

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

**“LA IMPORTANCIA DE LOS BUENOS HÁBITOS.”
GUÍA DE ESTUDIO PARA LOS ESTUDIANTES DE
VIOLONCHELO DE NIVEL LICENCIATURA.**

PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRA EN MÚSICA

PRESENTA

CINTIA PRESA RODRÍGUEZ

DIRECTOR

DR. VLADIMIR GONZÁLEZ ROBLERO



Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

septiembre del 2021.



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
SECRETARÍA ACADÉMICA
DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 15 de junio de 2022
Oficio No. SA/DIP/375/2022
Asunto: Autorización de Impresión de Tesis

C. Cintia Presa Rodríguez
Candidata al Grado de Maestra en Música
Facultad de Música
UNICACH
Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado **La importancia de los buenos hábitos. Guía de Estudio para los Estudiantes de Violonchelo de Nivel Licenciatura** cuyo Director de tesis es el Dr. Vladimir González Roblero quien avala el cumplimiento de los criterios metodológicos y de contenido; esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestra en Música**.

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

ATENTAMENTE
"POR LA CULTURA DE MI RAZA"

DRA. CAROLINA ORANTES GARCÍA
DIRECTORA



DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN
Y POSGRADO

C.c.p. Mtro. William Deamo Martínez Espinosa, Director Encargado de la Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Mtro. José Israel Moreno Vázquez, Coordinador del Posgrado, Facultad de Música, UNICACH. Para su conocimiento.
Archivo/ministerio.

RJAG/COG/investig/gr

Quisiera agradecer al Dr. Vladimir González Roblero por sus valiosos consejos, paciencia y apoyo durante las clases y asesorías. También agradecer a mi querido maestro Vladan Koci, que ha sido una inspiración durante mis estudios de maestría, que gracias a su guía y enseñanzas este trabajo ha sido posible.

Índice

Introducción	6
1. Cómo se aprende	10
Introducción	10
1.1 Estilos de aprendizaje.	14
1.1.1	16
1.1.2 Estilo Reflexivo	17
1.1.3 Estilo Teórico	18
1.1.4 Estilo Pragmático	19
Conclusiones.	19
2. El contexto de la música clásica en México.	21
Introducción	21
2.1 Antecedentes históricos.	21
2.1.1 Época actual.	25
2.2 Perspectiva autoetnográfica del estudio del violonchelo en México.	27
2.3 Autoobservación de los hábitos de estudio como estudiante de violonchelo	31
Conclusión	33
3. Reseña sobre los métodos de Otakar Ševčík, Kazimierz Wilkomirski y David Popper.	34
Introducción	34
3.1 School of Bowing Technique for Cello op. 2 - Otakar Ševčík (arr. Feuillard)	34
3.1.1. Antecedentes biográficos del autor	34
3.1.2. Descripción del método:	36
3.1.3. Perspectiva crítica	36
3.2. Método para la mano izquierda- Kazimierz Wilkomirski.	37
3.2.1. Antecedentes biográficos del autor.	37
3.2.2. Descripción del método.	38
3.2.3. Perspectiva crítica.	39
3.3. David Popper. 40 estudios opus 73, "High School of Cello Playing"	40
3.3.1. Antecedentes biográficos del autor.	40
3.3.2. Descripción del método.	41
3.3.3. Perspectiva crítica.	42
Conclusión.	42

4. Sugerencia para la elaboración de una rutina de estudio para estudiantes de violonchelo de nivel licenciatura	44
Introducción	44
4.1 Organización del estudio.	44
4.2. Calentamiento en la práctica diaria.	48
4.3. La técnica como la base para un buen desarrollo interpretativo.	52
4.3.1. Ejercicios para la mano derecha - Otakar Ševčík.	52
4.3.2. Ejercicios para la mano izquierda- Kazimierz Wilkomirski.	58
4.4. Escalas	70
4.4.1 Escala Re mayor, digitación y ejercicios preparativos.	71
4.4.2. Escala por terceras digitación y ejercicios preparatorios.	73
4.4.3. Variaciones de ritmo para estudiar la escala lineal y por terceras melódicas.	75
4.4.4. Arpeggios.	76
4.2.5. Dobles cuerdas.	77
4.4.6. Terceras.	77
4.4.7. Sextas.	78
4.4.8. Octavas y armónicos.	79
4.5. Los estudios como complemento en el desarrollo de las habilidades técnicas de un violonchelista.	80
4.5.1. Estudio No. 33.	81
4.5.2. Estudio No. 9.	83
4.6. Estiramientos al finalizar la práctica.	84
4.7. Concentración: un aspecto fundamental durante la práctica	88
Conclusión	88
Conclusiones generales	90
Fuentes de Información	92
➤ 91	
➤ 92	
➤ 93	
➤ 94	

Introducción

El presente trabajo de investigación nace de la necesidad personal de una guía que enriqueciera y proporcionara destreza a los estudiantes de licenciatura para mejorar las habilidades técnicas del instrumento del violonchelo.

Gracias a las indicaciones del maestro Vladan Koci, el hacer notar la ausencia de cierta habilidad en la ejecución de obras complejas donde se refleje cierto nivel para aspirar a una maestría, fue que se realizó un examen de conciencia y se llegó a la conclusión de que no era la falta de horas de estudio (pues se poseían más de 10 años de dedicación al violonchelo), sino un plan de estrategias para el logro de objetivos.

Dichas técnicas fueron proporcionadas por el maestro Koci; pues al proveer un método y ejercicios específicos para tocar una obra con mayor grado de dificultad, enseñando la organización, planificación y optimización del tiempo de estudio, se obtuvo un mayor nivel de competencia internacional.

Estas habilidades en el estudiante de licenciatura son necesarias; y se espera que se ejerzan, ya sea porque se desarrollen debido al oficio de estudio, o por instrucción específica de los docentes. Lamentablemente no siempre se desarrollan si no hay dicha instrucción específica.

Al no encontrarse guías, antologías y/o resúmenes de métodos en español de fácil comprensión, que pudieran proporcionar mayor información al respecto que lograran ser de ayuda para el estudiante de licenciatura, por lo cual se quedó esta inquietud, y al tener la oportunidad de realizar ahora la presente tesis para el grado de maestría, es que se investigó que, en los planes de estudio de las escuelas de música en Xalapa¹, no hay un plan específico de estudio para cada año, es decir, una base de obras con cierto grado de dificultad que se deban dominar, acordes al

¹ Parte de la realización de este proyecto está basado en un trabajo autoetnográfico, en el que narraré mis experiencias como estudiante en una de las escuelas de música en Xalapa, el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz, por esa razón me he limitado a investigar sobre los planes de estudio en esta ciudad, dejando así una puerta a futuras investigaciones en más universidades del país en la enseñanza de este instrumento.

nivel universitario en el cual se está cursando. Tal situación, lleva a cuestionarse ¿cómo pueden los estudiantes planear sus objetivos de estudio?, ¿saben la importancia de tener buenos hábitos de estudio y cómo esto se ve reflejado en su carrera musical?, y por último ¿conocen qué son las estrategias y estilos de aprendizaje?

Es importante para los estudiantes de violonchelo del nivel licenciatura contar con habilidades de pensamiento, conocer las estrategias y estilos de aprendizaje y saber las técnicas de estudio que se adapten a mejorar su desempeño. Es necesario sensibilizar a la comunidad estudiantil sobre el impacto que tendría tener buenas bases de formación en su carrera profesional. La finalidad de realizar este proyecto es poder brindar a los estudiantes una herramienta para que puedan asimilar y adaptarse a los nuevos recursos de conocimiento, que implica asumir una actitud activa hacia el mundo del aprendizaje y el saber en general, es decir: Aprender a Aprender. La puesta en práctica de este proyecto permitirá a los estudiantes tener mayor conocimiento de los recursos que se tienen para mejorar y aprender buenos hábitos de estudio.

El objetivo de este trabajo será construir una rutina de estudio para los estudiantes de licenciatura de violonchelo, mediante la autoetnografía usando la memoria personal, explicando cómo aprendemos y cuáles son los estilos de aprendizaje, resumiendo la historia de la música en México y las problemáticas que tiene actualmente, mostrando tres de los métodos más importantes para el desarrollo de la técnica en el violonchelo y por último sugerir estrategias de ejecución para mejorar la práctica diaria.

La línea metodológica de este trabajo fue la investigación documental, es decir recopilar y seleccionar información a través de la lectura de documentos, libros, revistas científicas y tesis. También se recurrió a una estrategia de investigación artística: la autoetnografía, que es aquella que permite describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, siendo muy útil ya que permite registrar minuciosamente

eventos del pasado y acontecimientos presentes desarrollados durante el proceso mismo de la investigación-creación (López- Cano, 2014).

Una de las estrategias del trabajo autoetnográfico que se utilizó fue la memoria personal en la que se hizo una reconstrucción cronológica sobre los eventos más importantes de mi formación musical, esto con la finalidad de plasmar las dificultades a las que se enfrentan los estudiantes de violonchelo en México. La autoobservación durante mi práctica diaria con el violonchelo fue otra de las estrategias autoetnográficas llevando un registro en bitácoras y diarios de campo. Asimismo, se realizó una entrevista estructurada a la maestra Bárbara Piotrowska Ex – Profesora del Chopin Music School en Warsaw y Violonchelista Principal de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río con el fin de conocer los hábitos de estudios que tienen los estudiantes en Europa, recomendaciones para mejorar la rutina diaria de estudio y saber cuál es la perspectiva de la maestra sobre los estudiantes de violonchelo en México.

La meta de este trabajo de tesis es una guía de estudio para los estudiantes de licenciatura en violonchelo que sea una herramienta de autoconocimiento y ejecución para el logro de sus objetivos musicales.

El presente proyecto consta de cuatro capítulos, el primero: *Cómo se aprende* se muestran los desafíos que tienen los estudiantes dentro del aula, así como un breve recorrido sobre las teorías del aprendizaje para así pasar al segundo tema: *Los estilos de aprendizaje* en el que se muestran las diferentes maneras de aprender y la importancia del autoconocimiento para obtener un aprendizaje eficaz.

El segundo capítulo: *El contexto de la música clásica en México* consta de un resumen sobre los acontecimientos más importantes para lograr la profesionalización de la música clásica en nuestro país; su segundo tema: *Perspectiva autoetnográfica del estudio del violonchelo en México* muestra las problemáticas que viven los estudiantes de violonchelo en este país, basado en mi experiencia, y por último en el tercer tema *Autoobservación de los hábitos de estudio como estudiante de violonchelo* describe se muestra el proceso autoetnográfico de mis hábitos de estudio que implementé durante mi estancia en la maestría.

El tercer capítulo: *Reseña sobre los métodos de Otakar Ševčík, Kazimierz Wilkomirski y David Popper* contiene reseñas críticas sobre tres métodos vigentes en la enseñanza de la técnica del violonchelo, el “*School of Bowing Technique for Cello op. 2*” de Otakar Ševčík, el “*Método para la Mano Izquierda*” de Kazimierz Wikomirski y los 40 estudios opus 73 “*High School of Cello Playing*” de David Popper, desde antecedentes bibliográficos del autor, descripción del método y mi opinión acerca de ellos.

En el cuarto capítulo: *Sugerencia para la elaboración de una rutina de estudio para estudiantes de violonchelo de nivel licenciatura*, presento una serie de pasos para desarrollar y mejorar el nivel técnico en el violonchelo comenzando desde la organización del estudio, calentamiento y estiramientos, ejercicios técnicos y la concentración.

Tener la oportunidad de realizar este trabajo, en el que pude observarme mediante la autoetnografía y hacer una investigación documental, significó encontrar respuestas a inquietudes e interrogantes que he tenido durante mi trayectoria como violonchelista y así tratar de impulsar el interés para más investigaciones sobre este tema.

1. Cómo se aprende

Introducción

En el presente capítulo se realiza una breve reflexión sobre los retos de los estudiantes en el aula, un recorrido a través de la historia sobre las diferentes corrientes de pensamiento sobre cómo se aprendía, mencionando los estilos en las cuales están basadas las teorías sobre la comprensión humana haciendo referencia a el Cuestionario Honey Alonso de Estilos de Aprendizaje (CHAEA) elaborado por Catalina M. Alonso, Domingo J. Gallego y Peter Honey (1992), con el fin de ilustrar las raíces en las cuales está sustentado el presente trabajo.

Uno de los mayores retos que tienen los estudiantes en la actualidad, es ser capaces de gestionar conocimientos complejos y generar nuevas formas de conocimiento. (Pozo & Coords 2009). A pesar de tener a su disposición diversas fuentes de información gracias a la era digital, falta mucho por comprender cómo aprender eficientemente, haciendo cada vez más lejano la forma en que deben usar este conocimiento para cuando por fin salgan de las aulas. (Pozo & Coords), 2009, pág. 12)

Entonces, ¿qué significa aprendizaje? Muchos de los investigadores sobre este tema tienen su propio punto de vista sobre qué significa aprender; por ejemplo, para Schunk (1997) el aprendizaje es un cambio duradero en la conducta, el cual es el resultado de la práctica o de otras formas de experiencia.

Para Alonso, Gallego & Honey (1992) el aprendizaje es el proceso de adquisición de una habilidad, relativamente duradera, para cambiar la percepción o la conducta como resultado de la experiencia.

Por otra parte, Ormrod (2005) concibe el aprendizaje mediante dos posturas, como un cambio relativamente permanente en la conducta como resultado de la experiencia; y como cambio relativamente permanente en las asociaciones o representaciones mentales como resultado de la experiencia; la primera hace referencia a un cambio en la conducta que podemos observar, es decir la teoría conocida como conductismo; y la segunda por el contrario está centrada en el

cambio de las asociaciones mentales que siendo interno no podemos ver, haciendo referencia a la teoría llamada cognitivismo.

Por el contrario de Ormrod (2005), Izquierdo Moreno (2004) basa su definición en el aprendizaje cognitivo y al aprendizaje motivacional. Menciona que cualquier persona cuenta con aptitudes básicas para aprender, aunque éstas sean diferentes en cada individuo.

Esta forma de definir el aprendizaje surge desde los antiguos filósofos, que gracias a sus aportaciones dan origen a las teorías modernas del aprendizaje. Platón pensaba que el conocimiento se deriva de la razón, sin la participación de los sentidos, a esta postura se le conoce como racionalismo. Aristóteles creía lo contrario, él sostenía que el conocimiento se adquiere con experiencias, el nombre de esta corriente se llama empirismo.

Schunk (1997) hace un recuento sobre el origen de las teorías del aprendizaje, que surgen hasta finales del siglo XIX en el estudio psicológico del aprendizaje por Wilhelm Wundt (1832-1920) en Leipzig, Alemania. Él intentó establecer a la psicología como una ciencia y convocó a investigadores a estudiar temas como la percepción, la sensación, asociaciones verbales, la atención, los sentimientos y las emociones. Aunque no se originaron grandes descubrimientos psicológicos, sí se estableció la psicología como una disciplina.

En el siglo XX surgen el estructuralismo y el funcionalismo; aunque estas doctrinas en la actualidad no son vigentes, fueron precursoras en la historia de la psicología en torno al aprendizaje. El fundador del estructuralismo fue el psicólogo Edward B. Titchener, él creía que la conciencia humana era un aspecto únicamente de la investigación científica, por lo que estudiaron la estructura de los procesos mentales². Utilizaron la introspección como medio de observación; las personas que participaban en este ejercicio debían, sin poner una etiqueta, reaccionar ante algún objeto, por ejemplo, una mesa, ellos debían decir sus percepciones en cuanto a la

² La corriente estructuralista es considerada como la primera escuela donde la psicología es una disciplina que aplica el método científico para el estudio (medición) de "conciencia" (sentidos)." Gordón, Jaqueline, "Análisis de las convergencias entre las escuelas psicológicas y las teorías del aprendizaje", <http://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/8759>

forma, tamaño, color y textura que observaran, pero este método no era muy confiable, ya que las personas saben lo que es una mesa, y era inevitable que no la relacionaran con algo ya aprendido. Por otra parte, el funcionalismo sustenta que los procesos mentales y las conductas ayudan a adaptarnos en nuestro entorno. Esta escuela de pensamiento surge en la Universidad de Chicago con John Dewey y James Angell.

John Dewey estableció que los resultados de los experimentos psicológicos debían ser aplicables a la educación y a la vida cotidiana. Aunque esta meta era loable, también era problemática, ya que los objetivos de investigación del funcionalismo eran demasiado amplios. Gracias a esta debilidad se preparó el terreno para el nacimiento de otra corriente, el conductismo.

Por otro lado, el conductismo es una teoría que se enfoca en estudiar los fenómenos observables, es decir los cambios en la conducta, ya que estos al ser visibles pueden ser sometidos al método científico, excluyendo los procesos internos como las emociones, pensamientos y motivos.

Los principios fundamentales del conductismo son: el asociacionismo, que hace referencia a las asociaciones entre estímulos y respuestas como los aspectos más simples de la conducta; el mecanismo, en el cual las diferencias entre conductas elementales y complejas son simplemente cuantitativas; los supuestos del evolucionismo, en el que las leyes del comportamiento rigen tanto a animales como a los humanos; y el positivismo, según el cual la ciencia sólo se ocupa en hechos positivos observables por los científicos. (Rivas Navarro, 2008, pág. 44) También sustentan que el aprendizaje es un cambio en la conducta y está condicionado por el resultado de sucesos ambientales.

Un investigador importante para esta teoría conductista fue el fisiólogo y psicólogo Iván Pavlov, quien planteó que las respuestas involuntarias son adquiridas mediante un proceso llamado condicionamiento clásico en el que se presentan dos estímulos, uno es el estímulo incondicionado que provoca una respuesta incondicionada; y el segundo al ser asociado por el anterior, produce una respuesta convirtiéndose en un estímulo condicionado que produce una respuesta condicionada. Para Ormrod

(2005), esta idea podría ser una explicación viable sobre como los seres humanos obtienen respuestas fisiológicas, emocionales y actitudes ante determinados ambientes. Algunos de los principales investigadores sobre esta idea de Pavlov y que aportaron mucho a esta teoría se encuentran: El psicólogo John Watson siendo el principal defensor de esta propuesta y al que le debemos el nombre del conductismo, Edwin Guthrie que al igual que Watson propone que la práctica mejora el aprendizaje. También encontramos a Clark Hull quién planteó que, para comprender mejor la relación entre estímulo y respuesta y predecir con más precisión la conducta, se debe tener en cuenta la influencia de los hábitos, el impulso, los incentivos o factores inhibidores.

