

# **UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS**

**FACULTAD  
DE MÚSICA**

## **TESIS**

**METODOLOGÍA DE VIOLONCHELO APLICADA A LAS  
CONDICIONES DE CHIAPAS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA  
TRADICIÓN Y EL SISTEMA EDUCATIVO MUSICAL DE LA  
REPÚBLICA CHECA**

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

**PRESENTA**

**JANA KOCI**

Director: Mtro. Vladan Koci

Codirectora: Dra. Claudia Delfina Herrerías Guerra

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Mayo de 2019

## Agradecimiento

Quisiera agradecer a Dra. Claudia Delfina Herrerías Guerra por su apoyo y ayuda en la estilística y las correcciones del idioma, tanto como por sus valiosos consejos profesionales y su paciencia en el trabajo de los últimos dos semestres.

## Índice

	página
Introducción	5
1. El ambiente y la educación musical en la República Checa y en Chiapas	7
1.1 República Checa	7
1.2 Chiapas	10
1.3 Comparación	12
2. Condiciones para tener buen éxito en practicar	14
2.1 Talento	14
2.2 Práctica	15
2.2.1 Disposición para el trabajo mental	15
2.2.1.1 Concentración	16
2.2.1.2 Memoria	17
2.2.1.3 El trabajo con los errores	18
2.2.1.4 Sistema individual del trabajo diario	19
2.2.1.5 Disposición para el cambio	20
2.2.1.6 Inteligencia específica musical e inteligencia general	21
2.2.1.7 Comprensión y mantenimiento de las reglas básicas	22
2.2.1.8 Personalización de la práctica	23
2.2.1.9 Paciencia y constancia	23
2.2.2 Otros elementos indispensables	24
2.2.2.1 Eliminación de la tensión	24
2.2.2.2 Tocar con toda la vitalidad	26
2.2.2.3 Ambición	26
2.2.2.4 Motivación	27
2.2.2.5 Tiempo	27
3. Ejemplos de la práctica efectiva y la creación de los ejercicios dentro del material diario	29
3.1 Ejercicios	30
3.2 Escala	35
3.3 Friedrich Dotzauer: Estudio 81	47
3.4 David van Goens: Scherzo	49
3.5 Jean-Baptiste Bréval: Concierto en Re mayor	53
3.6 Camille Saint-Saëns: El Cisne	55

4. Valoración y resultados de la investigación	57
Conclusión	59
Bibliografía	60
Anexos	61
Anexo 1	
Anexo 2	
Anexo 3	
Anexo 4	

## Introducción

Desde 2013 mi esposo, gran violonchelista y maestro de talla internacional, y yo hemos estado trabajando en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. A partir de entonces hemos observado la situación de la música clásica de dicho municipio y nos damos cuenta de las diferencias entre éste y la República Checa, el país de donde venimos. Las diferencias son de diversas índoles. Aparecen en el nivel de educación pública e incluso la educación musical, en los hábitos de la gente y en el nivel de vida en general. Todo ello tiene influencia en el nivel de los estudiantes chiapanecos de música clásica y cada alumno tiene que superarlas.

Sin embargo, algunas cosas son iguales en Chiapas y en la República Checa u otros países. La mayoría de los alumnos tiene acceso a Internet para poder escuchar y conocer el nivel musical europeo y comparar cómo se toca a determinadas edades en varios países del mundo. Muchos tienen apoyo financiero de sus padres para poder estudiar y algunos pocos pueden ir a tomar clases magistrales en E.U.A. o algún país europeo.

Si hablamos sobre el talento, nos damos cuenta de que existe mucho talento natural en Chiapas en comparación con la República Checa u otros países (Japón, E.U.A.), de ese tipo de talento que permite expresarse naturalmente y sentir bien la música, lo cual es algo difícil o imposible de aprender.

Esta nuestra observación aporta una pregunta esencial: ¿Es posible tocar el violonchelo en Chiapas al nivel mundial? Creo que esta pregunta ya está resuelta. No hay razones generales por las que no se pueda tocar al nivel mundial, pero existen dificultades que ocurren inevitablemente en la vida de cada uno de los músicos y es necesario vencerlas.

Considerando estas dificultades, una de las desventajas de los alumnos chiapanecos es la edad en que empiezan a tocar. El caso de un estudiante que quiere empezar a trabajar seriamente en el violonchelo a edad más tardía es muy común aquí en Chiapas y no es una excepción si el alumno comienza a estudiar su carrera profesional en edad en la cual sus compañeros de otros países mencionados ya terminan sus estudios profesionales.

Por esta su situación especial, los alumnos chiapanecos necesitan un estilo de trabajo diario diferente al de sus compañeros que han empezado de niños y que han tenido mucho tiempo para aprender. El alumno ya no puede pasar medio año tocando pizzicato antes de empezar a tocar con el arco. Tiene que aprenderlo en pocos días. Además, necesita hacer mucho más ejercicios ya que, siendo adulto, no aprende tan rápido y fácilmente como aprenden los niños. Por supuesto, el trabajo del maestro también cambia dependiendo de la edad y habilidades del alumno. A los adultos hay que

apoyarlos en el desarrollo de su pensamiento lógico y otorgarles informaciones sobre la motricidad de cuerpo para que puedan aprender rápido y así puedan competir con sus compañeros de los países en donde la tradición violonchelista ya está desarrollada.

¿Cómo aprender bien a tocar el violonchelo en el tiempo más corto posible? o ¿cuáles son las metas que debería lograr en mi trabajo diario? son las preguntas esenciales, las cuales todos los violonchelistas deben saber contestar. A mí, personalmente, me interesa buscar las respuestas, ya que por mi edad estoy en una situación parecida a la de los alumnos chiapanecos.

En esta tesis pretendo responder las preguntas propuestas considerando el caso de un alumno de 15 a 25 años de edad aproximadamente, y que tiene ninguna o poca experiencia con tocar violonchelo pero que ya decidió llevarlo como su instrumento principal en sus estudios profesionales. El espacio de este trabajo no permite tratar otros casos, como son los alumnos que quieren aprender a tocar para poder disfrutar la música pero su carrera es diferente, ni trato sobre los niños que empiezan en edad temprana y que por eso tienen mucho tiempo para aprender.

