché* lento en diversos lugares del arco.
- 2. Realizar golpes de arco lentos y con un sonido sostenido con una repartición uniforme del arco.
 - a) en una cuerda.
 - b) en dos cuerdas.
- 3. *Detaché* rápido.
- 4. *Trémolo*.
- 5. *Sautillé*.
- 6. *Trémolo-staccato* (*staccato* rápido en el mismo arco).

3.3 Resultados

Una vez concluido el proyecto de la clase piloto de la Urbana-Champaign, los resultados fueron notables puesto que los niños fueron capaces de utilizar todo el arco; hacer armónicos; tocar dos octavas; saltar el arco; construir acordes de tercera mayor y tercera menor; atacar la cuerda con precisión y de quitarla sin ahogar o apagar el sonido. Adquirieron el conocimiento y la sensación del cambio de primera a quinta posición e iniciaron el vibrato. En su ejecución mostraban una cara sonriente por el

placer de tocar. Los alumnos que ya tenían más tiempo tocando el violín tuvieron un mejoramiento en su afinación, avanzaron técnicamente, el sentido rítmico se desarrolló más rápidamente y la posición de las manos mejoró.

De las obras musicales de Stanley Fletcher los niños tocaron *Cradle Song*, *The Boom and the Chick Chick*, *March*, *Sweet Melody*, *Hora*, *Peasant Dance* y *Tango*, entre otras (Ver anexo 4). Algunos profesores de violín como George Perlman después de observar una demostración que realizaron estos niños opinó al respecto:

*“La sensibilidad musical de sus alumnos es innegable. El placer de tocar se refleja en sus caras. Los métodos de Paul Rolland constituyen la primera contribución específicamente americana a la pedagogía del violín.”*³⁷

Morris Collier, profesor de violín de la Nebraska Wesleyan University dijo:

*“Los filmes son maravillosos. Ilustran un acercamiento creativo de cómo el punto central de un problema es abordado con una solución precisa... yo apliqué estas ideas y son eficaces. ¡Qué placer de ver un golpe de arco tímido descongelarse hacia la facilidad y la libertad!”*³⁸

Josef Gingold mencionó que el acercamiento del profesor Rolland se basa en un saber excepcional y por la experiencia de toda una vida.

³⁷ Rolland, Paul. *L'Enseignement du mouvement dans le jeu des cordes: techniques formatives et correctives pour le violon et l'alto*, p. 2.

³⁸ *ibid*, p.3.