Otra teoría del aprendizaje que es vigente en la actualidad al igual que la conductista es la cognitiva, que hace referencia a los aspectos intelectuales internos como la percepción, interpretación y pensamientos. El enfoque cognitivo presenta cinco principios fundamentales: a) las características del problema que se presenten son condicionantes importantes para el aprendizaje, b) la organización del conocimiento debe ser prioridad para el docente, c) el aprendizaje unido a la comprensión es más duradero, d) la retroalimentación cognitiva hace énfasis a la correcta adquisición del conocimiento y corrige un aprendizaje defectuoso, e) tener claro los objetivos supone una fuerte motivación hacia el aprendizaje. Entre los representantes más importantes encontramos a Montessori, Piaget y Ausubel. (Alonso, 1992, pág. 26)

El enfoque constructivista, surge desde esta perspectiva, gracias a las aportaciones de Piaget, Vygotski, Ausubel, Mayer, Anderson y de Merrill. Para Chadwick (2001) el fundamento de esta corriente es que el individuo es una construcción propia que se origina como resultado de la interacción de sus habilidades internas y su entorno, es decir, su conocimiento no es una copia de la realidad, sino una construcción que realiza la persona. Un aprendizaje eficaz requiere que los alumnos operen activamente en la manipulación de la información, pensando y actuando sobre ella para revisarla, expandirla y asimilarla, pero los profesores deben ser capaces de ser una guía para que los alumnos puedan llegar a ese camino.

Conocer sobre estas teorías de aprendizaje y cómo han evolucionado a lo largo del tiempo tiene sus ventajas, ya que permiten adaptarlos a nuestra propia manera de adquirir conocimientos y realizar interrogantes para al final comprender nuestra búsqueda en un aprendizaje significativo. Es importante aclarar que para lograr un aprendizaje eficaz debemos adoptar diversos puntos de vista de estas teorías y formar nuestro propio criterio y adaptarlos a nuestras necesidades para alcanzar el éxito que se necesita en el mundo actual.

Estudiar un instrumento musical requiere de la combinación de estas teorías, la conductual, la cognitiva y constructivista, ya que en la música se necesita estar lleno de experiencias; por ejemplo, es importante ofrecer muchos recitales antes de nuestra presentación final, esto nos permitirá saber cómo reaccionaremos ante una situación de estrés, aquí seguramente a lo largo del tiempo veremos un cambio en nuestra conducta (teoría conductual) o bien, acudir a clases maestras nos ayuda a ampliar nuestro panorama interpretativo; pero tocar en un nivel de excelencia está conectado también con un estudio estructurado que hace referencia al uso del razonamiento para resolver pasajes (teoría constructiva), tener la capacidad de evaluarnos y así como uno de los aspectos fundamentales de la teoría cognitiva es tener claro los objetivos de estudio que serán clave para mantener una motivación hacia el conocimiento.

1.1 Estilos de aprendizaje

Los estudiantes universitarios deben tener la capacidad de procesar la información que se aprende en clases y aplicarla, esto con la finalidad de obtener un aprendizaje eficaz.

¿Cómo podemos lograrlo? Una respuesta sería el autoconocimiento, saber cuál es nuestra manera de aprender de manera óptima, cada uno preferimos ciertos ambientes, horarios y estrategias. La teoría de los estilos de aprendizaje puede orientar en descubrir ese camino.

Existen diversas definiciones sobre qué son los estilos de aprendizaje; vamos a revisar las más destacadas actualmente en el mundo de la pedagogía.

El psicólogo David Kolb (1984) define los estilos de aprendizaje como diferencias generales en la orientación del aprendizaje, basadas en el énfasis puesto por los estudiantes en el proceso de aprendizaje. (Silva Sprok, 2018)

Rita y Kenneth Dunn consideran que los estilos de aprendizaje dependen de la construcción del sujeto y los dividieron en cuatro líneas principales: Visual, Auditiva, Táctil y Cinestésica, pretendiendo identificar las preferencias de los aprendices en cada uno de estos aspectos. (Stobart, 2010)

Para Alonso, Gallego y Honey, los estilos de aprendizaje son los rasgos cognitivos, afectivos y fisiológicos, que sirven como guías de cómo los estudiantes perciben, interaccionan y responden a sus ambientes de aprendizaje. (Alonso, 1992, pág. 48)

Siguiendo con Alonso, Gallego y Honey (1992), definen que el conjunto de rasgos cognoscitivos en los estilos de aprendizaje es la diferencia que tienen los individuos por aprender, teniendo cuatro aspectos fundamentales que permiten identificarlos. El primero sería la dependencia de campo que son aquellos estudiantes que prefieren mayor estructura externa y se sienten cómodos trabajando en equipo o bien, la independencia de campo que es menos estructura interna y prefieren la resolución personal de problemas; el segundo aspecto es la conceptualización y caracterización siendo la demostración sobre cómo utilizan los conceptos, interpretan la información y resuelven problemas los estudiantes; el tercero que es la reflexividad, es la rapidez y adecuación de respuestas ante una tarea, y por último las modalidades sensoriales con las que cada estudiante se apoya de algún sentido para comprender y analizar la información.

Los rasgos afectivos son la motivación y expectativas que influyen notablemente en el aprendizaje. Y por último los aspectos fisiológicos que están relacionados a las teorías neurofisiológicas.

Es importante mencionar que una de las bondades de conocer los estilos de aprendizaje es que, aunque tengamos preferencia por uno en específico es posible adquirir habilidades de otros estilos para poder aprender en cualquier escenario,

para ello deberemos conocer cuáles son las características, en qué escenario se desarrolla mejor el aprendizaje, así como las debilidades y cómo poder reforzarlas.

Ellos proponen cuatro estilos de aprendizaje que representan el proceso por el cuál sucede el aprendizaje: activo, reflexivo, teórico y pragmático, que a palabras de ellos este sería el proceso ideal de un aprendizaje eficaz. Esta categorización no está relacionada con la inteligencia ya que hay personas inteligentes en los que predominan distintos estilos, más bien se insiste en desarrollar otros aspectos del aprendizaje que son más accesibles. Una de las premisas es que los estudiantes más capaces serán aquellos que puedan aprender en cualquier situación y para que esto ocurra se necesita dominar y conocer los estilos de aprendizaje.

A continuación, definiré los cuatro estilos de aprendizaje de esta teoría de Alonso, Gallego, Honey (1992); explicaré sus cualidades y posibles dificultades. Posteriormente, relacionaré estos aspectos con el aprendizaje musical.

1.1.1 Estilo activo

El estilo activo está relacionado con la etapa de la experimentación, es decir que los estudiantes se involucran totalmente y sin prejuicios a nuevas experiencias, les gustan los nuevos desafíos, participan en clase de manera activa, les gusta participar en competencias y tienen facilidad en crear ideas. Tendrán dificultades para aprender cuando tengan que prestar atención a los detalles, trabajar solos, repetir la misma tarea, tener una actividad a largo plazo, asistir a conferencias o exposiciones donde no tenga opción de participar, tener que exponer temas que tengan mucha teoría. Los aspectos que pueden impedir el desarrollo de este estilo pueden ser el miedo al fracaso o a equivocarse, miedo al ridículo, tener ansiedad en situaciones nuevas o tomar las cosas demasiado serias.

Este estilo en el aprendizaje musical se puede encontrar en los estudiantes que tienen la facilidad de realizar cambios en su técnica con el instrumento, tocar nuevo repertorio o probar estrategias distintas de aprendizaje, se sentirán cómodos con estas experiencias ya que para ellos enfrentarse a nuevos retos les inspira a crear soluciones y descubrir nuevas cosas que este cambio les provea. Otra de las

cualidades de este estilo es la competitividad, el liderazgo y el protagonismo, es decir, aquellos que disfrutan de ser principales en una orquesta, tocar de solistas o de hacer concursos y audiciones. En un contexto donde se les pida ser detallistas les será más difícil concentrarse en la tarea; por ejemplo, repetir el mismo repertorio, tener presentaciones a largo plazo, no poder participar en clase, etcétera, serán algunos de los obstáculos que presenten este tipo de estudiantes.

1.1.2 Estilo Reflexivo

A los reflexivos les gusta considerar las experiencias y observarlas desde diferentes perspectivas, compartir opiniones con sus compañeros de clase, analizar con detenimiento antes de llegar a alguna conclusión, repasar lo aprendido en clase, investigar y recabar información minuciosamente, asimilar antes de comentar y poder prepararse con antelación para un examen. Les resultará más difícil aprender cuando tengan que ser líderes, actividades que requieran acción sin planificación, realizar una tarea sin previo aviso, estar presionado con el tiempo o verse obligado a cambiar una actividad rápidamente. Los obstáculos más comunes que pueden impedir el desarrollo de este estilo serían no contar con suficiente tiempo para planificar y pensar, tener preferencia a cambiar de actividades apresuradamente y dificultad para escuchar analíticamente.

El estilo reflexivo en el aprendizaje musical se puede observar en estudiantes que tienen un control de lo que estudian o anotaciones de su clase de instrumento, también los que observan con detenimiento a su profesor antes de ejecutar un pasaje o bien observan a sus compañeros tocar para poder, después procesar toda la información y aplicarla a su forma de interpretar. Los reflexivos en la música también son los que investigan más sobre la obra, como el contexto histórico o hacen un análisis musical. Se les presentarán dificultades para realizar una tarea cuando tengan que hacer algo sin ninguna planificación, no tener tiempo suficiente para analizar su repertorio o memorizarlo y no se sienten cómodos siendo líderes o representando algún rol que les haga ser el centro de atención.

1.1.3 Estilo Teórico

El estilo teórico es aquel que adapta e integra las observaciones dentro de teorías lógicas y complejas, enfocan los problemas por etapas lógicas, tienden a ser perfeccionistas, integran los hechos en teorías coherentes, analizan y sintetizan, buscan la racionalidad y la objetividad huyendo de lo subjetivo y de lo ambiguo. Este tipo de personas aprenderán mejor si se encuentran en situaciones estructuradas que tengan una finalidad clara, que puedan registrar datos en un sistema, concepto o teoría, poder cuestionar y participar en una sesión de preguntas y respuestas, y que tengan retos a su intelecto participando en actividades complejas. Tendrán dificultades para aprender si están obligados a realizar algo sin un fin claro, participar en actividades donde sean más importante las emociones y los sentimientos y tener que resolver sin una base de conceptos o estructura.

Los estudiantes en música que tienen mayor desarrollado este estilo son aquellos que de manera natural usan la lógica cuando estudian, pueden practicar cada día, aunque probablemente no siempre estén motivados, realizan un mapa mental de las obras para poder memorizarlas; tienen estándares muy altos de calidad musical es decir son perfeccionistas y son estructurados para organizar sus sesiones de estudio. Ellos podrán desarrollar su aprendizaje si tienen un profesor que les estructure su repertorio, incluyendo obras complejas que les ayude a poner a prueba su lógica y capacidad de razonamiento, que tengan la posibilidad de cuestionar y permitirles probar diferentes maneras de abordar una obra.

1.1.4 Estilo Pragmático

El aspecto principal de los pragmáticos es la puesta en práctica de las ideas, es decir que aprenden mejor cuando adquieren habilidades que pueden aplicar inmediatamente, poder experimentar y practicar con asesoría de algún experto, adquirir muchas indicaciones prácticas y técnicas, hacer planes de acción con un resultado evidente, poder dar indicaciones y tener el espacio para aplicar inmediatamente lo aprendido. Tendrá dificultades para aprender si percibe que los conocimientos no tienen alguna aplicación práctica inmediata, tener que memorizar

teorías, hacer actividades que no tengan instrucciones claras de cómo realizarlas y cuando la tarea a realizar no tiene una recompensa.

En el aprendizaje musical es el estilo que más desarrollado tienen los músicos, porque tocar un instrumento es precisamente entrar en acción, tocar en un recital, ensayar con el piano, practicar con la orquesta o en un ensamble de cámara; al final ese es el propósito de un músico: poder compartir su trabajo con el público.

Conclusiones

Se han presentado a lo largo de este capítulo diferentes posturas de cómo sucede el aprendizaje humano y cómo es que se encuentran de manera implícita en el aprendizaje musical. En cuanto a los estilos de aprendizaje hemos podido ver que son de gran ayuda para conocer en qué ámbito o situaciones aprendemos mejor, y que, aunque tengamos una inclinación más marcada hacia alguno de ellos, podemos mejorar e introducir los cuatro estilos para así lograr el aprendizaje eficaz que deseamos.

La información sobre cómo se aprende, así como los estilos de aprendizaje, debería ser material de fácil acceso, e incluso la aplicación de cuestionarios donde se indique la predominancia de cierto estilo de aprendizaje debería ser requisito al ingresar al cursar la educación formal.

En el caso particular de los estudiantes de licenciatura en violonchelo no hay conciencia sobre estos temas, los cuales serían de gran ayuda para potenciar a los estudiantes, pues el auto conocimiento didáctico es el vehículo por el que se nutren.

2. El contexto de la música clásica en México

Introducción

En este segundo capítulo se hace un breve recorrido sobre los eventos más importantes de la historia mexicana que han dado forma a lo que hoy se vive en el ambiente de la música clásica, posteriormente se realiza un trabajo autoetnográfico con la finalidad de mostrar las problemáticas de los estudiantes de violonchelo en México desde mi propia mirada y práctica artística, así como la autoobservación de los hábitos de estudio que realicé durante mi estancia en la maestría.

2.1 Antecedentes históricos

La música clásica es producto de la cultura europea, la historia de la música de concierto mexicana comenzó después de la Conquista, con el establecimiento del Virreinato de la Nueva España. La vida musical se desarrolló dentro de los centros religiosos, siendo la primera escuela de música fundada en 1524 en Texcoco por Fray Pedro de Gante, esto con la finalidad de evangelizar a los indígenas y enseñarles música para que posteriormente se convirtieran en músicos de las iglesias. Esto conlleva a un importante desarrollo de la música sacra vocal, heredada de los grandes maestros del Renacimiento como Palestrina. La figura musical más importante durante la Colonia eran los maestros de capilla, cuyas composiciones constituyen el esplendor del arte novohispano. Entre los más ilustres se encuentran Antonio de Salazar (c.1650-1715), organista nacido en Puebla, quien, además, fue maestro de capilla de las catedrales de Puebla y México, compuso misas, salmos, motetes y villancicos en el estilo de Palestrina, Manuel de Sumaya (1680-1756), discípulo de Salazar, poseedor de un estilo melódico influido por los italianos y autor de *Penélope*, la primera ópera novohispana. Un caso especial es el de Juan Matías de los Reyes (1617-1667), indígena que llegó a ser maestro de capilla de la catedral de Oaxaca. (Heredia Márquez, 2020)

A pesar de que la música más significativa del periodo colonial fue de corte religioso, la música profana empezó a adquirir cada vez más importancia hacia mediados del siglo XVIII. Fue en esta época que, gracias a la influencia de Ignacio de Jerusalem

y Mateo Tollis della Rocca, dos músicos italianos que fueron maestros de capilla de la catedral de México, el público novohispano tuvo sus primeros contactos con la música de Haydn y Mozart y, sobre todo, con la ópera italiana, cuya influencia fue determinante durante los primeros años del México independiente.

En el libro *La profesionalización de la enseñanza musical en México* publicado por Zanolli Fabila (2017) señala que fue en 1825 cuando por primera vez se intentó profesionalizar la música clásica en México, esta idea fue impulsada por el músico mexicano José Mariano Elízaga, creando la Primer Sociedad Filarmónica, con la finalidad de formar un coro y una orquesta que estuviera al servicio de la iglesia para que realizara dos conciertos mensuales y crear una imprenta de música. Desafortunadamente esto no tuvo un gran impacto y no se pudo concretar el proyecto, pero un año después, Elízaga inauguró su escuela de música, la Academia Filarmónica Mexicana, siendo el hermano del presidente Guadalupe Victoria, parte importante de la realización de esta escuela. La Academia perduró poco tiempo al igual que los proyectos posteriores de crear un conservatorio de música como: la “Escuela Mexicana de Música” de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero (1838) y la “Academia de Música de la Gran Sociedad Filarmónica de México”, dirigida por José Antonio Gómez (1839).

Fue hasta 1866 que se estableció el Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, el cuál contaba con un plan de estudios en el que proponía que los músicos debieran tener una iniciación musical de 3 años para poder acceder a estudios superiores, siendo estos de 5 años para instrumentos de cuerdas. Debido a la creación del Conservatorio, surge la necesidad de crear una orquesta, aunque existía la escuela, no contaba con los alumnos suficientes para formarla, entonces se convocó al I Gran Festival Mexicano, en el que se logró contar con diversos instrumentistas, lo que permitió estrenar en 1870 las sinfonías 1, 2 y 5 del compositor alemán Ludwig Van Beethoven. Con la caída del régimen Lerdistista en 1876 se pone fin a la Sociedad Filarmónica Mexicana, y con esto se termina una década de dedicación a construir una institución educativa musical en el país. (Zanolli Fabila, 2017)

Por otro lado, Heredia Márquez (2020) en su artículo “La breve historia de la música clásica mexicana” menciona que el Porfiriato fue una etapa de desarrollo económico, social y cultural, sentando las bases de un México más moderno. La vida musical de concierto dejó de centrarse en la ópera, se consolidó la antigua tradición pianística mexicana, se cultivó y desarrolló notablemente la producción orquestal y de cámara, y algo que tendría un fuerte impacto e importancia para la música mexicana del siglo XX fue la reincorporación del folclore a la música culta. Es una época en la que, a pesar de que las composiciones toman como modelo el lenguaje principal de la música del romanticismo tardío, sobre todo el francés y el alemán, se cultivan los valeses y la música de salón, los autores empiezan a mostrar una preocupación por buscar una identidad nacional en la música.