Hacer un método completo sería una tarea demasiado grande. Por lo tanto, pretendo buscar respuestas en los métodos reconocidos del violonchelo, que tratan sobre la técnica violonchelista en una forma muy amplia y detallada, y sacar las informaciones beneficiosas para el caso del alumno mencionado. Cuento también con las informaciones de mi esposo Mtro. Vladan Koci y presento un poco de su propio método probado por muchos años de su experiencia pedagógica.

Mi trabajo está dividido en cuatro capítulos. Los capítulos más importantes son el segundo y el tercero, en donde presento los pasos necesarios para poder aprender rápido y bien. En el último capítulo propongo los resultados de esta mi investigación y traer una conclusión del tema tratado. Para entender más sobre la situación especial chiapaneca, decidí dedicarle un capítulo también a la descripción del ambiente musical checo con una corta comparación con el de aquí.

# 1. El ambiente y la educación musical en la República Checa y en Chiapas

En este capítulo pretendo mostrar las raíces de la cultura y la educación musical y también el ambiente musical actual de mi país. Con mi observación, aún no detallada, de la situación de Chiapas y su ambiente musical quisiera poner en claro la diferencia entre ambas culturas y así darle fuerza a mi afirmación de que el alumno chiapaneco, que decidió poner su tiempo y energía en los estudios musicales profesionales, estará en una situación especial, la que requiere un estilo de trabajo muy profundo y sistemático.

## 1.1 República Checa (Bohemia)

Para entender de dónde viene esta cultura que en últimos siglos vio surgir a tantos músicos excelentes y obras de gran variedad, hay que considerar las raíces de la tradición educativa en Europa central. Ésta empezó en el año 1774 cuando la emperatriz austro-húngara María Teresia constituyó la educación escolar obligatoria. A partir de este momento cada niño tuvo que aprender a leer, escribir y contar. Obviamente este cambio positivo en el nivel de la educación pública tuvo buen impacto en la educación musical.

En el siglo XVIII el país fue llamado “el conservatorio de Europa.” Existe un dicho allí que probablemente viene de estos tiempos, que dice: “Si es checo, es músico.” En un espacio tan pequeño crecieron muchos músicos excelentes. Hay que reconocer que esta tradición musical nació ya antes con los grandes maestros del período de barroco<sup>1</sup>. En el siglo XVIII contamos sobre todo con Antonín Kraft y su hijo Mikuláš, el violonchelista para el cual Joseph Haydn escribió su famoso concierto para violonchelo en Re mayor, y el violinista František Benda. Entre los compositores estuvieron Jan Václav Stamic (Johann Stamitz), representante principal de la Escuela de Mannheim, quien estableció la forma sonata, “il divino Boemo” Josef Mysliveček, admirado por W. A. Mozart y Josef Rejcha, el profesor de L. van Beethoven. Su hijo Antonín Rejcha fue compositor y maestro de composición en París y así influyó en muchos compositores franceses del período romántico. Entre los pianistas tenemos a Vojtěch Živný, maestro de F. Chopin, Karl Czerny y J.L. Dusík. Todos estos influyeron en numerosos compositores e instrumentistas extranjeros.

En este tiempo fue sobre todo en los conventos en donde se educaron los músicos jóvenes. Por eso mismo, la abolición de los conventos decretada por el emperador José II significó la

---

<sup>1</sup> Jan Dismas Zelenka, Pavel Josef Vejvanovský y otros.

disminución de los músicos educados a partir del año 1795<sup>2</sup>. Ya en el año 1808 fue fundada la „Asociación para innovación de la música en Bohemia“ por ciertos nobles que quisieron apoyar la tradición musical de su país. Cada miembro tuvo que pagar contribuciones anuales. Con este dinero algunos años después, en el año 1811 establecieron el Conservatorio de Praga. Allí es donde empieza el desarrollo de la escuela violonchelista, así como la de violín.

Los graduados de esta institución fueron los mejores violinistas y violonchelistas de su tiempo. Entre ellos mencionaré a Otakar Ševčík, el violinista y pedagogo de gran importancia mundial; a Ferdinand Laub, uno de los fundadores de la escuela de violín rusa y a David Popper, el violonchelista cuyos estudios y piezas de concierto hasta hoy crean la base del repertorio de cada violonchelista avanzado. Esta institución durante sus doscientos años de existencia ha sido proveniencia de muchos violonchelistas y pedagogos excepcionales y hasta hoy sigue esta tradición.

En los tiempos de su fundación, los alumnos entraron el conservatorio en la edad de diez años. Hoy los niños habitualmente comienzan a atender la escuela elemental de artes (E.E.A.), en dónde se les dan clases individuales de su instrumento, a la edad de seis a siete años. Muchos de ellos entonces empiezan a tocar el violonchelo o violín a esta edad, y algunos todavía dos o tres años más temprano. Hay mucho interés de parte de los niños y sus padres, así que las escuelas, aunque hay muchas, están llenas. Puede pasar que algunos niños interesados en empezar a tocar los instrumentos populares como piano, flauta o violín a la edad de nueve años, ya no sean aceptados por la escuela por razones de capacidad.

Hoy en todo el país, hay aproximadamente 490 escuelas elementales de artes, la mayoría son del estado, y algunas privadas. En la capital Praga<sup>3</sup> hay aproximadamente 29 escuelas, así que cada familia tiene una o varias al alcance de su casa.

No es sólo la música lo que se puede aprender en estas escuelas. Hay también ramas de teatro, baile y artes visuales, pero la rama musical siempre ha sido la más popular<sup>4</sup>. “La escuela elemental de artes tiene todo lo que cada escuela debería llevar: exigencia y calidad,” dice Ivana Hermankova<sup>5</sup>, directora de una de ellas en Praga, y sigue: “Estas escuelas permiten descubrir y educar los talentos y prepararlos para sus actividades artísticas no profesionales, o darles la base necesaria para poder entrar a las escuelas profesionales de artes, como son los conservatorios,

---

2 Tomas Strasil, *Czech cello education from 1945 to 2000*, tesis de doctorado, Universita Carolina, Praga, 2017, pág.16; traducción propia

3 Según la información del año 2019 la capital Praga tiene 1.3 millones de habitantes. Internet, Wikipedia, página visitada el 11.02. 2019

4 Eso tiene sus raíces en la historia; las primeras escuelas públicas de música fueron establecidas en el siglo XIX.

5 „Las EEA son un objeto único checo. Allí nacen los artistas y el auditorio,“ [[https://ona.idnes.cz/zus-open-umelecke-vzdelavani-v-cesku-dvy-/deti.aspx?c=A170528\\_212341\\_deti\\_haa](https://ona.idnes.cz/zus-open-umelecke-vzdelavani-v-cesku-dvy-/deti.aspx?c=A170528_212341_deti_haa)], página visitada el 12.09.2018



academias o universidades con la acentuación artística o pedagógica.” La reconocida mezzosoprano checa, Magdalena Kozena, dice: “Las escuelas pequeñas de artes crean raíces de nuestra culturalidad, de nuestro amor por el arte. Es un sistema educativo único en todo el mundo y por eso tenemos que cuidarlo, desarrollarlo y apoyarlo.”