Durante esta época del Porfiriato, por fin se estableció un Conservatorio de Música. Con el plan de estudios de 1893, por primera vez se reconocía a la música como una profesión. La estructura del Plan de Estudios (1893) consistía que todo alumno de la escuela debería cursar dos años previos para continuar con alguna de las carreras de la institución. Entre los instrumentos que se ofrecían como cursos especiales de perfeccionamiento estaba el de violonchelo, cuyos métodos utilizados para la enseñanza de este eran: Método de violonchelo de Lee, de Grutzmacher y de Bandiot; Tecnología del violonchelo de Grutzmacher. (Zanolli Fabila, 2017)

A lo largo del último cuarto del siglo XIX, el Conservatorio fue objeto de transformaciones fundamentales; con el decreto presidencial que lo nacionalizó, se consolidó como un centro musical de primer nivel y se comenzaron los avances en torno a la profesionalización de la música.

La Revolución mexicana cambió por completo la vida y la organización social y política del país, sacudió las conciencias y derribó las estructuras socioeconómicas dominantes. En la música y el arte en general, la búsqueda de una identidad nacional se convirtió en la preocupación principal. Esto inició una época fundamental para la música: el nacionalismo.

El nacionalismo musical tuvo dos etapas, en la primera, conocida como “nacionalismo romántico”, los compositores recurrieron a melodías y temas tomados

del folclore nacional, o inspirados en él, para utilizarlos en piezas de concierto compuestas aún en un lenguaje, estilo y carácter heredados del romanticismo tardío. La figura central de esta primera etapa fue Manuel M. Ponce (1882-1948), a quien debemos el repertorio nacional más representativo de la época, en las que rescata la canción mexicana como base de una música nacional.

Por otro lado, la segunda fase conocida como nacionalismo indigenista, se interna más en las raíces de la nación, es decir al México indígena. Los compositores pretendían asimilar o recrear la música indígena, no como elemento exótico dentro de una pieza de concierto convencional, sino como la base de nuevas formas, lenguajes y técnicas musicales.

Este estilo indigenista fue encabezado por Carlos Chávez (1899-1978), personaje que tuvo una profunda influencia en la vida cultural mexicana. En 1928, fundó la Orquesta Sinfónica Mexicana (hoy Orquesta Sinfónica Nacional), fue director del Conservatorio Nacional de Música; desde 1960 a 1965 fundó y dirigió el Taller de Composición del Conservatorio, un verdadero semillero de compositores. En su música, Chávez recurrió a las fuentes mismas del folclore, la arqueología y la etnomusicología para recrear el mundo prehispánico, y realizó toda una labor de investigación de la música indígena viva en su tiempo, lo cual muestra en obras tales como Xochipilli-Macuilxóchitl. (Heredia Márquez, 2020)

Hacia mediados del siglo XX, la ideología y la estética del nacionalismo empezaron a perder vigencia. El desarrollo de los medios de comunicación, la creciente concentración de la población en las ciudades, la apertura al comercio exterior y el mejoramiento en las vías de comunicación y transporte, promovieron que el arte mexicano dejara de mirar hacia sus raíces y se abriera mucho más que antes a las nuevas influencias del mundo exterior.

Gracias al apoyo de Carlos Chávez, Héctor Quintanar fundó, en colaboración con el ingeniero Raúl Pavón, el primer laboratorio de música electrónica en el Conservatorio Nacional de Música; por otro lado Mario Lavista creó una abundante producción muy influida por la corriente denominada “renacimiento instrumental”, que busca nuevas posibilidades tímbricas y expresivas con los instrumentos

musicales tradicionales, sus obras han sido interpretadas por los ensambles más reconocidos a nivel mundial; Julio Estrada, desarrolló técnicas de representación musical multidimensional y de formación de modelos de análisis y estructuración de alturas musicales por medio de herramientas tomadas de la teoría de conjuntos.

Probablemente Manuel Enríquez (1926-1994) fue el compositor mexicano más influyente de la segunda mitad del siglo XX. Él creó modelos personales de escritura musical y dejó una vasta producción para instrumentos de cuerda y percusión, así como para orquesta, la cual muestra un interesante trabajo con las texturas y los timbres. Además, fue de los pioneros de la música electrónica en nuestro país.

Las generaciones siguientes han consolidado el uso de los lenguajes de vanguardia y las músicas experimentales, pero casi siempre de manera muy ecléctica e híbrida. Algunos de estos compositores han intentado recrear con nuevos recursos la música popular urbana y la música étnica de México. Hasta cierto punto, éste ha sido el caso de Arturo Márquez (1950), cuyo famosísimo Danzón n. 2 le ha granjeado una abrumadora e inusual aceptación del público.

2.1.1 Época actual

México cuenta con importantes figuras dentro del ámbito musical que han enriquecido y aportado mucho a la música de concierto. No solamente contamos con grandes compositores, también intérpretes reconocidos como los violinistas Higinio Ruvalcaba (1905-1967) y Hermilo Novelo (1930- 1983), el chelista xalapeño Rubén Montiel, los tenores Javier Camarena y Rolando Villazón, el pianista Jorge Federico Osorio entre otros.

Aunque México tiene compositores e intérpretes destacados, desgraciadamente la música clásica no es parte de la cultura popular, ya que como se mencionó, es importada de la cultura europea. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Prácticas y Consumo Culturales realizada en el año 2010 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), la encuesta se realizó a 32 mil personas (51% mujeres y 49% hombres) de toda la República Mexicana. En dicho estudio se mostró un bajo consumo por los conciertos de música clásica y se observó una preferencia

por los conciertos de música actual, específicamente aquellos referentes a los géneros musicales de banda, norteña y música pop. (Terrazas-Bañales, 2013, pág. 125)

El contexto de la música actual está determinado por un fuerte impacto tecnológico, el marketing de la música de masas que conlleva un gran peligro en la educación, ya que por lo general está carente de integridad artística y solo con un fin comercial. La televisión y ahora también las redes sociales ejercen una gran influencia, provocando simpatizar con cualquier producto artístico sin un juicio propio ni libre elección. (Fass Alonso, 2020, pág. 7)

Los países con mayor desarrollo educativo le dan suma importancia a la música, como Finlandia donde gracias a su sistema educativo produce numerosos artistas internacionales. Los institutos de música están cubiertos por la Ley de educación básica en las artes y están subvencionados tanto por el gobierno central como por las autoridades locales. Hay alrededor de 100 institutos de música de este tipo, distribuidos uniformemente en todo el país y cuentan con profesores debidamente calificados. Ellos creen firmemente que la educación musical mejora el pensamiento crítico, las habilidades para resolver problemas, la cooperación, la creatividad, la iniciativa, el pensamiento orientado a objetivos, la responsabilidad por uno mismo y por los demás y las habilidades de aprendizaje. Los niños de preescolar asisten a la escuela de música antes de empezar a tocar un instrumento, y los niños que están aprendiendo un instrumento tienen contacto cara a cara con sus maestros y progresan a su ritmo. Los estudiantes tienen la responsabilidad de su propio aprendizaje, por lo tanto, se vuelve creativo y divertido. (Aarnio, 2017)

Para Fass Alonso (2020) en su artículo “La Educación Musical en el Contexto Mexicano” comenta que a pesar de que dentro de las leyes mexicanas esté implícito el beneficio que tiene una educación artística de calidad por sus alcances cognitivos, afectivos y sociales, dentro del marco de las políticas públicas, la educación musical debe ser revalorada, así como a los maestros. Con esto no se pretende decir que la música es superior a otras artes, pero si se debe resaltar que es una de las pocas actividades humanas que hace funcionar nuestro cerebro en su totalidad. (pág. 11)

Todos estos aspectos invitan a reflexionar que la falta del acercamiento hacia la música de concierto es por la falta de construir unas bases sólidas para el desarrollo de este arte, creando una estrategia educativa de calidad desde temprana edad, que en conjunto despertaría el interés a asistir y a escuchar música clásica, y asimismo crearía una conciencia de lo que implica estudiar una carrera musical de forma profesional y contar cada vez con más intérpretes y compositores de calidad internacional.

2.2 Perspectiva autoetnográfica del estudio del violonchelo en México

Me gustaría comenzar mirando a mi pasado, como inicié mi formación musical. Vengo de una familia que les gusta la música clásica, recuerdo que cuando era niña escuchaba siempre en casa música sinfónica y hasta asistía a los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Xalapa.

Mi padre fue uno de los pilares más importantes en mi formación musical, él tenía conocimientos de música, de hecho, estudió guitarra unos semestres en la Universidad Veracruzana, pero por falta de apoyo familiar abandonó la carrera y decidió estudiar arquitectura. Él me cuenta que desde que nació quería que estudiara música, decía que piano; me compró un teclado y me enseñó a leer las notas, tocaba algunas melodías cuando tenía 7 años.

Se abrió una convocatoria para ingresar al Centro de Iniciación Musical Infantil (CIMI) que es la escuela de formación infantil musical de la Universidad Veracruzana, me presenté al examen, pero no me aceptaron. Tres años después, cuando tenía 10 años se abrió una convocatoria en una escuela nueva, en el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz para estudiar de forma profesional un instrumento; en ese entonces no había la opción para aprender piano y mi padre me inscribió a violonchelo. Llegó el día de la audición y tampoco pase el examen de aptitudes, pero era tanto el interés de mis padres para que estudiara música que pidieron que me dieran la oportunidad, se comunicaron con la maestra de violonchelo y aceptó con la condición de que, si no hacía las cosas bien tendría que abandonar el siguiente semestre el chelo. Parece que todo fue bien ya que por 10 años estudié con esta profesora y me gradué de esa institución.

Fui muy afortunada porque siempre conté con el apoyo de mis padres, ellos sabían que para convertirme en una violonchelista de excelencia debía dedicarme 100% a estudiar mi instrumento. Hice la secundaria y la preparatoria abierta para tener más tiempo para estudiar, lo cual muchos de mis compañeros no tuvieron la suerte de contar con este soporte por parte de su familia.

Actualmente México cuenta con diversos conservatorios para estudiar el violonchelo de forma profesional, obteniendo en la mayoría títulos de Licenciado en Música con opción violonchelo.

En el caso del Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz en Xalapa Veracruz, lugar donde realicé mis estudios, cuentan con dos programas, el ciclo previo y el ciclo licenciatura. El ciclo previo tiene una duración de 4 años que es la preparación para el siguiente nivel que es la licenciatura que tiene una duración de 5 años, en total 9 años para tener un título como licenciada en violonchelo. En mi caso, comencé desde los 10 años y me gradué a los 19. En la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana, también en Xalapa son 10 años que necesitas para obtener tu título. Muchos de mis compañeros de clase tenían mi edad cuando comenzaron sus estudios, aunque por supuesto había gente más grande estudiando, no desde el ciclo previo, pero como ya tenían conocimientos del instrumento pudieron reubicarlos en la licenciatura.

Es muy común que se recomiende comenzar a temprana edad a tocar un instrumento de cuerda o el piano no solo porque de por sí la carrera es muy larga sino también por la facilidad y naturalidad que puede tener un niño para desarrollar una habilidad musical.

Una de las reflexiones que puedo hacer acerca de mis estudios, es la falta de una estrategia de estudio (obras, técnica) enfocado al violonchelo por supuesto, que en mi opinión es una de las cosas más importantes para tener un nivel de competencia internacional. En el año de 2013 conocí a mi actual maestro, Vladan Koci, que, gracias a sus observaciones de mi nivel en ese entonces, me hicieron notar esta ausencia de repertorio y sobre todo técnica, que en su opinión no reflejaban un nivel de licenciatura.

Comencé a tomar algunas lecciones con él y pude observar que, al proporcionarme un método y ejercicios específicos para tocar una obra con mayor grado de dificultad, enseñándome la organización, planificación y optimización del tiempo de estudio, obtuve un mayor nivel. Estas habilidades en el estudiante de licenciatura son necesarias; y se espera que se ejerzan, ya sea porque se desarrollen debido al oficio de estudio, o por instrucción específica de los docentes. Lamentablemente no siempre se desarrollan si no hay dicha instrucción específica.

Hice una pequeña investigación en dos escuelas reconocidas de música en Xalapa: el Instituto Superior de Música del Estado de Veracruz y la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana para conocer si cuentan con un plan de estudios específico para el estudio del violonchelo durante la licenciatura, desafortunadamente no existe un plan para cada semestre de la carrera, lo único que se tiene fue una lista de obras para ingresar, dejando así una puerta a la subjetividad, es decir que cada maestro pondrá sus estándares en la enseñanza del violonchelo durante la carrera según su experiencia y capacidad, pero, sin un plan definido ¿se puede estandarizar la enseñanza del violonchelo en México?, ¿cómo pueden saber los estudiantes si tienen un nivel de competencia fuera de su escuela si no hay una lista de obras estándares que aprender durante sus estudios?

Realicé una entrevista a la maestra Barbara Piotrowska, ex – Profesora del Chopin Music School en Warsaw y actualmente Violonchelista Principal de la Orquesta Filarmónica de Boca del Río, en la que le pregunté acerca de que nos falta a los estudiantes de violonchelo en México para tener un nivel internacional y una de sus respuestas fue que debemos tocar más repertorio que permita desarrollar la técnica como las sonatas de Françoise, Valentini, Boccherini, Locatelli, etcétera. En mi caso nunca toqué alguna de estas sonatas durante 9 años que estuve en el ISMEV, y algunos de mis colegas no llegaron a tocarlas a la perfección ya que no tuvieron una guía para lograrlo.

En un artículo escrito por el renombrado violonchelista Asier Polo (2008) sobre “Los retos de la formación superior de violoncello en el País Vasco” habla sobre la importancia de un máximo estudio personal con el instrumento y sobre todo de

realizar la máxima cantidad de repertorio posible durante la etapa de estudiante, ya que, a diferencia de otras carreras, cuando accedes a un puesto de trabajo, las posibilidades de estudio disminuyen. De alguna manera, la falta de tiempo obliga a vivir (profesionalmente) de lo ya estudiado anteriormente.

Recuerdo que durante mis primeros años de estudio del violonchelo mi profesora no le dio la importancia a la técnica. Por ejemplo, nunca hice escalas, ni toqué estudios que me ayudaran a subir mi nivel técnico y ni hablar de piezas virtuosas, solo toqué una a lo largo de mi carrera, la Tarantela de Popper que es considerada como una de este tipo. Cada año tocaba el mismo tipo de repertorio, por ejemplo, un estudio de Popper, una sonata, una pieza con piano, Bach y un concierto.

Otra de las observaciones de la maestra Piotrowska sobre que nos falta para tener un nivel internacional es ser más autocríticos, estar más enfocados en nuestra práctica con el instrumento y tener disciplina. Pero ¿cómo podemos ser más autocríticos si nos gradúan tocando muy por debajo del nivel internacional? ¿cómo podemos enfocarnos en nuestro estudio si no nos dan las estrategias para realizar una práctica eficaz? y ¿nos enseñan a crear buenos hábitos?

No es una cuestión que nosotros como mexicanos no podamos tocar a un nivel internacional por la falta de talento, porque talento si hay, es más bien tomar control de nuestro aprendizaje, conocer las estrategias que nos permitan desarrollarnos mejor, construir buenos hábitos de estudio y siempre estar en búsqueda de la excelencia, sin duda será un camino complicado, pero no imposible.

2.3 Autoobservación de los hábitos de estudio como estudiante de violonchelo

En el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la palabra hábito se define como el modo especial de proceder o conducirse, adquirido por repetición de actos iguales o semejantes, u originado por tendencias instintivas. (Diccionario de la Lengua Española, 2019)

Desde que comencé mi maestría sabía que para mejorar mi técnica debía crear buenos hábitos de estudio, como expuse en el tema anterior muchas de las

deficiencias o huecos en mi aprendizaje fue la falta de estructura, de tocar los ejercicios correctos, etcétera.

Como menciona García León (2018), un hábito nos ayuda a desarrollar capacidades y habilidades dando como resultado actividades o tareas más rápidas, fáciles y precisas; considerando la perfección en la ejecución. Es decir, dependerá de las decisiones que tomemos para lograr un buen resultado en nuestra ejecución musical.

Durante el primer mes en la maestría noté que durante la semana no me alcanzaba el tiempo para estudiar todo el repertorio, entonces tuve que adquirir a manera de sugerencia de mi profesor una bitácora de estudio. Cada día le dedicaba un tiempo para anotar cuáles eran mis objetivos del día y que quería lograr en una semana. Me ayudó mucho para dar seguimiento a mis avances y lo que debía mejorar.

En la bitácora también anotaba que tan concentrada estaba durante la sesión de estudio y gracias a esas anotaciones pude explorar nuevas estrategias. Comencé estudiando por bloques de una hora y descansos de 10 min entre cada bloque por un mes, todas mis impresiones durante ese tiempo fue cansancio, muy pocos avances en los objetivos que quería lograr y falta de concentración durante la práctica. Le comenté a mi profesor sobre esto y me recomendó que practicara por periodos de 30 min. Regresé a casa e investigué más sobre este tema y me llamo la atención una técnica llamada Pomodoro.

La Técnica Pomodoro es un método creado por Francesco Cirillo que tiene la intención de proporcionar una herramienta que ayude a mejorar los procesos de trabajo o estudio. Se requiere de una planificación previa y al terminar revisar de forma autocrítica el cumplimiento de los objetivos. Durante la sesión se usa un temporizador por intervalos de 25 minutos con 5 minutos de descanso, a este bloque se le llama un pomodoro. Después de cumplir con cuatro pomodoros se hace una pausa más larga de 15 a 30 minutos. Al término de día, podemos observar cuantos pomodoros se tomaron y las actividades completadas, lo que permite ver el progreso. (Valenzuela Pugh, 2020)

Esta técnica me ayudó mucho a estar enfocada en cada objetivo y reducir el cansancio físico durante la práctica, aunque en este último punto tuve que documentarme más sobre el cuidado de mi cuerpo ya que gracias a llevar un control detallado de mi estudio pude notar que después de las sesiones tenía dolores en mi cuerpo como la espalda, el cuello y mis manos.

Empecé a realizar calentamientos antes de comenzar y estiramientos al finalizar. También practicaba sin instrumento, de forma mental para evitar sobre carga en mi cuerpo y en poco tiempo noté diferencia. Los dolores disminuyeron, mis músculos se hicieron más fuertes y con el estudio mental progresé en la memorización de las obras.

Estos aspectos que describo podríamos llamarlos la fase teórica del estudio, la fase práctica sería trabajar en ejercicios para subir el nivel técnico e interpretativo.