La intención es ofrecerles a los niños la calidad máxima, pero no sobrecargarlos con su presencia en muchas clases semanales, para que puedan practicar su instrumento y concentrarse en el trabajo escolar en casa. Obviamente muchos también quieren, aparte de sus clases de música, jugar deportes o llevar clases de baile, pues la escuela de música ocupa al principio solo 45 minutos semanales del instrumento y una clase de teoría. La teoría generalmente no ocupa mucho espacio, las clases teóricas se realizan sólo en los primeros años de la enseñanza, antes de que el niño entre los ensambles de música de cámara.

Las escuelas generalmente cuentan con una o dos orquestas de cuerdas, con ensambles de alientos y grupos de música de cámara. Por razones obvias, los niños no entran estos ensambles en los primeros años de su educación; primero necesitan conseguir cierto nivel musical y técnico. Los ensambles habitualmente ensayan una vez a la semana durante dos horas. Este sistema es muy conveniente ya que les permite a los alumnos excelentes llevar clases extra de su instrumento y aprovechar más el trabajo con su maestro.

En el departamento de piano siempre hay uno o dos maestros disponibles para acompañar, así, los niños tienen oportunidad de acostumbrarse a tocar con el piano desde pequeños. Eso es una gran ayuda y especialmente en el caso de los violinistas y violonchelistas por las razones obvias de la afinación.

Las escuelas cuentan con muchos conciertos, competencias de alto prestigio y especialmente con una cooperación convencida de los padres. Este apoyo no es necesariamente financiero<sup>6</sup>, lo importante es la presencia de los padres en las clases (en el caso de los niños más pequeños) y en los conciertos o en la supervisión del trabajo diario de los alumnos.

Cada año los mejores alumnos graduados de las E.E.A. entran el conservatorio<sup>7</sup> o alguna de las Academias de Artes. La Academia de Artes es una escuela del tipo universitario, en donde se realiza licenciatura y maestría en ejecución musical<sup>8</sup>.

Este sistema educativo que acabo de describir, probado por años, ofrece una educación musical de alto prestigio y hizo surgir a muchos músicos excelentes. Actualmente, muchos de ellos

---

6 Según la información del año 2018, un semestre cuesta aproximadamente 2000 CZK (el equivalente a 1500 pesos mexicanos).

7 Hoy en todo el país hay varios conservatorios. Estos ofrecen educación musical profesional durante seis años de estudios.

8 La Academia de Artes contiene facultades de música, del teatro, de cinematografía y de artes visuales.

apoyan la vida musical del país. Hoy en todo el país<sup>9</sup> tenemos más de 15 cuartetos de cuerda profesionales<sup>10</sup>, entre otros ensambles. La capital Praga es sede de varias orquestas sinfónicas y es el centro de la vida cultural. Varios festivales anuales tienen su lugar allí, de los cuales el más importante con su historia vinculada a la situación política es “La Primavera de Praga.”

La música clásica se les presenta regularmente a los niños desde las escuelas elementales y así hay todavía conocimiento e interés de parte de la gente. Quizá por eso existe allí un fenómeno de las orquestas no profesionales, cuyos miembros forma la gente de diversas profesiones. Sin embargo, la situación de hoy parece cambiarse poco a poco; se ve cierta decadencia en el nivel actual de los músicos jóvenes al compararlos con una o dos generaciones atrás. La presión del estilo de vida moderno, presentado por los medios, del cual forma parte importante la música pop, hace que la música clásica esté sistemáticamente oprimida. Los años próximos mostrarán si se podrá mantener esta cultura heredada o si se extinguirá poco a poco como otros valores culturales.

## 1.2 Chiapas

Chiapas es un estado con larga tradición marimbística inmerso en un país con gran potencial musical. Por eso los percusionistas extranjeros vienen a aprender aquí. Aparte de las marimbas, es sobre todo la guitarra la que forma parte de la cultura en los últimos siglos. Obviamente en los pueblos indígenas, existen ciertos instrumentos tradicionales (violines artesanales, flautas, arpas de mano, por ejemplo) pero no es mi intención meterme en esta dirección. Descubrir la música nativa chiapaneca necesitaría una investigación profunda, la cual no es parte de este mi trabajo.

La situación en la música clásica es muy diferente, ya que ésta no forma parte de la cultura popular. En realidad, uno de los pocos lugares en donde se puede escuchar el piano o bien el teclado son las iglesias. El violín se conoce por los mariachis; otros instrumentos conocidos son algunos alientos utilizados por las bandas de metales y los de la música popular (teclado, batería, etc.). El violonchelo u otros instrumentos académicos (oboe, fagot) no son parte de la cultura y así son prácticamente desconocidos.

Hay pocos eventos que presentan la música clásica en Chiapas, así que la mayoría de la gente no está acostumbrada a escucharla. Por el contrario, en todas partes suena música popular: en los restaurantes, supermercados, en las plazas y también en los hogares. Es frecuente que los niños y sus padres tengan oportunidades muy reducidas de conocer la música clásica. Así, no pueden

---

9 La República Checa ocupa un área de 78 866 km<sup>2</sup>. Wikipedia, página visitada el 25. 02. 2019

10 Wikipedia, [[https://cs.wikipedia.org/ceska\\_smyccova\\_kvarteta](https://cs.wikipedia.org/ceska_smyccova_kvarteta)], página visitada el 25. 02. 2019

imaginarla en toda su plenitud, ni saben decir si les gusta o no. Algunos saben tocar un poco la guitarra, los teclados o les gusta cantar pero casi ningún joven conoce entre sus amigos o vecinos a alguien que practique seis horas diarias su instrumento. Así es como nace la idea de muchos de que ocuparse con la música clásica es algo muy fácil de realizar. Sin embargo, es todo lo contrario.

Muchos estudiantes por razones obvias nunca tuvieron oportunidad de enfrentarse con un sistema educativo musical probado por años, mucho menos de haberse encontrado con un maestro experimentado. Eso les hace falta cuando toman la decisión seria de estudiar música. “De hecho, cuando vine a Chiapas, eso fue la situación establecida en nuestra academia. Todos, casi sin excepciones, tocaron siempre con la partitura y con muchos errores,” recuerda Vladan. Por otro lado, los alumnos a veces no son capaces de cumplir la exigencia del trabajo profesional por falta de buenos hábitos, como la disciplina, entre otros. El desinterés de los padres hacia los estudios profesionales de sus hijos tampoco ayuda en esta situación.

Entre los fenómenos, por los cuales los niños no empiezan con los instrumentos en edad más temprana, es la carga enorme de tareas de parte de las escuelas elementales. Los niños no sólo están diariamente en las escuelas por demasiado tiempo, pasan también muchas horas de la tarde trabajando en su preparación escolar. Desgraciadamente, este trabajo no siempre tiene un valor real, únicamente les quita el tiempo necesario para hacer otras actividades, como jugar deportes o por supuesto, tocar algún instrumento musical.

Sin pretender hacer un diagnóstico exhaustivo, a continuación presento mi observación de las actividades de música académica en las ciudades más grandes como Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de las Casas.

La Orquesta Sinfónica del Estado de Chiapas, dirigida por Roberto Peña, se presenta en sus conciertos regulares en Tuxtla Gutiérrez y en otras partes del estado. La Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (UNICACH), en donde se realiza la Licenciatura y, desde el año 2015, también la Maestría en Música (clásica y jazz), cuenta con la Camerata de Cuerdas y la Orquesta Sinfónica. Allí mismo tiene lugar el festival Paax Fest, en donde se presentan artistas nacionales y extranjeros.

La UNICACH ofrece educación e iniciación musical en el nivel preuniversitario y en el nivel infantil. El preuniversitario cuenta con tres años de educación antes de entrar a la licenciatura, lo que es muy poco para lograr el nivel universitario, ya que muchos alumnos no tienen ninguna experiencia anterior. Otro asunto importante es el costo<sup>11</sup> de la educación. La universidad no absorbe los costos como ocurre en algunas universidades del país (UNAM, Universidad Veracruzana) y así la educación no es accesible para todos.

---

11 Según la información del año 2019 un semestre cuesta \$ 2800 M.N.

En la capital Tuxtla Gutiérrez hay varios institutos que se dedican al trabajo con los niños. La Orquesta Esperanza Azteca Chiapas se especializa en la formación orquestal y ayuda a los niños y jóvenes de bajos recursos. Ese proyecto, similar a “El Sistema” de Venezuela, es donde los niños a menudo descubren la música clásica y comienzan con sus clases del instrumento. Cada año algunos de sus alumnos interesados toman la decisión de estudiar música. American School Foundation of Chiapas cuenta con el mismo objetivo de la orquesta juvenil y actualmente ofrece clases grupales de los instrumentos de cuerdas. A parte de estas, hay varias academias de iniciación musical, muchas de ellas creadas por los egresados de la UNICACH. Muchos de los egresados y también otros maestros dan clases particulares. La maestra japonesa Rie Watanabe actualmente da clases de violín y viola y realiza talleres musicales.

Todas estas actividades son necesarias en un estado en donde la música clásica apenas se está desarrollando. Todavía faltan maestros en el nivel universitario<sup>12</sup> y no hay suficientes lugares que ofrezcan la iniciación musical cerca de los hogares. Faltan cuartetos de cuerda y otros ensambles profesionales, competencias y otras actividades, con las cuales la música clásica pueda presentarse a la gente.

Gracias a algunos maestros experimentados en la UNICACH, el nivel en la academia de las cuerdas (y de otras academias) está poco a poco creciendo y es muy probable que eso continuará con el tiempo. Con más egresados con el nivel internacional se establecerán nuevos ensambles profesionales y así, la gente podrá escuchar la música clásica más frecuentemente y poco a poco se podrá nacer una nueva tradición.

### 1.3 Comparación

Obviamente, los alumnos chiapanecos vienen de un ámbito muy diferente al de la República Checa. Eso tiene impacto, entre otros aspectos, en sus inicios musicales tardíos. Al empezar a tocar violonchelo a la edad de 16 o 17 años, los alumnos empiezan generalmente diez años más tarde que los alumnos checos. Eso inevitablemente hace una gran diferencia en el trabajo del maestro y, por supuesto, de los alumnos. Los estudios profesionales deben realizarse en un tiempo más corto. Además, hay una desproporción enorme en la carga de las materias en el nivel propedéutico, en donde se cuenta con muchas clases teóricas y una sola clase del instrumento principal. En comparación, las Escuelas de Artes en la República Checa ofrecen una o más horas semanales del instrumento junto con solamente una o – en ciertas condiciones - hasta ninguna clase de teoría, lo

---

12 La UNICACH actualmente no dispone con los maestros de oboe y fagot.

que permite enfocarse mucho más en el trabajo en el instrumento. De la misma manera, esta desproporción aparece también en el nivel de licenciatura, así que a los alumnos chiapanecos se les dificulta concentrarse en el trabajo en su instrumento principal. Hay que reconocer que, por las razones mencionadas, los alumnos de aquí necesitan trabajar en su instrumento mucho más intensamente para lograr el nivel internacional que sus compañeros checos, y así están en una doble desventaja.

Por estas razones, la pregunta que quisiera plantear es ¿cómo estudiar bien?, es decir ¿cómo aprender en el tiempo más rápido posible? Esta sigue siendo una de las más importantes, y la trataré en el siguiente capítulo.

## 2. Condiciones para tener buen éxito en practicar

En este apartado quisiera de una manera teórica presentar los aspectos esenciales en el proceso de aprender a tocar el violonchelo. Estoy consciente de que cada uno de estos aspectos podría ser tema de un libro completo. En este mi trabajo no pretendo describirlos de una forma detallada, sino quiero mostrar la complejidad del trabajo en el instrumento, con acentuación en el trabajo mental, el cual es un factor dominante y una condición sine qua non en todo el proceso de aprender. Así pretendo inspirar a los alumnos para crear su propio sistema en la práctica y encontrar un camino correcto en el proceso de la formación artística.