Cada día comenzaba con un ejercicio (a veces más, dependiendo de lo que quisiera trabajar) para la mano izquierda del *Método para la mano izquierda- Kazimierz Wilkomirski* y uno del *Método para la mano derecha-Otakar Ševčík (arr. Feuillard)*. Continuaba con la escala, arpeggios, terceras melódicas y dobles cuerdas. Casi siempre esta sección me llevaba completarlo un bloque de Pomodoro, posteriormente me enfocaba en los estudios, siempre mi profesor me entregaba dos estudios, uno melódico y otro con dobles cuerdas.

Recuerdo que durante el primer semestre mi mano izquierda era incapaz de tocar un estudio con dobles cuerdas, tenía mucha tensión ocasionando desafinación y no podía tocarlo de principio a fin. Después de un año de estudiar esta manera puedo ver el resultado de mi trabajo, que, aunque he mejorado sé que es un trabajo eterno que se debe seguir cultivando siempre.

Sobre la concentración, los ejercicios de calentamiento y estiramientos y la importancia de las escalas hablaré más adelante con más detenimiento; así como de la concentración que es indispensable para realizar constantemente estos hábitos creando una disciplina.

Conclusión

Al construir una síntesis de la evolución de la música clásica en el país, da una perspectiva de cómo ha sido apropiada y transformada, donde se puede sostener que se posee una cultura propia de consumo y creación musical mexicana, sino con el auge europeo, por lo menos sí con cierta oportunidad de acrecentarse. Pero en el caso específico de las escuelas de violonchelo, donde se pudo observar la ausencia de planes de estudio específicos, establecidos con obras mínimas para la aprobación de cierto nivel educativo llámese licenciatura, donde deja ver, que no están diseñadas acorde a los requerimientos tanto para el mundo laboral como es el ingreso a una orquesta, como para la admisión de un posgrado.

Para mejorar se requiere de la voluntad de muchos agentes que integran el sector educativo, así como de tiempo para ver resultados. Pero mientras tanto los estudiantes requieren de herramientas que ayuden al óptimo desarrollo de su aprendizaje, es por eso que se pretende proporcionarlas al estudiante de licenciatura.

3. Reseña sobre los métodos de Otakar Ševčík, Kazimierz Wilkomirski y David Popper

Introducción

En este tercer capítulo se presentan reseñas sobre tres métodos vigentes en la enseñanza de la técnica del violonchelo, el “*School of Bowing Technique for Cello op. 2*” de Otakar Ševčík, el “*Método para la Mano Izquierda*” de Kazimierz Wilkomirski y los 40 estudios opus 73 “*High School of Cello Playing*” de David Popper, con el propósito de dar a conocerlos exponiendo desde antecedentes bibliográficos del autor, descripción del método y mi opinión acerca de ellos por medio de una reseña crítica.

3.1 School of Bowing Technique for Cello op. 2 - Otakar Ševčík (arr. Feuillard)

3.1.1. Antecedentes biográficos del autor

Otakar Ševčík nació en un pueblo llamado Horaždovice el 22 de marzo de 1852. Ševčík comenzó sus estudios musicales en el violín desde muy temprana edad y en el año de 1861 tuvo su primera presentación como violinista tocando las Variaciones de Kalliwoda. Ševčík estudió en el Conservatorio de Praga y finalizó sus estudios en 1870 tocando el concierto para violín y orquesta de Beethoven acompañado por la orquesta del conservatorio, fue elogiado por su interpretación. Y así es como comienza su carrera como violinista profesional. (Kwiatkowska, 2020)

Siguiendo con Kwiatkowska (2020) comenta que desde 1870 hasta 1873 trabajó como concertino en la Mozarteum Orchestra en Salzburgo. Realizaba recitales para violín solo en Praga y en Viena con gran éxito y aceptación del público. Le ofrecieron un puesto en la Viena Comic Opera y después se mudó a Rusia ofreciendo diversos recitales junto con su colega, el famoso pianista D. F. Ressel.

Posteriormente en el año de 1892 Ševčík aceptó el puesto de maestro en el Conservatorio de Praga (1892-1906). Durante los exámenes de audición, Ševčík formó parte del jurado y un joven violinista de 12 años se presentó a la prueba, Jan Kubelík. Desafortunadamente para todos los miembros del jurado Jan Kubelík era muy joven para entrar al Conservatorio, pero fue Ševčík el único que se opuso a

esta decisión y presionó para que el joven pudiera entrar, argumentando que tomaría toda la responsabilidad en el desarrollo musical de aquel joven violinista. Como fue de esperarse, la decisión de Ševčík fue la correcta, las habilidades técnicas de Kubelík y su talento le dio a Ševčík una gran fama como maestro. Los estudiantes que estaban bajo su tutela eran excelentes y eso le valió para tener una gran reputación no solo en Praga, sino alrededor del mundo, después de este proceso surgieron los primeros frutos de su sistema de enseñanza en el violín. Al principio, Ševčík enseñaba con su propio método, pero este no era material didáctico oficial en la escuela. Su fama como profesor crecía y tuvo muchas propuestas de trabajo en distintas escuelas tanto en Europa como Estados Unidos, incluyendo Múnich, Moscú y la Royal Academy en Londres. (Kwiatkowska, 2020)

En 1901 fue el encargado de la cátedra de violín en el Conservatorio de Praga y fue así como su método se convirtió en literatura oficial en el plan de estudios de la escuela. Mientras trabaja en el conservatorio, no dejó de escribir métodos de violín. En 1895 Ševčík terminó Ejercicios para cambios de posición Opus. 8; en 1898 completó Ejercicios preparatorios para dobles cuerdas Opus 9; en 1900 terminó las 40 variaciones para violín op.3, el Opus 7 Ejercicios preparatorios para trinos y desarrollo en dobles cuerdas y finalmente el opus 6 Escuela de violín para principiantes. (Kwiatkowska, 2020)

Ševčík tuvo una vida musical muy activa. Desde 1929 hasta 1930 ofreció conferencias en festivales de verano de música en Salzburgo, en donde en algunas ocasiones conoció y debatió con los más famosos maestros de violín en el mundo. A la edad de 79 años, decidió ir a Estados Unidos por tercera vez enseñando en Chicago y Nueva York. El lugar donde pasó sus últimos años de vida fue en Písek. Su intenso trabajo le provocaron que se enfermara. Ševčík continuó escribiendo sus ejercicios hasta el final a pesar de una agitada y larga vida. Otakar Ševčík murió el 18 de enero de 1934 en el pequeño pueblo de Písek. (Kwiatkowska, 2020).

3.1.2. Descripción del método

El “*School of Bowing Technique for Cello op. 2*” fue originalmente escrito para violín por Otakar Ševčík (1852–1934), pero gracias al chelista francés Louis Feuillard

(1872–1941) es que tenemos esta adaptación para el violonchelo. Cuenta con doce secciones y cada una tiene una melodía con variaciones de golpes de arco y distribución.

La primera parte son ejercicios preparatorios, enfocados a los principiantes para aprender la forma correcta de sostener el arco. La segunda parte tiene 18 variaciones para trabajar en el correcto punto de contacto usando todo el arco. La tercera parte son ejercicios para aprender la distribución del arco con 57 variaciones.

La cuarta parte tiene 75 variaciones en la primera posición y se trabajará nuevamente en usar todo el arco, introduciendo el staccato y el legato. La quinta parte es para los estudiantes más avanzados, cuenta con 260 variaciones para desarrollar el *detaché*, *spiccato*, *sautillé*, *staccato jeté* entre otros. La sexta parte tiene una melodía en corcheas con 214 variaciones de golpes de arco.

La melodía de la sección siete es ahora en tresillos con 91 variaciones de arco para desarrollarlos en esta métrica. Las secciones ocho, nueve y diez son solo melodías en posición de pulgar para tocar las variaciones de las secciones cinco, seis y siete.

Las secciones 11 y 12 son melodías en arpeggios para usarse con las variaciones de la sección número 6.

3.1.3. *Perspectiva crítica*

Es un método único ya que tenemos en él un solo enfoque, el de trabajar solo la mano derecha.

En mi opinión cubre con todos los aspectos técnicos que se encuentran en el repertorio del violonchelo, ya que al ser progresivas las lecciones permite que desde los principiantes hasta avanzados construyan una técnica sólida para la mano derecha, aunque también es posible escoger alguna sección en la que se quiera mejorar sin hacerlo en orden.

Al ser sus melodías fáciles de memorizar, permite dejar de lado la partitura y enfocar la atención visual al arco y así corroborar si se está ejecutando correctamente, en

cuanto a la postura de la mano, punto de contacto, claridad, igualdad en el sonido entre otros aspectos.

Lo que puedo decir acerca de mi experiencia practicando de manera gradual con este método durante estos dos años, fue el mejorar la estabilidad del punto de contacto con el arco, mejoré la calidad de mi sonido, la flexibilidad de mi muñeca, aprendí nuevos golpes de arco y los mejoré.

Cada sección está muy bien descrita, menciona en que parte del arco tocar, que cantidad y la velocidad ideal con el metrónomo. Es hasta ahora el único método que existe con estas cualidades.

3.2. Método para la mano izquierda- Kazimierz Wilkomirski

3.2.1. Antecedentes biográficos del autor

Kazimierz Wikomirski comenzó a estudiar violonchelo a los 8 años con Mikhail Bukinik. En los años 1911-1917 estudió en el Conservatorio de Moscú con Alfred von Glehn y Mikhail Ippolitov-Ivanov. En los años 1919-1923 estudió en el Conservatorio de Varsovia con Roman Statkowski (composición) y Emil Młynarski (dirección), obteniendo un diploma con honores. En 1934, como becario del Fondo Nacional de Cultura, continuó sus estudios de dirección con Hermann Scherchen en Suiza. (Wikipedia, 2021)

En los años 1919-1921 fue violonchelista en la orquesta de la Ópera de Varsovia, posteriormente en 1926-1934 fue primer violonchelista de la Filarmónica de Varsovia y desde 1927 también director.

Como pedagogo enseñó en la escuela de música en Batumi en el Cáucaso, fue director y profesor en el Conservatorio de Música Polaco de Macierz Szkolna en Gdańsk. Después de la segunda guerra mundial, se dedicó principalmente a la docencia. Dirigió clases magistrales de violonchelo en Łańcut, Baden-Baden y en la Hochschule für Musik de Hannover. Además de las clases de violonchelo, impartió clases de dirección en Łódź y Wrocław, clases de música de cámara en Gdańsk y Varsovia, y una orquesta de estudiantes en Varsovia. Sus estudiantes incluyen los

violonchelistas G. Banaś, Cecylia Barczyk, Roman Suchecki, Jerzy Węśławski, Marian Wasiółka, Monika Szczudłowska, Bożena Zaborowska y directores: Jan Krenz, Józef Wiłkomirski y Antoni Wicherek. Pasó a la historia de la música polaca en el siglo XX como un destacado violonchelista, músico de cámara, director, profesor y compositor. Además del repertorio clásico, presentó obras de compositores contemporáneos, incluyendo conciertos de violonchelo de Jan Adam Maklakiewicz y Arthur Honegger, piezas de Igor Stravinsky, Sergei Prokofjev, Eugeniusz Morawski y Karol Szymanowski. Para la música de cámara polaca, hizo una contribución como fundador y líder del Wiłkomirski Trío. (Wikipedia, 2018)

3.2.2. Descripción del método

El método para la mano izquierda de Wilkomirski está compuesto por tres grandes secciones.

La primera parte está pensada para los principiantes, en total son 25 ejercicios que, aunque a simple vista sean fáciles es necesario estudiarlos correctamente. Se comienza con arco *detaché* (arco pegado a la cuerda) en un tiempo lento, concentrarse en la afinación y sonido. Asimismo, es importante siempre prestar atención al cuerpo, evitar tensiones innecesarias como el pulgar o subir los hombros. Cuando se logre el control de estos aspectos se podrá subir el tiempo al metrónomo de manera paulatina. Todos los ejercicios se deben tocar en las cuatro cuerdas y transportándolos a otras posiciones manteniendo la misma digitación.

En el caso de los ejercicios 19 al 25, al tener mayor dificultad, ya que en ellos se trabaja la fuerza e independencia de los dedos, es muy importante practicarlos por periodos cortos de tiempo para evitar cualquier molestia de la mano y por lo tanto evitar alguna lesión. Con el trabajo constante y correcto, la mano tendrá más fuerza y resistencia para tocar este tipo de técnica con mayor facilidad.

La segunda parte está enfocada a los cambios de las posiciones. Cuenta con 30 ejercicios, que al igual que los anteriores se debe prestar atención en la afinación y el sonido. Para esta sección se puede trabajar en desarrollar tres tipos de cambio; el primero *glissando* en el tiempo, el segundo *glissando* antes del tiempo y el tercer tipo de cambio *glissando* durante el tiempo. Estudiarlos de esta manera facilitará la

ejecución en el repertorio. Tocar cada ejercicio en cada cuerda, con afinador en la dominante, transportarlos a tonalidades diferentes y es posible practicarlos en dobles cuerdas como en los ejercicios 35 y 36.

La tercera parte tiene ejercicios en la posición de pulgar. Cuenta con 49 ejercicios, son los más avanzados de este método. Ayudan a estabilizar la posición de pulgar, fortaleciéndolo, así como la independencia de los dedos. Al requerir más fuerza en mano se deberá practicar por periodos cortos de tiempo. Se sigue la misma pauta de estudio que en los anteriores, cuidar la afinación y sonido, siempre practicar con afinador, evitar tensiones innecesarias, transportarlos a distintas tonalidades y practicar en todas las cuerdas.

3.2.3. Perspectiva crítica

Es un método muy completo y enfocado en desarrollar la técnica de la mano izquierda. En un mismo libro tiene ejercicios cortos que inspiran a crear los propios, ya que proporciona muchas herramientas para inventar combinaciones de ritmos, arcos y tonalidades, así como pensar en cómo aplicarlos en las obras. Puede ser útil para los principiantes hasta violonchelistas profesionales como parte de su rutina diaria.

Una debilidad con la que cuenta este método es que está escrito en polaco y hasta este momento aún no hay traducciones al idioma inglés o español. En la enseñanza del violonchelo en México este método es poco conocido y en mi opinión se debería dar a conocer y porque no, buscar la manera de hacer una traducción a nuestro idioma.

3.3. David Popper. 40 estudios opus 73, “*High School of Cello Playing*”

3.3.1. Antecedentes biográficos del autor

Popper nació en Praga el 18 de junio de 1843 en el seno de una familia judía. Al igual que muchos otros violonchelistas famosos como Servais o Becker, Popper comenzó sus estudios de música de la mano del violín antes de comenzar con el violonchelo. Cuando llegó el momento de comenzar sus estudios musicales en el Conservatorio de Praga, Popper hizo su examen de ingreso tocando el piano. Y el

comité, reconociendo su talento musical, decidió admitirlo, a condición de que ingresase en la clase de violonchelo, que en ese momento tenía escasos alumnos, su profesor fue Julius Goltermann (De'ak, 1980 citado por Landriscini 2015)

Con tan solo dieciocho años Popper logró el cargo de Kammervirtuoso en la orquesta de la corte del príncipe Wilhelm Konstantin von Hohenzollern. Posteriormente Popper fue contratado como violonchelista principal en la Orquesta de la Ópera Imperial de Viena en 1868 a la edad de veinticinco años, siendo el músico más joven en ocupar ese puesto en la historia de la orquesta. (Moskovitz, 2002 citado por Landriscini 2015). Tras una breve estancia, Popper se convirtió en una figura permanente de la vida musical vienesa como solista y en calidad de miembro del cuarteto Hellmesberger, junto a los violinistas Hellmesberger y Brodsky y el violista Bahrlich. (De'ak, 1980 citado por Landriscini 2015).

Por otro lado, Ginsburg, (1983) (citado por Landriscini 2015) menciona que, en 1886 Popper fue invitado a ocupar la recién creada cátedra de violonchelo en la Academia Real de Música de Budapest, hoy conocida como Academia Liszt en honor a su fundador. En Budapest, Popper adquirió rápidamente gran fama como profesor y ocupó la cátedra de violonchelo durante veintisiete años (Campbell, 1988 citado por Landriscini 2015). Según De'ak (1980) en esta época, Popper se había convertido en el intérprete virtuoso más famoso de Europa y numerosos violonchelistas como Gruetzmacher, Hugo Becker, Julius Klengel o Bernard Cossmann incluían las composiciones de Popper en sus conciertos. (Landriscini Marín, 2015)

Popper fue un gran entusiasta de la música de cámara a lo largo de toda su vida, tocando con los mejores músicos de su tiempo como Ernst von Dohnany, Paderewski o el mismísimo Johannes Brahms. (Landriscini Marín, 2015). Los esfuerzos de Popper por ampliar el repertorio violonchelístico fueron continuados y, de este modo, incluyó los conciertos de Saint-Saëns, Boccherini y Haydn en re mayor en sus apariciones como solista con orquesta; además de interpretar en numerosas ocasiones el Concierto de Volkmann opus 33 y su Concierto en mi menor opus 24 (Campbell, 1999b citado por Landriscini 2015).

David Popper fue un violonchelista-compositor de finales del siglo XIX, más prominentes y uno de los grandes maestros de la literatura del violonchelo. Ha sido un prolífico compositor y entre sus obras más importantes se encuentran los 40 estudios opus 73, “High School of Cello Playing”, sesenta y cinco piezas de las que la mayoría requiere un considerable nivel de virtuosismo instrumental para su interpretación, cuatro Conciertos para violonchelo, un Cuarteto de cuerda, una Suite para dos violonchelos y otros dos libros de estudios que llevan el opus 76. Debido al uso imaginativo que hizo Popper de todos estos recursos de técnica instrumental, y la popularidad que alcanzaron sus composiciones, podemos afirmar que Popper es la personalidad más importante del violonchelo a lo largo del siglo XIX y quien contribuyó de modo significativo a la difusión del instrumento y el avance de su técnica. (Landriscini Marín, 2015)

3.3.2. Descripción del método

Los 40 estudios opus 73, “High School of Cello Playing” no está separado por grandes secciones como el caso de los métodos anteriores, cada estudio es diferente. Popper no los escribió para estudiarlos en orden, la metodología sería escoger el estudio que en ese momento se necesite para mejorar algún problema técnico o aprender una nueva habilidad.