### 2.1 Talento

En su libro “Practicando violonchelo – Un método de práctica no sólo para las cuerdas”<sup>13</sup> Gerhard Mantel se pregunta ¿qué es el talento? Su respuesta es que el talento es una combinación de varias cualidades intelectuales y emocionales, una gran parte de las cuales ocupan el hábito del trabajo sistemático y la capacidad de autoreflexión. Según esta definición, el talento se encontraría solamente en la esfera mental o psíquica del músico. Por lo contrario, muchos utilizan la palabra “talento” en el sentido de un don, de algo que se tiene sin trabajar en ello. Para mí, personalmente, este don está conectado con cierta simplicidad, con la capacidad de alcanzar metas con pocos medios. Alguien que tiene talento para dibujar, al trazar unas pocas líneas puede, por ejemplo, expresar cierta característica de una persona. El que tiene talento para enseñar, en pocas palabras dice al alumno todo lo necesario, cuando otra persona menos capaz necesitaría más palabras y más tiempo para expresar lo mismo. En el caso de los músicos, alguien tiene buena coordinación del aparato locomotor, la cual le permite fácilmente tocar rápido. Según la definición propuesta de Mantel este don no sería igual al talento sino que ocuparía sólo una parte.

Sin embargo, precisamente en el mismo capítulo de su libro, Mantel parece usar la palabra “talento” en el sentido de un don cuando dice: “Al escuchar a un músico, es casi imposible distinguir qué forma parte de su talento y qué es resultado de su duro trabajo diario.”<sup>14</sup> Otros dicen que el talento ocupa sólo cuatro por cientos del éxito, todo el resto es el trabajo. Hay que reconocer que el don es algo recibido y que, por supuesto, cada músico es responsable de desarrollarlo y utilizarlo de

---

13 Gerhard Mantel, „Zur Persönlichkeit des Übenden“, *Cello üben – Eine Methodik des Übens nicht nur für Streicher*, Schott Musik International, Mainz, 1999, pág. 13; trad. propia

14 Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 13; trad. propia

la manera mejor posible. Es obvio que las cualidades mentales son para este desarrollo indispensables.

## 2.2 Práctica

La capacidad de aprender rápido y bien es lo que principalmente hace la diferencia en el progreso entre los alumnos, aunque muchos no se dan cuenta de eso. Cómo trabajar bien o cuáles son las condiciones para tener buen éxito al practicar, sigue siendo una pregunta esencial.

Sin embargo, demasiado a menudo vemos que los estudiantes no encuentran la respuesta adecuada. Eso lo podemos verificar cada día en las escuelas de música, al escuchar a los alumnos decir: “él es un alumno con mucho talento” o “él tiene mucha facilidad para tocar rápido” aunque mejor deberían de preguntar: “¿cómo hiciste para aprender las octavas tan rápido?” Sin embargo, en las escuelas de alto prestigio, no es así. “Cuando estudié, siempre pregunté a los violinistas excelentes cómo practicaban, por ejemplo, las escalas o variaciones de arco, tratando de utilizar lo mejor de la técnica de violín en chelo,” me afirmó mi esposo, Vladan Koci, y continúa: “Cómo aprender a tocar, por ejemplo, pasajes técnicamente problemáticos, debería ser el tema principal del que se habla entre los estudiantes.”<sup>15</sup>

Los métodos conocidos del violonchelo a menudo traen respuestas adecuadas a la pregunta ¿cuáles son los elementos indispensables para progresar bien? Al parecer sus autores (Gerhard Mantel, Emanuel Feuermann, etc.), siendo al mismo tiempo violonchelistas y maestros excelentes, tuvieron ideas parecidas al acentuar los pasos importantes en el proceso de aprender. Entre estos pasos tenemos:

### 2.2.1 Disposición para el trabajo mental

En cada profesión el esfuerzo intelectual es indispensable. En el caso de los instrumentistas eso puede parecer todo lo contrario. Sin embargo, practicar un instrumento no es lo mismo que saltar con una cuerda – simplemente saltar y esperar a que se fortalezcan los músculos en las piernas y el movimiento se vuelva más fluido y más fácil. Todo lo que un músico hace en su instrumento mientras practica debe siempre ser dirigido y coordinado por su cerebro. El cerebro debe dar las instrucciones claras a ambas manos (y a todo el aparato locomotor) para que sepan bien qué hacer.

La carencia del trabajo intelectual se manifiesta en el crecimiento inmediato de la tensión y en varios tipos de errores. La tensión aparece porque las manos no disponen de instrucciones claras:

---

15 Comunicación personal con Vladan Koci, realizada en abril de 2018

¿qué hacer y a dónde ir? Empiezan a hacer movimientos pequeños para corregir la afinación o la calidad del sonido, lo cual es muy peligroso para el buen desarrollo de la técnica. Los errores que aparecen por faltas intelectuales son: errores rítmicos, de digitación, de lectura, afinación inexacta y mal fraseo. Feuermann afirma: “En nueve de diez casos, cuando oigo a alguien tocar el violonchelo, me pregunto si los violonchelistas, al empezar a tocar, detienen su cerebro, sus oídos y su sistema muscular.”<sup>16</sup> ¿Cuáles son las metas que tenemos al practicar considerando el trabajo mental?