Este compendio de estudios lo conforman diversas técnicas, por ejemplo, los estudios 9, 17 y 34 se trabajan las dobles cuerdas necesarias para fortalecer la mano izquierda, el número 4, 8, 12, y 33 se estudian para conocer las posiciones de pulgar y no solo están enfocados en trabajar la mano izquierda también hay muchos estudios para trabajar diferentes golpes de arco como el *staccato* que encontramos en el número 14 y 1 o *legato* en el 22 y 2.

3.3.3. Perspectiva crítica

Esta serie de estudios siguen vigentes en la enseñanza de la técnica del violonchelo, son tan importantes que son parte del repertorio para hacer una audición en alguna escuela o para algunos concursos, esto se debe a la extensa variedad de ejercicios técnicos que Popper aborda en cada uno, siendo parte

fundamental para cualquier estudiante de nivel licenciatura estudiarlos a conciencia para el desarrollo de su técnica.

En mi opinión cada estudiante que esté buscando ser un violonchelista profesional debe conocer este método, es tan completo que conforme las habilidades se van asimilando, la técnica se volverá más sólida y permitirá poder tocar cualquier tipo de repertorio.

Conclusión

Existen muchos métodos para aprender la técnica en el violonchelo, podría comparar la cantidad de libros que existen con el océano, sería imposible pensar que puedes estudiar a profundidad cada uno, así que para mí lo importante es saber navegar entre tanta información y poder discernir cuál es el camino adecuado para lograr los objetivos, en este caso la excelencia.

Durante los dos años de maestría estudié estos métodos de manera conjunta, por esta razón decidí hacer estas reseñas acerca de ellos. No puedo afirmar que los domino por completo, como dice mi maestro Vladan Koci “*es un trabajo eterno*” el lograr tener un alto nivel, pero mi experiencia después de practicarlos puedo decir que ha sido más que satisfactoria. Cuando comencé a trabajar en el método de Otakar Ševčík, por ejemplo, no podía tocar *staccato* con varias notas en un arco, no tenía claridad en el sonido ni control en tiempos más rápidos, pero después de hacer los ejercicios de la sección 5 cada día por periodos cortos, ahora puedo tocar sin problemas las variaciones del último movimiento de la Suite 3 de Reger que tienen ese estilo de arco.

Con el método de Kazimierz Wilkomirski me pasó lo mismo, cuando comencé a estudiar la maestría me costaba mucho trabajo tocar obras con pulgar porque no tenía fuerza y al comenzar a realizar los ejercicios de la tercera parte, mi pulgar estuvo cada vez más fuerte y estable. Otra de las habilidades que adquirí al estudiar este método son los cambios de posición, sobre todo los que son de abajo hacia arriba, es decir, que el movimiento de la mano va desde la parte superior (puente) hacia la parte inferior (clavijas); además de lograr tener independencia en los dedos

tocando dobles cuerdas y mejorar la articulación en los trinos, sobre todo cuando se tocan con el cuarto dedo.

Los estudios de David Popper fueron un complemento a todos estos ejercicios, recuerdo que mi primer estudio de dobles cuerdas fue el número 34 que toqué en mi audición para ser aceptada en la maestría, no era capaz de tocarlo de principio al fin sin estar tensa en la mano izquierda, pero continué trabajando en otros estudios de este tipo como el 9 y el 17; pude notar como cada vez era más fácil tocarlos, por supuesto hacía diferentes ejercicios de preparación usando como base algunos del método de Wilkomirski, así como tocar solo una nota poniendo el otro dedo sobre la cuerda pero sin emitir sonido en esa nota para mejorar la afinación y que la calidad del sonido fuera igual en ambas notas, además estar atenta a no tensar la mano izquierda, en especial el pulgar.

A través de cada reseña expresé la relevancia que tienen estos tres métodos para el desarrollo de la técnica del violonchelo. En mi opinión son tan fundamentales no solo por ser vigentes, sino también por ser concretos; en ellos podemos encontrar de forma sintetizada mucha información que ayudará a un estudiante de licenciatura a subir su nivel, trabajando en ellos como un conjunto, con paciencia y perseverancia.

4. Sugerencia para la elaboración de una rutina de estudio para estudiantes de violonchelo de nivel licenciatura

Introducción

En este capítulo presento sugerencias para elaborar una rutina base de estudio, gracias al trabajo autoetnográfico que realicé durante mis estudios de maestría, en el que se muestran los aspectos fundamentales para desarrollar y mejorar el nivel técnico con una serie de pasos para lograrlo, como la organización del estudio, calentamiento, ejercicios técnicos, estiramientos y la concentración. Esta sugerencia está pensada para estudiantes de nivel licenciatura que quieran perfeccionar su nivel técnico e interpretativo. Cada tema está presentado en el orden en que se debe realizar un día de estudio con el violonchelo.

4.1 Organización del estudio

La organización del estudio es un hábito muy valioso para la vida profesional de un intérprete, ya que se requiere de disciplina para mantener un buen nivel. Tener claridad en lo que queremos trabajar permitirá adaptarnos al tiempo que tengamos y no desperdiciarlo por no saber por dónde comenzar. Para lograrlo es necesario saber cómo organizar el tiempo de estudio. Durante estos dos años de maestría tuve la oportunidad de estar enfocada en mi práctica con el instrumento, aunque esto en la vida real sea a veces imposible por el trabajo u otros factores que impiden disponer horas para practicar con el instrumento. La organización del estudio la pienso en cuatro momentos:

1. El primero será escribir los aspectos a mejorar, ya sea los que surgieron durante la clase de instrumento o durante la práctica y así comenzar a planear las estrategias para conseguir los objetivos; para esto es necesario hacer las siguientes preguntas ¿Por qué tengo dificultad en...? ¿Cómo voy a mejorarlo? ¿Cuál es mi meta para lograrlo? ¿En un día, una semana o un mes?, ¿Qué voy a presentar en la próxima clase de instrumento?

* Clase Reger 1^{er} movimiento

15/marzo/20

- En general emocionarme con la música / primeros dos compases por ejemplo, un paso hacia adelante.
- 3 esperar para comenzar con la anacrusa para el compás 3.
- 4 3^{er} y 4^{to} tiempo arreglar la afinación.
- Arreglar la afinación dobles cuerdas compás 5.
- 4 3^{er} tiempo es agresivo / hago muy rápido las semicorcheas / disfrutar el piano / sonido suave cerca del diapason y todas las cuerdas.
- 6 calmarme
- 7 hacia adelante / dobles cuerdas igualdad en el sonido
- 10 súper conectar / sin ruidos en los cambios.
- 9 cresc. paso a paso / orgánica.
- 10 - 11 al cambio pensarlo más en el dedo primero, no hacer el cambio con el brazo.
- 11 piano / 3^{er} tiempo cambio del mi al si^b deslizar
- 15 - 17 no preparar las 6^{tas} relajar, sin ruidos / no ser nerviosa / arreglar la afinación.
- 20 - 21 gliss no pesado, ligeros / arreglar la afinación / el último cambio puede ser más pesado el gliss.
- 22 empezar más tranquilo en las dinámicas paso a paso.
- 28 afinar las primeras dobles cuerdas
- 26 no mostrar el segundo tiempo / fluido / no

hacer notar el cambio.

- 29 - 32 hacer un poco de respiración para mostrar los diálogos. / no conectar entre ellos pero no mucho.
- 33 último tiempo sentir dos pulsos en Fa y Re no nervioso el cambio
- 34 última corchea vibrar
- 34 - 37 también mostrar el diálogo y hacer disminuir / la nota más importante es el 3^{er} tiempo
- 40 más ritardando / tensión / más larga la última nota / diapason / vibrato calmado.
- 40, 50 y 61 calidad en el cambio de clave de Fa / suenan enfermas esas notas / vibrar.
- 47 mostrar el diálogo
- 54 al final emocionarme ♥
- 55 3^{er} tiempo la negra más vibrato
- 56 más ritardando / última nota hasta el diapason.

2^{do} mov ↴

- 64 - 63 no hacer acento en el 3^{er} tiempo, hacer cresc por escalones (cada vez que pasa).
- 7 movimiento tranquilo para llegar al mi
- 38 - 39 puede frenar (opcional)
- 9 - 10 afinación !!!!!

Ejemplo de los comentarios que el maestro Vladan Koci hizo en una clase sobre mi interpretación del primer y segundo movimiento de la Suite no. 3 de Max Reger, recuperado del 15 de marzo del 2020.

2. El segundo paso será establecer el tiempo de práctica. Una vez teniendo los objetivos claros es necesario saber con cuánto tiempo dispones para tu práctica diaria con el instrumento, para esto sugiero elaborar un horario con todas las actividades incluyendo el tiempo de transporte y comidas. Durante la práctica recomiendo utilizar la técnica pomodoro ya que es una herramienta muy útil para cumplir los objetivos en un tiempo determinado, ésta consiste en tocar por intervalos de 25 minutos con 5 minutos de descanso, a este bloque se le llama un pomodoro.

Después de cumplir con cuatro pomodoros se hace una pausa más larga de 15 a 30 minutos. Al terminar, podemos observar cuántos pomodoros se tomaron y las actividades completadas.

3. El tercero sería escribir los objetivos que se quieren lograr durante la práctica, es necesario ser muy detallistas con el procedimiento a seguir.
4. El cuarto sería anotar observaciones o avances que ocurrieron durante la práctica.

Bitácora

21/Feb/20

Pomodoros : + + + + / + + + / + + + +

5 hrs 30 min.

- Sevcik : 26 y 27
- Wilkomirsky : 19 var. 5
- Escala Mib : $\downarrow = 100$ / $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ y $\uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ / 8 y 16
- 3ras melódicas : $\downarrow = 100$ / $\uparrow \uparrow$ y $\uparrow \uparrow$ / 8 y 16
- Arpeggios : $\downarrow = 72$ / Todos
- 3ras : Ejercicio $\frac{9}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{9}{2}$ etc / $\downarrow \downarrow$ / $\downarrow = 52$
- 10 mas : Repasar lento / Mañana enfocar en el regreso y el pulgar.
- 6tas : $\downarrow = 52$ / seguir mejorando la parte aguda.
- 4tas y 5tas : Estudiar la parte aguda.
- 8vas y armónicos: Estudiar en cromatismos.
- Popper 23 : Practicar las partes difíciles y después todo súper lento.
- Popper 9 : Grabarme y hacer anotaciones.
* Se escucha fragmentado, practicar $\downarrow \downarrow$ para mejorar las conexiones / Estudiar mentalmente todo el estudio para mejorar la memoria.
- Bach : Courante / Allemande. = $\downarrow = 40$
mejorar la articulación en los trinos. mejorar en las dinámicas.

Bitácora de estudio en la que muestro los pasos 2, 3 y 4, en la parte superior de la imagen están los pomodoros que realicé y el tiempo total que destiné a esa sesión de estudio (paso dos) y en la sección de abajo que abarca toda la hoja están los objetivos y cómo los trabajé (paso 3) así como las observaciones durante la práctica anotados en cada uno de los objetivos. Recuperado del 21 de febrero del 2020.

Recomiendo contar con una libreta específica para anotar todos estos aspectos, así, teniendo todo en un mismo lugar se podrá revisar de manera rápida los avances o dificultades para así enriquecer la práctica.

Hacer este ejercicio permite ser autocríticos, a estar enfocados en la práctica, a no desperdiciar el tiempo, observar el progreso y también si en algún momento nos sentimos estancados revisar qué es lo que lo provoca para cambiar de estrategia.

4.2. Calentamiento en la práctica diaria

Es probable que alguno de nosotros hayamos practicado deporte en algún momento de nuestras vidas y seguramente nos han explicado la importancia y los beneficios que tiene calentar antes de la práctica y estirar al terminar. ¿Pero, eso lo sabemos los músicos? ¿Por qué no existe esa conciencia entre nosotros sobre la importancia de cuidar nuestro cuerpo, si el desempeño del músico es equivalente al de un deportista?

Tocar el violonchelo demanda un gran esfuerzo físico. La mayoría de los violonchelistas solo están enfocados en el trabajo con su instrumento sin pensar en la importancia de mantener su cuerpo en buen estado, ya que sin gozar de una buena salud será complicado tocarlo. Probablemente la falta de conciencia hacia este tema puede estar relacionada con el hecho de que al tocar no es “evidente” la actividad física que está ocurriendo, como la aceleración del ritmo cardíaco y respiratorio, sudoración, sensación de agotamiento, etcétera, pero muchos intérpretes sabrán que esto pasa no solo en la práctica diaria sino también en el concierto o audición.

El aprendizaje del violonchelo se sostiene con la repetición de los movimientos en el instrumento. Si esa repetición se hace a conciencia y se realiza de manera adecuada, conducirá a la automatización del movimiento, y se logrará el perfeccionamiento técnico. Para llegar a este momento se necesita practicar cada

día, con muchas horas de repetición constante y un mantenimiento diario para no olvidarlo. Por supuesto esto puede provocar tensión en los músculos y cansancio.

Practicar va más allá de tocar las obras, se necesita de un buen funcionamiento físico para rendir al máximo. No calentar adecuadamente ni estirar provoca lesiones que a veces no resultan en el momento; son como bolas de nieve que al pasar de los años nos cobran factura.

La interpretación musical involucra la contracción y relajación de muchos músculos a una velocidad rápida y durante cierto tiempo. Para que esto pase se necesita un continuo aporte energético y una constante eliminación de residuos metabólicos. Eso se logra mediante el riego sanguíneo. Cuanta más actividad tenga una cierta zona del cuerpo, mayor afluencia de sangre debe percibir. Si se quiere destinar más sangre en una zona determinada, esta deberá sustraerla de otra zona. Para conseguir que esto ocurra llevará cierto tiempo, por eso si se comienza la práctica súbitamente, no se podrá lograr una adaptación de ese músculo y trabajará en una situación poco favorable, con un menor aporte energético y sobre todo de oxígeno. (Llobet Rosset & Fàbregas Molas, A tono, 2005, pág. 45)

De este punto surge la importancia de realizar un buen calentamiento ya que este permitirá que nuestros músculos estén con un aporte adecuado de sangre ayudando al rendimiento de nuestra práctica.

Los beneficios de calentar sin el instrumento son muchos, mejoran la elasticidad, calientan los músculos, tendones y articulaciones, retrasan la aparición del cansancio y previenen lesiones. (Llobet Rosset & Odam, 2010, pág. 92)

Se sugiere realizar el calentamiento en dos partes. Primero debemos comenzar nuestra práctica con ejercicios flexibilizantes, es decir un calentamiento general sin el instrumento, posteriormente con el instrumento comenzar a tocar piezas de baja dificultad que no exijan posiciones extremas ni forzadas, utilizando un vibrato relajado y amplio, o simplemente trabajar en la afinación sin vibrato; no deberíamos incluir dobles cuerdas y hay que evitar posiciones altas.

A continuación, muestro las imágenes de los ejercicios de flexibilidad que recomiendo para realizar el calentamiento antes de iniciar la práctica con el instrumento:

La flecha señala la dirección del movimiento



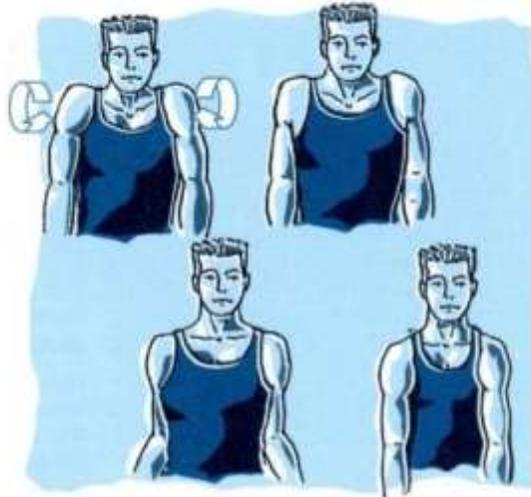
Inclinaciones laterales del cuello

Inclina la cabeza lentamente hacia uno y otro lado sin forzar. No levantes los hombros. Repite 10 veces.



Giros de cabeza

Gira la cabeza lentamente hacia un hombro y luego hacia el otro sin forzar. Nunca intentes superar los puntos de resistencia. Repite 10 veces.



Hombros

Haz movimientos de rotación completando un círculo hacia atrás con los hombros. Repite 10 veces.



Brazos

Flexiona los codos y muñecas de ambos brazos. A continuación, extiende los brazos y las muñecas por completo. Repite 10 veces.

Flexibilidad

Flexibilidad



Giros de espalda

Gira toda la espalda con un movimiento de balanceo de los brazos evitando que giren las piernas. La cabeza debe mirar en todo momento hacia delante. Repite 10 veces.

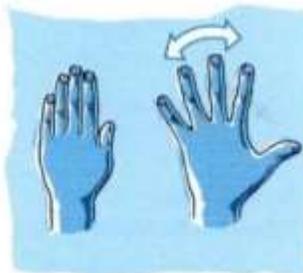


Abrir y cerrar la mano

Flexiona los dedos uno a uno. Cuando estén todos flexionados, vuévelos a extender uno por uno. Repite 10 veces.

Separación de los dedos

Separa lentamente los dedos cuanto puedas y luego vuelve a juntarlos. Repite 10 veces.



Recuperado del libro *El cuerpo del músico* (Llobet Rosset & Odam, *El cuerpo del músico: Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*, 2010, pág. 93 y 94)

4.3. La técnica como la base para un buen desarrollo interpretativo

Incluir dentro de la rutina de estudio ejercicios de los métodos “*School of Bowing Technique for Cello op. 2*” de Otakar Ševčík y del “*Método para la Mano Izquierda*” de Kazimierz Wikomirski, preparan a ambas manos para la técnica que está escrita en el repertorio. Muchas veces se encontrarán en ellos ejercicios más difíciles que los que hay en los conciertos, sonatas o piezas, pero esa es la idea, tocarlos antes permitirá que cuando llegemos al repertorio todo sea más fácil y fluido.

4.3.1. Ejercicios para la mano derecha - Otakar Ševčík

Después de realizar el calentamiento sin el instrumento, recomiendo seguir con los ejercicios del método “*School of Bowing Technique for Cello op. 2*” de Otakar Ševčík, es importante mencionar que cada estudiante deberá adaptarlo de acuerdo con sus metas y objetivos para enriquecer su técnica. Recomiendo escoger dos

variaciones por día y si se tiene la paciencia y energía durante los descansos de 5 minutos hacer alguno más.