### 2.2.1.1 Concentración

“Lo que a los alumnos les cuesta mucho es concentrarse en varias cosas en el mismo momento,” dice Vladan Koci. Cada uno puede probar su capacidad de concentración tocando en el ejercicio número 5 del método de Otakar Ševčík<sup>17</sup> la sección de los crescendos y decrescendos. Al tocar las cuatro primeras notas de la melodía debe ser realizado un gran crescendo, así que la segunda nota es más fuerte que la primera, la tercera más que la segunda, etc. Para realizar este crescendo, y luego el disminuyendo de la misma manera, es necesario trabajar con el peso del brazo y con la división del arco, manteniendo siempre el arco en la posición perpendicular respecto a cada cuerda y siempre a la misma distancia del puente.<sup>18</sup> A muchos les cuesta este tipo de trabajo complejo, así que muy pronto, después de unos pocos compases, se olvidan de la mayoría de las cosas mencionadas. “Muchos me dicen que tienen problemas en la concentración, pero estas dificultades poco a poco desaparecen si el alumno empieza a trabajar bien. No es un problema insoluble, sino falta de buenos hábitos,” dice Vladan Koci. ¿Qué es lo que quiere decir aquí “trabajar bien”? Mantel sugiere: “Deberíamos utilizar cualquier ‘truco’ para mantener la atención.”<sup>19</sup>

Obviamente nadie puede practicar manteniendo toda su atención en un solo aspecto por mucho tiempo. El cerebro y también los músculos necesitan cambios frecuentes. Seguir practicando el mismo lugar durante demasiado tiempo es hacer el trabajo menos eficiente. Por eso hay que darse cuenta de la disminución en la concentración y cambiar el material por lo menos un momento. Un poco más tarde se puede regresar al problema anterior, si parece beneficioso. El cambio frecuente del material también apoya la motivación y mejora la constancia.

Por otra parte, el trabajo diario en el mismo material debe ser cada día un poco diferente. Las variaciones de ritmo son muy útiles, ya que sirven de varias maneras. (Véase el capítulo “Escalas”).

---

16 Seymour Itzkoff, *Commentaries on the interpretation by Emanuel Feuermann*, Alabama University press, Alabama, 1979; traducido al idioma checo por autor desconocido, traducción al español propia

17 Otakar Ševčík, Feuillard Louis R., *School of Bowing Technique op. 2*, Bosworth & Co., London, 1905

18 Para crear un ejercicio más complejo, es posible trabajar también con el lugar en la cuerda.

19 Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 14; trad. propia



Para evitar la rutina, es bueno cada día elegir algunas e incluso las complicadas, lo que ayuda a mantener la atención.

El entrenamiento siempre debe ser más difícil de lo que requiere la misma presentación, por ejemplo el ensayo o el concierto. Las variaciones de ritmo, por ser más complejas, funcionan para entrenar la mente; después, al tocar sin ellas, el pasaje se vuelve más sencillo. Al usarlas, es recomendable a la vez contar los tiempos del compás en voz alta. El repaso de toda la pieza estudiada en condiciones desagradables (en la mañana sin haber tocado antes, por ejemplo) es también provechoso para fortalecer la memoria y aumentar la concentración.

La regla clásica en el proceso de aprender dice que hay que dirigirse siempre de lo más sencillo hacia lo más difícil. Al tratar de concentrarse en varios aspectos al mismo tiempo, pasa que el alumno no hace bien ni uno ni otro. Por eso es recomendable quitar uno o dos elementos de todo lo que debe hacerse por un momento. En el caso de los alumnos menos avanzados puede ser necesario tocar uno o dos minutos en las cuerdas al aire para asegurar el manejo correcto del arco, y luego regresar con otros elementos (la melodía, la dinámica, etc.). Es lo que hacen los pianistas al estudiar con las manos separadas.

Hay que reconocer que la concentración nunca se mejora por sí misma. Es necesario trabajar en ella, para que aumente la capacidad de mantener la atención en varios aspectos al mismo tiempo, algo indispensable en el caso de los instrumentistas. La carencia de la concentración detiene mucho el proceso de aprender y además trae problemas de memoria al tocar en público. Vladan Koci afirma: “Después de practicar, deberíamos sentir la cabeza cansada y no las manos.”

### 2.2.1.2 Memoria

La capacidad de tocar de memoria es un componente muy importante del desarrollo mental de un instrumentista, el cual debe ser entrenado por todos desde el principio. El alumno debería traer a cada clase algo que pueda tocar de memoria, aunque sean solo uno o dos estudios cortos.

Para evitar los errores de memoria, en el caso del violonchelista, antes de todo hay que siempre saber: cuál tono – cuál posición – cuál dedo – y cuál dirección del arco. Eso es posible de practicar sólo en la imaginación al estudiar sin instrumento. (Véase el capítulo “Sistema individual del trabajo diario”). Es recomendable volver regularmente a estudiar con la partitura, aunque el alumno ya haya aprendido la pieza de memoria. Eso sirve para darse cuenta de los detalles olvidados y ayuda a tener orientación en la estructura de la obra estudiada. Ambas cosas son importantes para fortalecer la memoria, y así también para entrenar la concentración.

Para aumentar la capacidad de memoria es necesario en cada momento saber empezar de cualquier lugar de la partitura. La carencia de esta capacidad es un problema común de los alumnos. Al hacer un error, el alumno no sabe cómo continuar y tiene que repetir una gran parte o empezar otra vez del inicio. Eso es algo muy peligroso al tocar en público y es una indicación clara de que el alumno no ha estudiado bien. Para evitarlo, hay que siempre estar consciente de las tonalidades, relaciones armónicas, etc.

Es muy recomendable tratar de repasar regularmente toda la pieza o todo el movimiento sin parar desde el inicio hasta el final. Repasar diariamente todo aún en un tempo más lento, preferiblemente siendo consciente de todo lo importante (dinámicas, fraseo, tonalidades, etc.), es una parte muy importante de la práctica. Lo que es “un tempo más lento” explica Otakar Ševčík diciendo: “Si le parece que usted ya está tocando lento, desacelere cuatro veces y eso ya será adecuadamente lento.” Así muestra el problema común de los alumnos, que no bajan suficientemente el tempo y por eso no son capaces de concentrarse en todo lo importante. Eso es lo que a menudo causa problemas con memoria y trae la inseguridad. Además, el repaso de toda la pieza es necesario para obtener una imagen sobre las buenas proporciones del tempo.

### 2.2.1.3 Trabajo con los errores

El error es uno de los factores más importantes en el proceso de aprendizaje. Incluso, aprender sin errores es una paradoja, dice Mantel<sup>20</sup>. Creo que eso es cierto, pero hay que interpretarlo bien para evitar que el alumno haga demasiados errores pensando que eso es normal. El médico, cuando está operando, no puede cometer errores en cada minuto, sino la persona operada obviamente ya no se despertará.