Cual sea el camino que se elija, ya sea estudiar desde el inicio del método cada variación en orden o escoger alguna en particular para trabajar un problema en específico, se deben considerar los siguientes aspectos generales para percibir los beneficios que se adquieren al estudiar este método:

- Contar con un espejo para observar cómo se está sosteniendo el arco y si los hombros están relajados.
- Tocar siempre en la mitad o más cerca del puente y mantener el mismo punto de contacto desde el talón a la punta.
- Memorizar rápidamente la melodía del capítulo para tener libertad visual para enfocarse en los movimientos de la mano.

Una vez memorizada la melodía se puede comenzar con las variaciones, el libro cuenta con metrónomos sugeridos, pero recomiendo hacerlos en un tiempo más lento para asimilar los aspectos antes mencionados.

Escogeré como ejemplo estas variaciones del método para mostrar cómo estudiarlos y su relación con el repertorio, estas pautas se podrán aplicar en los demás ejercicios.

❖ *Sección tres- variación 25*



Variación 25 Sección Tres, recuperado del método "School of Bowing Techniqueop.2" de Otakar Ševčík, página 3.

usando muy poco arco. El movimiento tiene que venir de los dedos y muñeca; en cada corchea con punto se debe parar el sonido para que la nota sea cortísima y se pueda “morder” nuevamente la cuerda. Una vez interiorizado el movimiento poco a poco hay que subir el tiempo. No se deberán olvidar los aspectos generales ya mencionados al momento de practicarla.



8

The image shows a handwritten musical score for cello, consisting of five staves. The music is in bass clef and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). It features a series of eighth notes with various fingerings (0-4) and articulation (accents, slurs). The tempo is marked *a tempo*. The score includes several slurs and accents, and the dynamics change from *f* to *p* across the staves.

Fragmento del tercer movimiento de la Suite No. 3 para violonchelo solo de Max Reger.

También en el Estudio no. 14 del método "High School of Cello Playing" opus 73 de David Popper podemos trabajar en este tipo de técnica.

❖ *Parte uno- ejercicio 4*

Parte uno- ejercicio 4, Recuperado del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski, página 7.

Este ejercicio 4 de la parte uno está pensado para los principiantes, pero también es muy útil para los violonchelistas más avanzados. Se comienza con arco *detaché* (arco pegado a la cuerda) en un tiempo lento, recordando los cinco aspectos antes mencionados. Este ejercicio se debe tocar en las cuatro cuerdas, transportándolos a otras posiciones manteniendo la misma digitación. Hay que practicarlo cada día con las variaciones de los ritmos que se encuentran en la página 8 llevando un récord del metrónomo, es decir si se comienza en un tiempo lento como 60 la negra, cada día se deberá aumentar la velocidad, ya que en este ejercicio se trabaja en la articulación y velocidad de los dedos, así como en mejorar la fuerza en el cuarto dedo.



Variaciones de ritmo para practicar en el ejercicio 4 de la parte uno, recuperado del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski, página 8

Estudiar este ejercicio permite también mejorar la articulación en los trinos, sobre todo los que son con cuarto dedo, siendo este el dedo más débil. Podemos encontrar este tipo de técnica en la Courante de la Suite en Do menor para violonchelo solo de J. S. Bach, en los compases 10, 18 y 19, donde los trinos se hacen con la nota superior desde el cuarto dedo, requiriendo una articulación rápida y ligera del adorno.

COURANTE

The image shows a musical score for a piece titled "COURANTE". The score is written in bass clef and 3/4 time. It is in the key of D minor, indicated by two flats (Bb and Fb). The piece is from the Suite No. 5 in D minor for Cello solo by J.S. Bach. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, but the rest of the piece is in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills (tr) and accents (V) throughout the piece. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

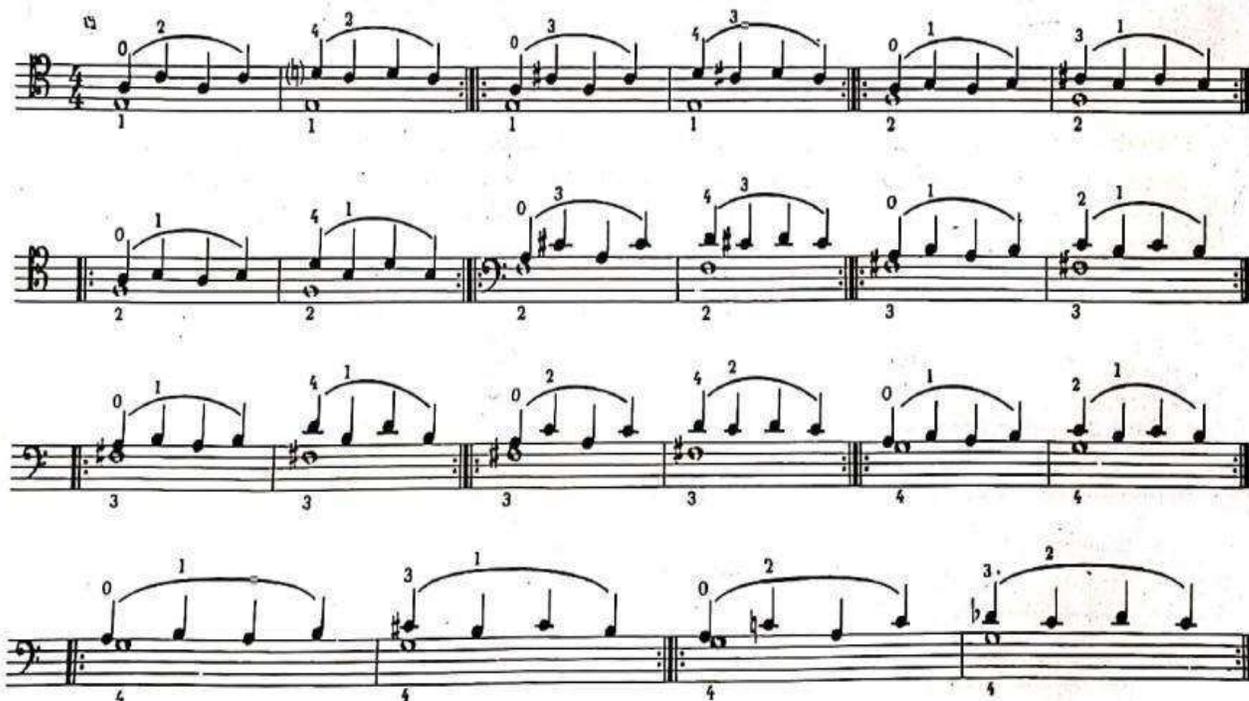
Courante, recuperado de la Suite No. 5 en Do menor para violonchelo solo- J.S. Bach.

❖ *Parte uno- ejercicio 19*

The image displays five systems of musical notation for exercise 19, part one. Each system consists of a single staff in 7/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, and 3 above the notes. Some notes are marked with a '1' below them, likely indicating a first finger or a specific fingering. The exercise is divided into five systems, each containing four measures. The first system starts with a measure containing a whole note chord (F2, Bb2, D3, F3) with fingerings 0, 2, 3, 2. The subsequent systems show more complex rhythmic patterns and fingerings, including triplets and slurs.

Parte uno- ejercicio 19, recuperado del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski, página 14.

En el ejercicio 19 se trabaja la independencia de los dedos, al tener una voz pedal y una voz en movimiento permite fortalecer la mano izquierda para este tipo de técnica. Este ejercicio en particular recomiendo practicarlo por periodos cortos de tiempo, por ejemplo, comenzar tocando solo un sistema y descansar, para evitar cualquier molestia o lesión en la mano, ya que requiere más trabajo en los tendones y la práctica excesiva puede ser peligrosa. Con el trabajo continuo y en conjunto de los cinco aspectos generales antes mencionados, la mano tendrá más fuerza y resistencia para tocar este tipo de técnica. Sugiero estudiar las combinaciones de digitaciones que están escritas en el método para este ejercicio que a continuación muestro, eligiendo una por día y transportarla a las otras cuerdas.



Combinaciones de digitaciones para practicar en el ejercicio 19 de la parte uno, recuperado del Método para la Mano Izquierda de Kazimierz Wilkomirski, página 14 y.

Uno de los objetivos de practicar este ejercicio es lograr igualdad sonora entre ambas cuerdas, es decir que la voz pedal debe ser continua mientras la voz aguda se mueve, para conseguir este objetivo recomiendo estudiarlo por voces separadas. Por ejemplo, solo tocar la nota pedal y la voz que está en movimiento sin emitir sonido, pero ejecutando la digitación al mismo tiempo y hacer lo mismo a la inversa, después intentar las dos voces al mismo tiempo.

En este fragmento del segundo movimiento de la Suite para Violonchelo Solo de Gaspar Cassadó podemos ver claramente este tipo de técnica, donde tenemos dos voces, una pedal y una en movimiento como en el ejercicio 19. Recomiendo aplicar el procedimiento antes mencionado en este repertorio, eso facilitará y acelerará el proceso de interpretación.

Tempo I

pp leggiero e con grazia

sempre p

cresc. molto

poco rit.

a tempo

ff

cresc.

sempre f

12908

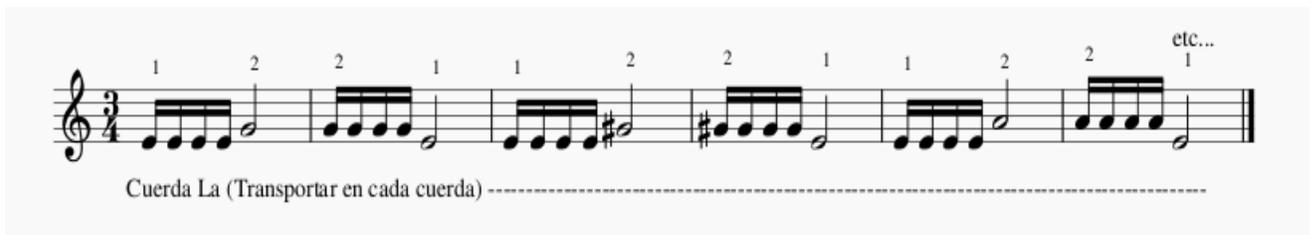
Fragmento del Segundo Movimiento: Sardana de la Suite para Violonchelo Solo de Gaspar Cassadó.

❖ Parte dos- Ejercicio 36

36 itd. až do

Parte dos- ejercicio 36, recuperado del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski, páginas 27 y 28.

Esta serie de ejercicios está pensada para trabajar los cambios de posición, recomiendo estudiarlos con un afinador electrónico, poniendo como nota pedal la dominante de la tonalidad. Sugiero practicar también estos tres tipos de cambios: el primero *glissando* en el tiempo, el segundo *glissando* antes del tiempo y el tercero *glissando* durante el tiempo. Estos ejercicios deben transportarse a tonalidades diferentes cuidando de evitar cualquier ansiedad al hacer el cambio de posición, no se debe anticipar el movimiento de la mano, esto se puede mejorar practicando con la siguiente variación de ritmo:



Practicar estos ejercicios mejora la seguridad y afinación en los cambios de posición melódicos como en este fragmento de la *Polonesa de Concierto Op. 14 de David Popper* donde encontramos muchos cambios que van desde arriba (dirección del puente) hacia abajo (dirección del diapasón) y viceversa:



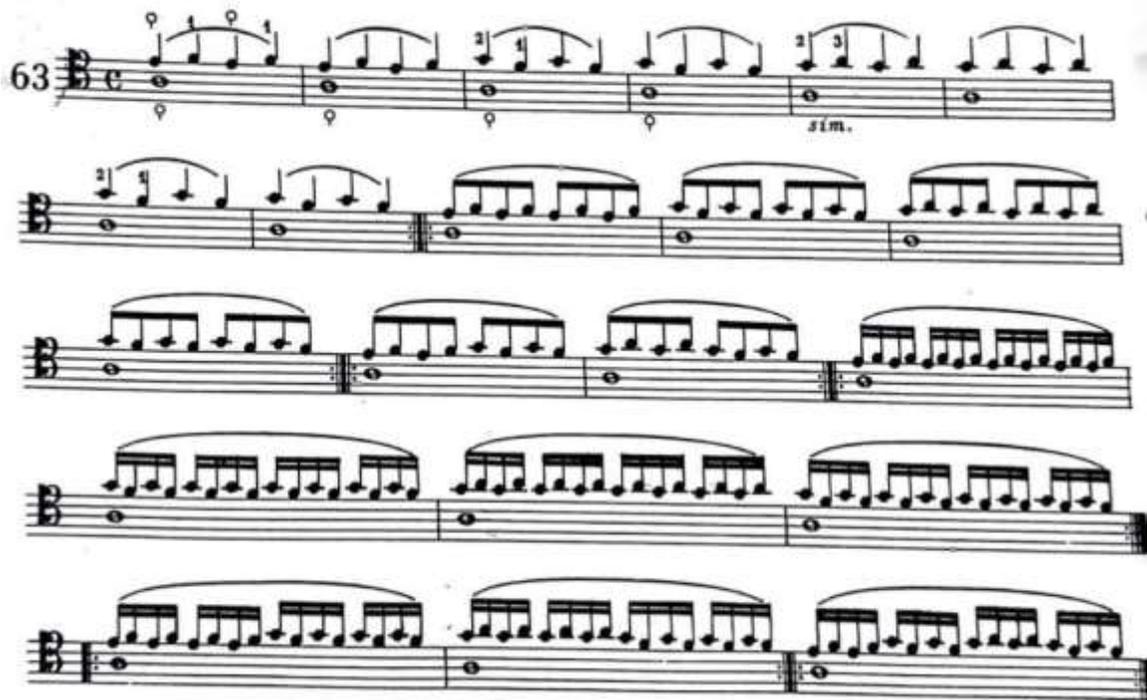
Fragmento recuperado de la *Polonesa de Concierto Op. 14 de David Popper*.

También existen los cambios que requieren ser rápidos y precisos como en este fragmento de la misma obra de Popper, en este caso hay que practicar con metrónomo para trabajar en la velocidad, junto con el ejercicio anterior de la variación de ritmo en semicorcheas.



Fragmento recuperado de la *Polonesa de Concierto Op. 14 de David Popper*

❖ *Parte III- ejercicio 63*



Parte tres- ejercicio 63, recuperado del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski, página 38.

Por último, para desarrollar una técnica sólida es necesario trabajar en el pulgar. En el ejercicio 36 se trabajará en la fuerza y estabilidad en las posiciones con este dedo. Al contar con variaciones en el ritmo permitirá la independencia de los dedos. Al requerir más fuerza en la mano se deberá practicar por periodos cortos de tiempo para evitar cualquier molestia de la mano y por lo tanto evitar alguna lesión. Se sigue la misma pauta de los cinco aspectos básicos, es decir, cuidar la afinación practicando con una nota pedal, evitar tensiones innecesarias, transportarlos a distintas tonalidades y practicar en todas las cuerdas. Otra recomendación de estudio es tocar las voces por separado como ya expliqué en el ejercicio 19, esto es de gran ayuda para tener la misma calidad en el sonido y fuerza en ambas voces.

El método propone algunos ejercicios con digitaciones distintas para aplicarlas en el ejercicio 36, esto con la finalidad de trabajar en distintas e incómodas posiciones de los dedos, recomendando practicar una diferente cada día para dar variedad al estudio.

Należy stosować w ćwiczeniach trzy różne układy odległości między palcami:

The image shows a musical score for string exercises. It is divided into two systems. The first system contains two staves: 'struna A' (top) and 'struna D' (bottom). The second system contains two staves: 'struna G' (top) and 'struna C' (bottom). Each staff has six measures of music. The notes are quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3. Above the notes, there are labels for intervals: 'półton' (half tone) and 'cały ton' (whole tone). Above the notes, there are also labels for bowing/articulation: '1/2 t.' (half tone) and 'c.t.' (whole tone). The score is in a common time signature (C). The key signature is one sharp (F#). The score is labeled 'P.W.M. - 6260' at the bottom left.

Digitaciones para aplicarlas al estudio del ejercicio 63, recuperado del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski, página 40.

Estos ejercicios son muy útiles ya que encontramos este tipo de técnica en casi todo el repertorio para violonchelo, por ejemplo, en este fragmento del tercer movimiento *Andante con variazioni* de la Suite No. 3 para Violonchelo Solo de Max Reger, podemos observar la necesidad de tener fuerza y estabilidad en el pulgar para tocar afinadas las quintas e inclusive tener la capacidad de vibrar con este dedo. Para lograr esto es necesario hacer ejercicios previos como el ejercicio 36 para facilitar la interpretación de este tipo de repertorio.

Fragmento del tercer movimiento de la Suite No. 3 para violonchelo solo de Max Reger.

4.4. Escalas

Todas las obras musicales están compuestas por escalas, partiendo de esta idea se debe entender que son la base para ejecutar cualquier pieza. Las escalas tienen un papel fundamental en la vida artística de un violonchelista, para un alumno principiante, la escala ayuda a familiarizarse con las notas, intervalos, las posiciones y la afinación (Smith, 2017).

Feuermann (1978) afirma que una escala debe tocarse con tonos limpios; no deben existir cruces audibles entre las cuerdas, perfecta afinación, sin perturbaciones o ruidos extraños. ¿Pero, solo se trata de técnica o podemos relacionarla con la

musicalidad? La respuesta es sí, para lograr una interpretación artística sólo se puede lograr uniendo las dos en una balanza.

Siguiendo con Feuermann (1978) es necesario tener alguna idea de antemano para poder dar sentido a la práctica de una escala. Por ejemplo, se puede plantear algún desafío musical como el tocar con vibrato continuo cada nota de la escala, o bien trabajar en obtener más rango de dinámicas haciendo crescendos y diminuendos.

Conectar el trabajo “rutinario” y necesario de calentamiento como las escalas con aspiraciones artísticas o de superación activa el interés durante el estudio. El famoso trompetista Wynton Marsalis considera que cualquier material que se toque con el instrumento hay que tomárselo como si se tratara de una obra musical importante. (García, 2016)

Practicar las escalas desde esta perspectiva construirá poco a poco una técnica sólida con el instrumento, ya que si trabajamos de manera conjunta la técnica y las cuestiones musicales nos ahorrarán mucho del trabajo por hacer al interpretar un concierto, sonata o alguna suite de Bach.

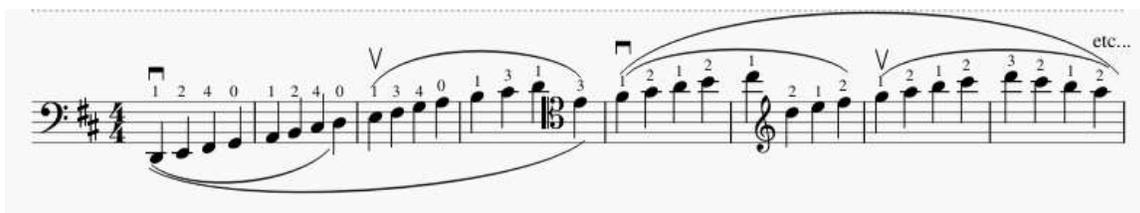
A continuación, describo la manera de estudiar una escala desde la perspectiva técnica, tomaré de ejemplo la tonalidad de Re Mayor, incluiré los arpeggios y dobles cuerdas, así como ejercicios y digitaciones que en mi opinión son beneficiosos. La estructura de las digitaciones que voy a presentar es posible aplicarlas a otras tonalidades; sugiero estudiar una escala no por más de dos semanas y posteriormente cambiarla por otra.

4.4.1 Escala Re mayor, digitación y ejercicios preparativos.

La digitación para la escala es 124 0124 0134 013 13 12 12 12 12 123 (ejemplo 1), es muy importante siempre practicarla con un afinador electrónico con la nota pedal en la dominante, en este caso la nota La. Las arcadas básicas que recomiendo son 8 y 16 notas por arco. Estudiar con metrónomo de la siguiente manera: comenzar en un *tempo* de 60 la negra haciendo las divisiones de arcadas (ejemplo 1), en el caso de 8 notas por arco tocar en corcheas y cuando se comience con 16 notas por arco tocarla en semicorcheas. Escribir en la bitácora el progreso

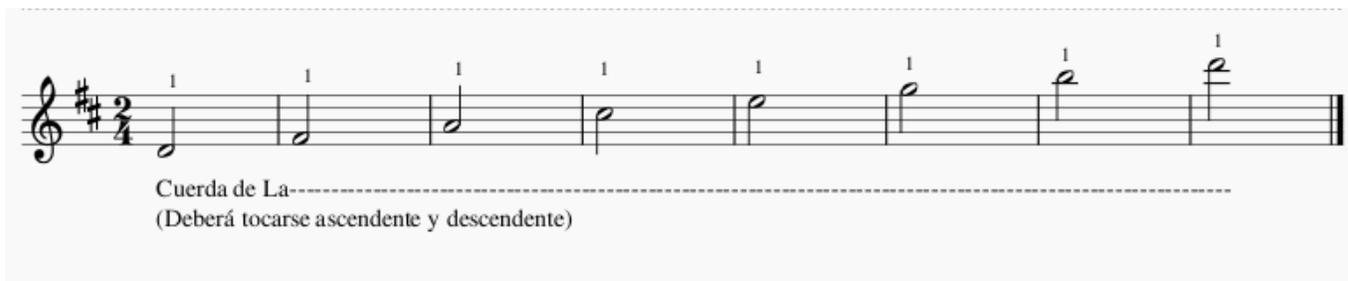
del metrónomo es muy útil para subir de manera paulatina la velocidad y así poder tocar la escala en fusas con arco abajo para el movimiento ascendente y arco arriba para el movimiento descendente. Estas recomendaciones de arcadas pueden suplirse por alguna del método *School of Bowing Technique* op. 2 de Otakar Ševčík

- *Ejemplo 1.- Digitación y arcadas para la escala de Re mayor.*



Los ejercicios preparativos son importantes para encontrar y estabilizar la posición. En este caso haremos dos ejercicios para la estabilidad del primer dedo, siendo este la base para las posiciones de la tercera y cuarta octava. El primer ejercicio (ejemplo 2) se tiene que ejecutar en un tiempo lento, si es necesario en redondas con el afinador en la dominante. Los cambios deben ser relajados bajo el mismo principio que en el ejercicio 36 del método de Wilkomirski.

- *Ejemplo 2*



Para mejorar la orientación en el diapason, recomiendo hacer esta variación del ejercicio anterior (ejemplo 3), manteniendo siempre una perfecta afinación y con cambios relajados. Incrementar de manera paulatina la velocidad para tocarlo de manera fluida.

- *Ejemplo 3*

Cuerda La-----
(Deberá tocarse ascendente y descendente)

4.4.2. Escala por terceras digitación y ejercicios preparatorios

Las terceras melódicas son un ejercicio ideal para estabilizar todas las posiciones. Se debe poner especial cuidado al hacer los cambios de posición, anticipando mentalmente cuál será la siguiente forma de la mano, ya sea posición abierta o cerrada para así tener los dedos listos en el lugar correcto. También es importante recalcar que, al momento del cambio, el dedo debe mantener el contacto en la cuerda. La digitación de las terceras se puede ver en el ejemplo 4 y al igual que la escala, recomiendo tocar con 8 y 16 notas por arco, estudiar con metrónomo y nota pedal en la tónica.

- *Ejemplo 4*

etc.

En la escala por terceras melódicas, los cambios de posición se realizan con el segundo dedo en la tercera y cuarta octava, para estabilizarlas recomiendo estudiar estos ejercicios preparatorios como se muestran en los siguientes ejemplos:

- *Ejemplo 5*

Cuerda La-----

- *Ejemplo 6*

Cuerda La-----

12

- *Ejemplo 7*

Cuerda La-----

12

- *Ejemplo 8*



- *Ejemplo 11.- Variación de ritmo de tres notas con su inversión y combinaciones*



4.4.4. Arpeggios

Los arpeggios son igual de fundamentales para el desarrollo de la técnica ya que al igual que las escalas lo encontraremos en prácticamente todo el repertorio para violonchelo. Esta secuencia de arpeggios está creada desde la tónica de la escala, puede practicarse un día solo la mitad de ellos y al otro día la otra parte. Practicar con una nota pedal en la fundamental con un afinador, comenzando siempre en un tiempo lento. La digitación que muestran los siguientes ejemplos podemos ver el uso de extensiones entre el primer y cuarto dedo en las primeras posiciones, estas se deben tocar sin tensión excesiva en el pulgar, esto ayudará a mantener una mano

flexible. Los arpeggios deben tocarse en grupos de 3 y 6 notas por arco logrando un tiempo fluido, para ello se debe practicar con las variaciones de ritmo de tres notas.

- *Ejemplo 12.- Arpeggio Re mayor- Re menor*

- *Ejemplo 13.- Arpeggio Si bemol mayor- Si menor*

- *Ejemplo 14.- Arpeggio Sol mayor- Sol menor*

- *Ejemplo 15.- Arpeggios aumentado- disminuido y dominante con séptima*

4.2.5. Dobles cuerdas

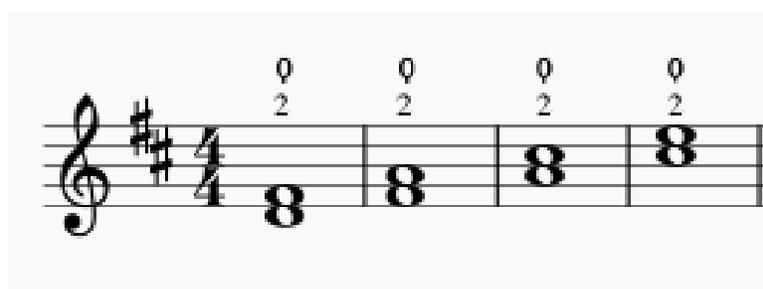
Las dobles cuerdas básicas que cualquier estudiante debe practicar dentro de su rutina diaria con el instrumento son las terceras, sextas, octavas y armónicos. A

continuación, muestro en los siguientes ejemplos ejercicios preparatorios para tocar las dobles cuerdas, que en mi opinión deben estudiarse por más tiempo que tocar las dobles cuerdas de principio a fin, como ya he mencionado anteriormente la finalidad de este trabajo es ahorrar tiempo de estudio para lograr los objetivos de manera concreta.

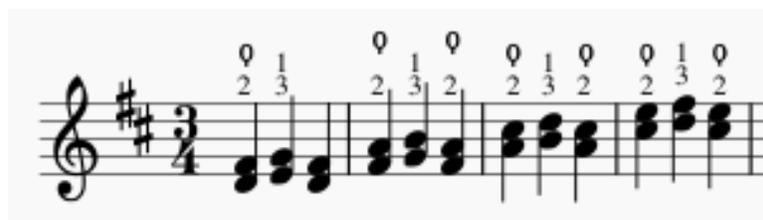
4.4.6. Terceras

La tercera octava que se comienza con el pulgar y segundo dedo puede resultar una dificultad para ejecutarla, ya sea por falta de fuerza en el pulgar o lograr una afinación estable en ambas voces. Para eso se debe estudiar con afinador con nota pedal en la tónica y al igual que recomendé en los ejercicios 19 y 63 del método para la mano izquierda de Kazimierz Wilkomirski estudiar las voces por separado. En conjunto hacer los siguientes ejercicios, primero lento, con un *glissando* audible entre los cambios de posición, para posteriormente tocarlo en un tempo más fluido estudiando con las variaciones de ritmo de forma concentrada en el movimiento de los dedos para sentir si es una posición abierta o cerrada.

- *Ejemplo 16.- Ejercicio para el reconocimiento de las posiciones a partir de la tercera octava*



- *Ejemplo 17.- Ejercicio por terceras*



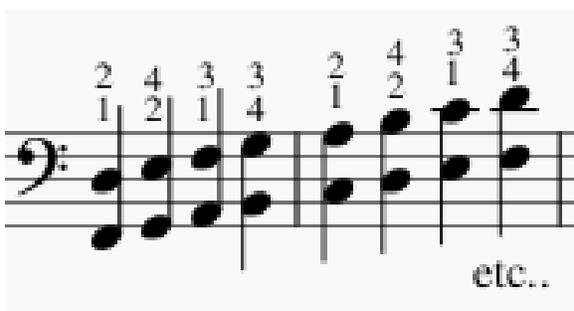
4.4.7. Sextas

Estudiar las sextas aparte fortalecer la mano, se trabaja en la flexibilidad en el segundo dedo, ya que la digitación que se ejecuta es deslizando el segundo dedo entre la cuerda. Cuando se hace la escala descendente el movimiento de este dedo debe ser desde la falange como un movimiento de resorte. Por ejemplo, en este fragmento de la Rapsodia Húngara de David Popper, podemos ver que en el primer tiempo en la voz de abajo tenemos una quinta con el segundo dedo y posteriormente en el segundo tiempo una sexta que para ejecutarla debemos deslizar el segundo dedo que está en mi bemol para poder tocar el re con primer dedo; por la velocidad es imposible saltar en la cuerda por eso es importante desarrollar esta técnica en la práctica de las sextas.

- *Ejemplo 18.- Fragmento de la Rapsodia Húngara de David Popper*



- *Ejemplo 19.- Digitación para las sextas*



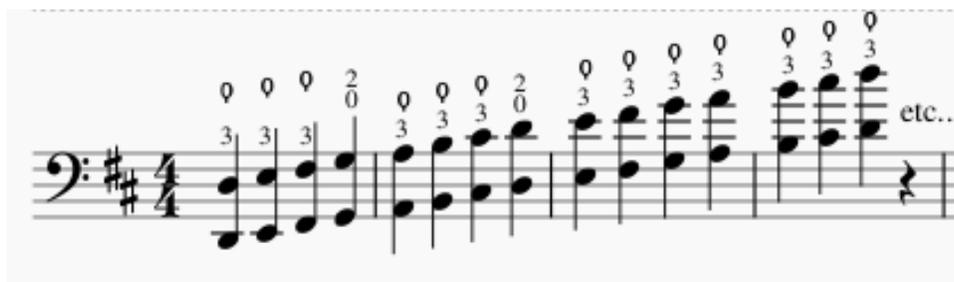
4.4.8. Octavas y armónicos

Tanto las octavas como los armónicos tienen la misma estructura de digitación, es decir pulgar y tercer dedo. En el caso de la tonalidad Re mayor, se aprovechará la cuerda al aire tocando con el dedo segundo.

Una manera efectiva para conocer las posiciones es trabajando en cromatismos con las variaciones del ritmo como en el ejemplo 21, ya que la forma de la mano se va cerrando conforme llegamos a las posiciones altas y estudiando de esta manera hará que los músculos recuerden la posición correcta de la mano. (Koci, 2019)

En el caso de los armónicos se debe hacer el mismo trabajo que con las octavas. La digitación es igual, pero el tercer dedo no pisa la cuerda profundamente solo se sobrepone y el pulgar es el que hace el trabajo para que produzca el armónico. Para tener claridad en ellos recomiendo tocar cerca del puente y no ejercer mucha presión en la mano derecha para no cortar el sonido.

- *Ejemplo 20.- Digitación para las octavas de la escala Re mayor*



- *Ejemplo 21.- Recuperado de la tesis de maestría Metodología de violonchelo aplicada a las condiciones de Chiapas desde la perspectiva de la tradición y el sistema educativo musical de la República Checa, página 45*



4.5. Los estudios como complemento en el desarrollo de las habilidades técnicas de un violonchelista

Otro aspecto fundamental para el desarrollo de la técnica son los estudios ya que son un complemento importante para desarrollarla. Como mencioné en el capítulo tres los estudios del método “*High School of Cello Playing*” de David Popper son utilizados en la enseñanza actual del violonchelo por su extensa variedad de ejercicios técnicos.

Con base en mi experiencia durante mis estudios de maestría recomiendo que los estudiantes de licenciatura practiquen dos estudios, uno melódico y otro que contenga dobles cuerdas. Lo ideal es poder memorizar y tocarlos con buena calidad en solo dos semanas, aunque si esto no se ha trabajado antes es posible que cueste más trabajo y se requiera más tiempo. Después de lograr este objetivo se deben cambiar los estudios y repetir el proceso. Bajo esta premisa elijo para describir el proceso de práctica el estudio No. 33 por ser melódico y el No. 9 que contiene dobles cuerdas.

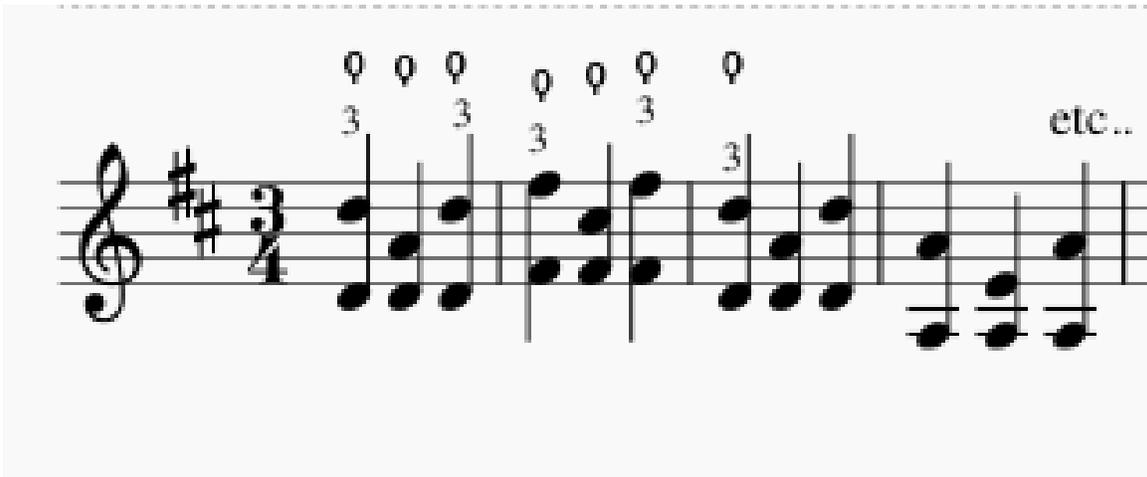
4.5.1. Estudio No. 33

El estudio No. 33 es ideal para conocer las posiciones del pulgar. Aunque es un estudio melódico recomiendo practicarlo en dobles cuerdas. Primero asegurar las posiciones tocando las octavas (ejemplo 21) con *glissando* y haciendo cromatismos como lo hicimos para la escala en octavas (ejemplo 20). Posteriormente, hacer combinaciones en dobles cuerdas como octava y quinta (ejemplo 22) o sexta-octava – quinta- sexta (ejemplo 23) y tocar el estudio al revés (ejemplo 23) es decir comenzando desde la primera nota del grupo de semicorcheas como muestro en el ejemplo 24. Todos estos ejercicios deben tocarse primero lento, con *glissando* audible entre los cambios, tocando con variaciones de ritmo y con metrónomo para al final tener un tempo fluido.