Sin embargo, los errores tienen su lugar en el proceso de aprender. La diferencia entre “está” y “debería ser” es el primer paso en este proceso, seguido por la pregunta ¿por qué pasó? Buscar la respuesta es la más valiente fuente de información. Todo el proceso está muy vinculado a la atención. La frase una vez tocada ya aparece sólo en la memoria, no está escrita ni grabada. Eso les pasa a los alumnos demasiado a menudo, cuando saben que hicieron un error, pero por falta de atención no saben decir en qué. Al tocar de nuevo a menudo repiten el mismo error sin ser conscientes de eso. Esta falta en analizar el problema con frecuencia trae consigo problemas y el crecimiento inmediato de tensión en el lugar inseguro. El alumno cada vez que lo toca espera las dificultades, en lugar de analizar y solucionar el problema.

---

20 Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 13. trad. propia

La solución está en parar y preguntarse ¿qué pasó y por qué?. ¿Qué hacer para no repetir el mismo error? Al no hacerlo y continuar sin analizar el problema el alumno se acostumbra a tocar con errores recurrentes, aunque estos problemas no necesitarían mucho para ser resueltos.

#### 2.2.1.4 Sistema individual del trabajo diario

Emanuel Feuermann dice a su alumno: “Estoy contento de que ya usted ha entendido que si su estilo de tocar tiene que mejorarse, no puede depender más de la coincidencia.”<sup>21</sup> Mantel avisa: “Crear un sistema o un orden al practicar es un proceso creativo, el cual exige el correspondiente esfuerzo mental. Este esfuerzo es muy grande, pues siempre va contra la comodidad habitual.”<sup>22</sup> El método ruso, por ejemplo, es muy exigente. El alumno tiene que tocar el mismo lugar diez veces bien, así que si realiza cinco intentos buenos y el sexto malo, tiene que empezar toda la decena de nuevo. “Al construir la técnica, hay que mantener el avance diario. Hay que tocar regularmente los ejercicios de técnica, las partes más sencillas cada dos días, las partes difíciles diario. El repaso continuo es fundamental para estabilizar la técnica,” dice Vladan Koci y recomienda: “en la fase final de estudiar una pieza es bueno repasarla completa antes de empezar a practicar, porque así se muestran claramente los lugares problemáticos.” Crear un orden en la práctica es necesario. A los principiantes normalmente les cuesta trabajo, pero con el tiempo consiguen la orientación en su propia práctica, la cual es necesaria para progresar rápidamente.

Al crear un sistema o un plan diario, veo muy beneficiosa la división del material a estudiar en dos partes. Cada parte contendrá algo de escalas, uno o varios estudios y algo de las piezas estudiadas. Así el primer día se practica el primer grupo del material y el siguiente día el grupo dos. Según este sistema, el alumno por lo menos cada dos días practica todo su repertorio. Además, es muy recomendable dedicarse diariamente un rato a practicar los lugares más difíciles del otro grupo; eso garantiza el avance diario en los lugares complicados, como recomendó Vladan Koci.

El tiempo que le dedicamos a las escalas, a un movimiento de alguna suite de J. S. Bach o a un estudio puede ser determinado por dos situaciones. Una es el tiempo mismo del que se disponga para cada sesión de estudio; la otra, la necesidad de lograr cambios positivos notorios. En el primer caso, se recomienda por ejemplo, ocuparse una hora con escalas (con sus arpegios y dobles cuerdas), otra hora con uno o dos estudios, después una hora con tres movimientos de alguna suite, de manera que cada uno ocupe veinte minutos, y la última hora con un concierto. Este sistema es recomendable y funciona bien con los alumnos menos avanzados, los cuales están en el peligro de

<sup>21</sup> Seymour Itzkoff, *obra cit.*

<sup>22</sup> Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 14; trad. propia

ocuparse por demasiado tiempo de un solo problema, el cual además no resuelven bien. La otra posibilidad, recomendable para alumnos más avanzados, es practicar sin tiempo fijo, hasta que veamos cierto progreso. Eso ya requiere cierta experiencia en la práctica.

Además, hay que tener las ideas claras de en qué enfocarse el día corriente. Feuermann afirma: “Creo que el propósito del practicar es convertir la idea en realidad; por eso hay que tener alguna idea que le dé sentido a la práctica.”<sup>23</sup> Para ahorrar tiempo, es beneficioso tener estas ideas antes de empezar a practicar, para que en el momento de sentarse con el instrumento, pueda comenzar de inmediato el trabajo eficiente.

Una recomendación, la cual por mi propia experiencia veo muy útil, es dedicarse diariamente al trabajo mental sin instrumento. Este trabajo puede ser de dos tipos: con o sin la partitura. Al estudiar sin el instrumento y sin la partitura, es decir al practicar sólo en la mente, los lugares todavía inseguros aparecen con toda la claridad. Al repetir estos lugares problemáticos regularmente, el cerebro aprende su parte y está listo para dar las instrucciones claras a ambas manos. Después, al practicar con el instrumento, el proceso de aprender es mucho menos difícil, porque ya está resuelto lo que ocupaba un gran espacio en la mente.

Hay muchos modelos de estudio aplicables a la práctica. Creo que no importa tanto cuál modelo el alumno aplique, pero hay que tener alguno. Con el tiempo se muestra más claramente si el sistema actual sirve bien y el alumno aprende a distinguir cómo modificarlo para tener mejor éxito.

#### 2.2.1.5 Disposición para el cambio

Estar dispuesto realizar los cambios exigidos es un paso importante en el proceso de aprendizaje. Mantel describe un tipo de alumno que quiere tocar bien pero no está listo para hacer un esfuerzo mental ni, a veces, sacrificar su tiempo<sup>24</sup>. Si se le exigen los cambios, lo verá como algo molesto. Probablemente ya ha desarrollado muchos hábitos en sus movimientos y los hace automáticamente. Los movimientos corporales que usamos al tocar un instrumento son tan complejos y especiales que siempre deben ser automáticos, pues al tocar no se puede ser consciente de todos estos. Cualquier cambio de estos movimientos habituales siempre es conectado con la necesidad de superar la antipatía interna; el nuevo movimiento exigido, aún correcto, puede ser incómodo cuando se está acostumbrado a otro movimiento. El proceso de aprender un movimiento es difícil y tarda mucho; igual que la postura correcta del cuerpo, la mejor posición al tocar a menudo no es la más cómoda.