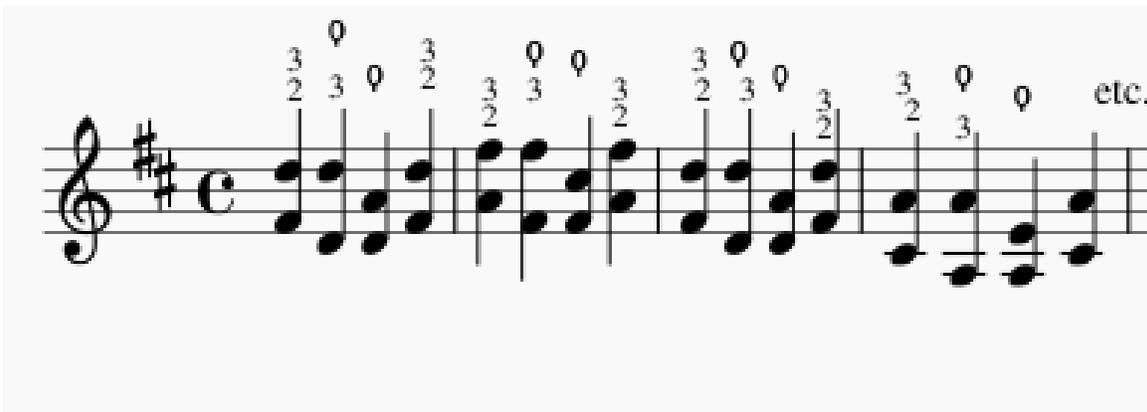
- *Ejemplo 22.- Ejercicio para preparar las posiciones en octavas*



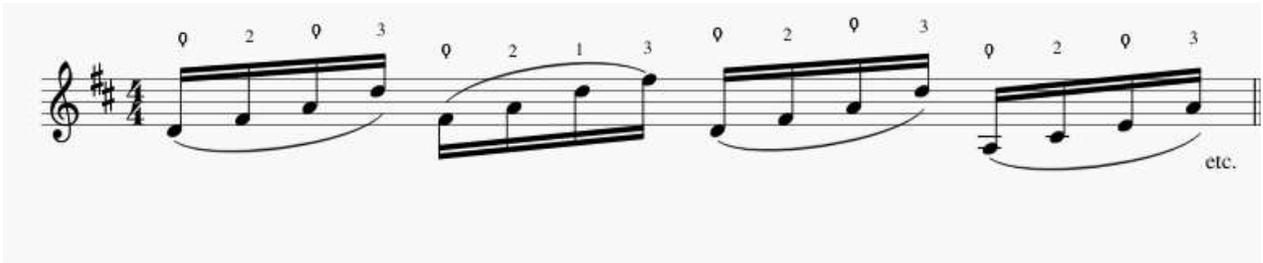
- *Ejemplo 23.- Ejercicio en octavas y quintas*



- *Ejemplo 24.- Ejercicio en sextas – octavas – quintas – sextas*



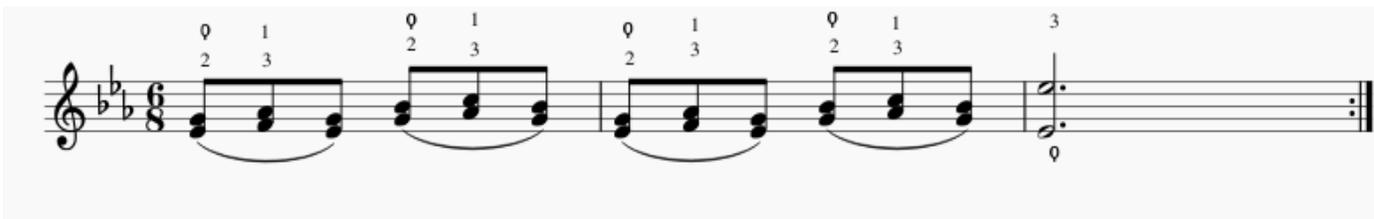
- *Ejercicio 25.- Ejercicio comenzando desde la última nota del grupo de semicorcheas*



4.5.2. Estudio No. 9

Este estudio necesita igualmente de ejercicios preparatorios que establezcan las posiciones de la mano, por ejemplo, al inicio del estudio tenemos una estructura por tercetas en una escala de mi bemol mayor, entonces el ejercicio que usaremos será igual al que hicimos para la escala por tercetas en Re mayor. Recomiendo practicar este ejercicio con las variaciones de los ritmos para lograr un *tempo* fluido o inclusive más rápido del *tempo* final del estudio.

- *Ejemplo 26 - Ejercicio en tercetas los compases 1 y 2 del estudio 9*



En el caso de la anacrusa al compás 13 hasta el segundo tiempo del compás 14 recomiendo hacer un ejercicio para conocer las posiciones con el pulgar, es decir solo tocando esta digitación de manera ascendente y descendente, con un glissando audible entre los cambios de posición.

- *Ejemplo 27.- Ejercicio para el pulgar- compases anacrusa a compás 13 al segundo tiempo del compás 14*



Otro ejercicio muy útil es tocar un pasaje que se nos dificulte y tocarlo a la inversa. A continuación, muestro el ejemplo de este tipo de ejercicio, escogí los compases anacrusa al compás 15 al segundo tiempo del compás 16. Este tipo de ejercicio se puede aplicar a cualquier otro pasaje que lo requiera. Practicarlo con las variaciones de los ritmos.

- *Ejemplo 28.- Ejercicio ascendente y descendente de los compases: anacrusa al compás 15 hasta el segundo tiempo del compás 16*



Por último, es muy importante trabajar en las conexiones de las posiciones, para esto recomiendo practicar todo el estudio lento con repetición de cada nota ligando a la siguiente como muestro en el siguiente ejemplo:

- *Ejemplo 29.- Ejercicio para la conexión de las posiciones*



4.6. Estiramientos al finalizar la práctica

Como mencioné anteriormente es necesario tomar muy en serio el trabajo que hace nuestro cuerpo cuando se practica el instrumento para evitar lesiones en el futuro. Por esa razón dentro de nuestra rutina se deberá destinar tiempo para realizar el estiramiento.

Llobet Rosset & Fàbregas Molas (2005) menciona que una vez finalizada la práctica se debe realizar un enfriamiento activo, es decir, reducir paulatinamente la

intensidad, la dificultad y la velocidad de las piezas tocadas. Y posteriormente hacer ejercicios de estiramientos en las zonas activas.

Si nuestra última obra es una página con muchas dobles cuerdas, poco a poco sólo tocar una nota, tocar más suave y gradualmente tocar un fragmento sencillo. Después hacer unos ejercicios de estiramientos sin el instrumento para relajar los músculos como a continuación se presentan:

La flecha señala el área del cuerpo donde se aprecia la tensión generada por el movimiento.



Palmas

Junta las yemas de los dedos de ambas manos. Haz presión con ambas manos e intenta que los dedos se junten en toda su longitud. No eches las muñecas hacia atrás, ni bajes los codos ni juntes las palmas de las manos. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos.



Pulgar

Tira hacia atrás del pulgar usando la otra mano. Aguanta la posición durante 20 a 30 segundos y luego repite con el pulgar de la otra mano.



Puño

Cierra el puño de una mano con el pulgar dentro. Usa la otra mano para flexionar la muñeca mientras extiendes el brazo. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos y luego repite con el otro brazo.



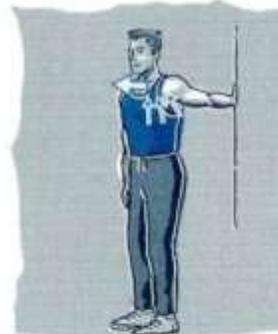
Mano atrás

Usando la otra mano, extiende la muñeca contralateral manteniendo los dedos y el brazo extendidos. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos, y luego repite con el otro brazo.



Flexión lateral de tronco

Coge la muñeca de un brazo con la otra mano y tira de ella hacia arriba y lateralmente. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos y luego repite con el otro brazo.



Tórax

Extiende el brazo hacia atrás apoyando la palma de la mano contra la esquina de un mueble o el marco de una puerta. Empuja hacia delante con el hombro. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos, y luego repite con el otro brazo.

Estiramientos

Estiramientos



Espalda

Inclina el tronco hacia delante con los brazos colgando junto a las piernas. Arquea la espalda por completo con la cabeza hacia abajo. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos.



Cuello

Inclina la cabeza hacia un lado sin elevar los hombros. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos y luego repite hacia el otro lado.



Cabeza hacia delante

Empezando en la posición del estiramiento anterior y sin enderezar el cuello, inclina la cabeza hacia delante. Deberías notar el estiramiento en el dorso del cuello. Mantén los hombros lo más bajos que puedas. Aguanta esta posición durante 20 a 30 segundos y luego repite hacia el otro lado.



Cabeza hacia atrás

Empezando en la posición del primer estiramiento del cuello y sin enderezarlo, echa la cabeza hacia atrás. Deberías notar el estiramiento en lado externo del cuello. Mantén los hombros lo más bajos que puedas. Aguanta la posición durante 20 a 30 segundos y luego repite hacia el otro lado, volviendo con cuidado a la posición inicial.

4.7. Concentración: un aspecto fundamental durante la práctica

La concentración es uno de los aspectos más importantes a desarrollar para tener una práctica eficaz, ya que nos permite enfocarnos plenamente a la actividad que se está ejecutando.

García (2016) expone que nuestra “zona de consciencia” incluye un gran número de aspectos de los que somos conscientes, aunque no estemos concentrados en ellos. Estos pueden ser externos (objetos, ruidos, el aviso de que ha entrado un mensaje en el celular...) o internos (todo tipo de pensamientos, emociones...). Para él, en esta zona se encuentra un elemento clave que se encarga de controlar el flujo de estimulación externo e interno al que llama “programa de autorregulación”, que funciona como un escudo de las distracciones que buscan nuestra atención. Cada estudiante tiene que desarrollar y fortalecer este programa de regulación mediante la práctica y el compromiso personal con un estudio de calidad. (pág. 41-42)

Para mejorar la concentración es necesario contar con el aspecto afectivo y motivacional, es decir cuando deseamos alcanzar una meta le estamos otorgando un valor que hará que de forma natural pensemos de qué manera lo conseguiremos y evaluaremos en cada momento si la meta está más cerca. La concentración en el estudio musical tiene mucho que ver con permanecer mentalmente activos en la obtención de mejoras. (García, 2016) No se trata solo de hacer repeticiones sin sentido sino plantearse las preguntas pertinentes para mejorar paso a paso el objetivo y llevar un control de los avances.

Si se ejercita este aspecto en la práctica con el instrumento, no solo esta se beneficiará, sino que también cada vez permitirá estar enfocados en la ejecución durante los conciertos, de otro modo mientras más dispersión mental exista al estudiar, se tiene más probabilidades de distracciones en público.

Conclusión

Al construir esta sugerencia para la elaboración de una rutina de estudio me permitió observar que muchos de los ejercicios que menciono para mejorar el nivel técnico son muy similares, al verlos plasmados en la partitura pude observar que todos ellos

se construyen a partir de un modelo base, que dependerá de cada estudiante enriquecerlos haciendo unos propios. Como ya he mencionado se tiene muy poca información sobre cómo ser eficiente estudiando, siendo la intención de este trabajo abrir puertas hacia otras maneras de construir una práctica propia con el violonchelo.

Conclusiones generales

La búsqueda por encontrar estrategias para mejorar como violonchelistas es sin duda un camino muy largo que implica paciencia y trabajo honesto. Hacer parte de nosotros una práctica eficaz, tendrá sin duda alguna muchos impactos positivos durante los recitales o audiciones, aumentará nuestra confianza y podremos disfrutar de tocar.

Para lograrlo, no debemos perder de vista la importancia de los estilos de aprendizaje, ya que son una herramienta que nos permite conocer cuál es nuestra forma ideal para aprender. Igualmente, es fundamental como artistas la autoobservación, es decir, ser conscientes de lo que pasa durante nuestras horas de estudio con el instrumento, para poder así identificar las problemáticas, las estrategias para mejorarlas y los avances que se logren.

Respecto a la enseñanza del violonchelo en México, falta mucho camino por recorrer, aún se necesita una estructura definida, un plan de estudios que busque unificar el nivel de los estudiantes y enseñar estrategias para estudiar correctamente; aunque es importante aclarar que no hay una sola ruta para lograr los objetivos deseados, pero es importante contar con una o muchas estrategias que nos guíe durante nuestros estudios en la licenciatura.

Por lo tanto, esta guía, a la que considero una propuesta original que aporta para llenar este vacío, tiene como propósito ser una herramienta que permita a los estudiantes de licenciatura en violonchelo desarrollar y mejorar sus habilidades técnicas con el instrumento, así como la de mostrar los retos a los que se enfrentan, a identificar las distintas maneras de aprender y proporcionar consejos para construir buenos hábitos de estudio.

Finalmente, quisiera señalar las nuevas dudas y ausencias que este trabajo no alcanza a atender como hacer una investigación más a fondo sobre los planes de estudio del violonchelo en nuestro país en las universidades más importantes, preguntarnos cuál es la razón por la cual no existen, si es posible hacer una propuesta a las universidades para implementar una estrategia que permita unificar

el nivel de los estudiantes en México, así como el conocimiento de más métodos ya escritos para este instrumento que nos permitan enriquecer nuestra práctica diaria.

Desafortunadamente en México se tiene muy poca cultura en la enseñanza de buenos hábitos musicales y de una práctica eficaz, así que espero que la lectura de este trabajo sirva para motivar a los lectores a probar y crear su propia manera de estudiar, que esto sea una puerta para abrir más investigaciones al respecto y enriquecer la metodología de la práctica diaria con el violonchelo.

Fuentes de Información

➤ Bibliografía

Alonso, C. M. (1992). *Estilos de aprendizaje: Procedimientos de diagnóstico y mejora*. (Séptima ed.). Bilbao, España, España: Ediciones Mensajero. Recuperado el 9 de agosto de 2020

García León, F. V. (2018). *Aprender a aprender Hábitos, métodos, estrategias y técnicas de estudio: guía para el aprendizaje significativo*. Bogotá: Ediciones de la U. Recuperado el 10 de febrero de 2021

García, R. (2016). *Como preparar con éxito un concierto o audición: Técnicas básicas para dominar el escenario*. Redbook.

Izquierdo Moreno, C. (2004). *Aprendizaje Inteligente*. México: Trillas.

Koci, J. (2019). *Metodología de violonchelo aplicada a las condiciones de Chiapas desde la perspectiva de la tradición y el sistema educativo musical de la República checa*. Tuxtla Gutierrez, Chiapas. Recuperado el 15 e3 octubre de 2019.

Kwiatkowska, A. (2020). *What is the “Ševčík Method? Deeper understanding of Otakar Ševčík’s excercises for violin based on the example of his 40 Variations, op. 3 (Degree Project, Master, Thesis)*. Royal College of Music in Stockholm. Recuperado el 9 de enero de 2021, de <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1440694&dswid=5486>

Landriscini Marín, C. (2015). *Aportaciones de David Popper en la enseñanza del violonchelo (Tesis Doctoral)*. Universidade da Coruña. Departamento de Pedagogía e Didáctica. Recuperado el 15 de noviembre de 2020, de <http://hdl.handle.net/2183/16034>

Llobet Rosset, J., & Fàbregas Molas, S. (2005). *A tono*. Barcelona: PAIDOTRIBO.

Llobet Rosset, J., & Odam, G. (2010). *El cuerpo del músico: Manual de mantenimiento para un máximo rendimiento*. Barcelona: PAIDOTRIBO.

López- Cano, R. S. (2014). *Investigación artística en música Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Grup de Recerca. Recuperado el 10 de octubre de 2019

Ormrod, J. E. (2005). *Aprendizaje Humano* (Cuarta ed.). (J. L. Posadas, Ed.) Madrid, España: PEARSON EDUCACIÓN, S.A. Recuperado el 15 de septiembre de 2020

Pozo, J. I., & Coords.), M. d. (2009). *Psicología del aprendizaje universitario: La formación en competencias*. Madrid: Morata.

Rivas Navarro, M. (2008). *Procesos cognitivos y aprendizaje significativo*. Madrid, España: Comunidad de Madrid. Recuperado el 5 de octubre de 2020

SCHUNK, D. (1997). *Teorías del aprendizaje*. México: Pearson.

Stobart, G. (2010). *Tiempos de pruebas, los usos y abusos de la evaluación*. (P. Manzano Bernárdez, Trad.) Madrid: Madrid. Recuperado el 5 de octubre de 2020

Zanolli Fabila, B. L. (2017). *La profesionalización de la enseñanza musical en México: El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996) su historia y vinculación con el arte, la ciencia y la tecnología en el contexto nacional*. México: Secretaría de Cultura/ Instituto Nacional de las Bellas Artes.

➤ Hemerografía

Chadwick, C. B. (2001). La psicología de aprendizaje del enfoque constructivista. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (México)*, 111-126. Recuperado el 6 de noviembre de 2020, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=270/27031405>.

Fass Alonso, E. D. (18 de abril de 2020). La educación Musical en el contexto mexicano. Recuperado el 10 de enero de 2021, de ResearchGate Wb Site: <https://www.researchgate.net/publication/330545712>.

Figueroa Cepeda, H. I. (abril de 2017). Análisis crítico del conductismo y constructivismo, como teorías de aprendizaje en educación. *Revista Órbita Pedagógica*, 4(1), 12. Recuperado el 10 de enero de 2021, de <http://www.refcale.ulead.edu.ec/index.php/enrevista/article/view/2312>.

Polo Bilbao, A. (2008). Los retos de la formación superior de violonchelo en el País Vasco. *Eusko Ikaskuntza*, 377-383. Recuperado el 10 de enero de 2021, de <http://hedatuz.euskomedia.org/7204/>.

Silva Sprok, A. (2018). Conceptualización de los modelos de estilos de aprendizaje. *Revista de Estilos de Aprendizaje*, 11 (21), 33. Recuperado el 9 de octubre de 2020, de <http://revistaestilosdeaprendizaje.com/article/view/1088/1809>.

Terrazas-Bañales, F. y. (diciembre de 2013). Consumo musical de estudiantes universitarios de México. Una comparación entre alumnos de distintas facultades de una universidad mexicana. *Revista Electrónica de Leeme*, 121-134. Obtenido de Revista Electrónica de LEEME Web site: <https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9853>.

Valenzuela Pugh, S. (2020). *Desarrollo y validación de variantes de la técnica Pomodoro basadas en interfaces sonoras*. Santiago de Chile. Recuperado el 5 de febrero de 2021, de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/177413>.

➤ Web

Aarnio, P. (02 de junio de 2017). *Finnish Music Quarterly*. Recuperado el 20 de enero de 2021, de Finnish Music Quarterly Web Site: <https://fmq.fi/articles/music-education-from-finland-experiences-exploration-and-excitement>

Diccionario de la Lengua Española. (2019). *Real Academia Española*. Recuperado el 10 de septiembre de 2020, de Real Academia Española web site: <https://www.rae.es/>

Heredía Márquez, R. (13 de junio de 2020). *Historia de la Sinfonía*. Recuperado el 15 de enero de 2021, de Historia de la Sinfonía Web site: <http://www.historiadelasinfonia.es/naciones/la-sinfonia-en-mexico/historia-musica-mexico/>.

Wikipedia. (2018). *Wikipedia Kazimierz Wilkomirski*. Recuperado el 25 de enero de 2021, de Wikipedia Web site: https://pl.m.wikipedia.org/wiki/Kazimierz_Wi%C5%82komirski.

➤ Orales

Piotrowska, B. (12 de mayo de 2020). Los estudiantes de violonchelo en México.
(C. P. Rodríguez, Entrevistadora) Boca del Río, México.