---

<sup>23</sup> Seymour Itzkoff, *obra cit.*

<sup>24</sup> Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 13. trad. propia

Otro tipo común de alumno, es el que está tan listo para el cambio, que esto casi le impide el trabajo sistemático. “No hay movimientos universales que funcionan con todos. El éxito de los grandes artistas, a menudo radica en que han encontrado las mejores técnicas para ellos mismos,” dice Mantel y continúa: “el agarre básico del arco no conlleva nada de todo lo que pasa en la mano durante los movimientos complejos, por ejemplo en dinámicas. El maestro, aún tomando incorrectamente el arco, siempre tocará incomparablemente mejor que el principiante que acaba de aprender la posición básica.”<sup>25</sup> Eso a menudo no lo entienden los estudiantes cuando tienen la ilusión de que después de escuchar un consejo de su maestro, su problema ya está resuelto; no entienden que después de recibir una información apenas debe empezar su propio trabajo sistemático para que el movimiento exigido se convierta en algo automático y pueda formar parte de la técnica. En lugar de hacerlo a menudo se desesperan y van a buscar otra recomendación, con otro maestro por ejemplo, o en clases magistrales.

Estos dos ejemplos del alumno muestran la necesidad de tomar en serio las recomendaciones del maestro y tratar de aplicarlas en su propia práctica, pero al mismo tiempo saber que pura información no resuelve milagrosamente el problema. La constitución corporal es tan diferente que cada uno tiene que encontrar los movimientos con los cuales pueda tocar bien. Estos movimientos aprendidos que funcionan siempre bien para solucionar el mismo problema o uno similar los podemos calificar como técnica. Sin embargo, para poder decidir si el movimiento exigido es aplicable y útil en la propia práctica del alumno, hay que pasar por todo este proceso de primero aprenderlo y tratar de aplicarlo. Obviamente este proceso tarda, pero es un camino correcto para construir la técnica.

#### 2.2.1.6 Inteligencia específica musical e inteligencia general

Feuermann plantea la idea de que hay que balancear siempre las cualidades musicales con la inteligencia general y también con la inteligencia específica, diciendo que: “En la música no existe una nota (y menos grupos de notas rápidas, las cuales juntas crean una unidad rítmica) la cual se deba tocar sin expresión o sin articulación,” y sigue: “Estoy seguro que no está bien separar las dos esferas que están siempre presentes en la música: la mecánica<sup>26</sup> y la música misma. Hay que reconocer que sólo se puede interpretar bien la música considerando ambas al mismo tiempo.” Apoya esta afirmación al decir: “El ejemplo clásico es una escala. ¿Es una escala sólo ejercicio técnico? ¿Qué es lo que practicamos en una escala? ¿Qué se puede o qué se debería practicar en una escala? [...]

---

<sup>25</sup> Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 14. trad. propia

<sup>26</sup> Feuermann utiliza la palabra mecánica en lugar de la técnica.

Para mí la escala ideal se podría comparar con una hilera de perlas del mismo tamaño y brillo. ¿Es una escala así cosa de pura mecánica? ¿No es más bien el problema musical que tenemos que resolver si en la pieza aparecerá una escala?”<sup>27</sup> Obviamente estos “problemas musicales” se pueden resolver sólo al usar la inteligencia.

La inteligencia específica musical se muestra en la capacidad del pensamiento abstracto, por ejemplo en la disposición para el fraseo lógico. También podría explicarse como la capacidad de adaptación eficaz de las reglas musicales (del estilo, por ejemplo).<sup>28</sup> La inteligencia general se manifiesta en ser consciente de los conjuntos y las relaciones. Al estudiar, hay que darse cuenta de los lugares parecidos del repertorio actual y preferiblemente estudiarlos a la vez. Eso ahorra tiempo y ayuda al cerebro a orientarse. La falta de darse cuenta de los conjuntos se manifiesta en el caso del alumno que trata de aprender un pasaje virtuoso o un salto difícil mientras se olvida de su sonido u otros aspectos importantes de la ejecución. El trabajo en el instrumento es muy complejo y sólo se puede tocar bien considerando todos los aspectos importantes al mismo tiempo. Este es el tema que trato de una forma más detallada en el siguiente apartado.

#### 2.2.1.7 Comprensión y mantenimiento de las reglas básicas

El violonchelo, igual que el cuerpo humano, tiene sus características constantes. Es posible, por ejemplo, discutir sobre la interpretación de una obra, pero igual que la consonante “m” se puede pronunciar solamente al contactar los labios, crear un tono brillante, realizar un crescendo o tocar con buena afinación se puede sólo al conocer y mantener algunas reglas inalterables. Entre estas reglas indispensables para crear un sonido profundo y agradable, tenemos, entre otras:

- el mantenimiento del arco derecho y el lugar del contacto en la cuerda estable
- el buen contacto del dedo con la cuerda
- posición normal de ambos hombros
- los músculos grandes relajados lo más posible.

Al estudiar todos los tipos de pasajes difíciles, hay que asegurarse regularmente de no romper estas condiciones básicas. Así el alumno aprende a enseñarse a sí mismo, a ser su propio maestro, lo que es un paso importante en el desarrollo de cada músico.

---

<sup>27</sup> Seymour Itzkoff, *obra cit.*

<sup>28</sup> Internet, página visitada 5.12.2018

[[https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi\\_slovo=intelligence&typ\\_hledani=prefix](https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=intelligence&typ_hledani=prefix)]

### 2.2.1.8 Personalización de la práctica

Otro aspecto, también vinculado con la inteligencia, es la capacidad de autocrítica. Cada uno tiene un don diferente. Alguien tiene dedos rápidos, otro obtiene el vibrato o el *sautillé* fácilmente, etc. De la misma manera, alguien siente y expresa la música naturalmente, pero le cuesta, por ejemplo, tocar rápido. Esa facilidad en un aspecto le permite enfocarse en otros elementos importantes al tocar. Uno de los objetivos que cada uno debería lograr en su trabajo cotidiano, es conocerse a sí mismo para saber sus cualidades y sus faltas, y adecuar su práctica según lo necesario.

Además, los alumnos que no tienen, por ejemplo, ojos buenos, difícilmente podrán tocar en una orquesta. Podrán tocar música de cámara, lo que es posible hacer medio (o hasta completamente) de memoria. Ellos, por supuesto, tienen que trabajar mucho en tocar de memoria. Por otro lado, algunos no tienen dificultades en tocar de memoria y aprenden rápido las piezas. Así están en el peligro de aprender con errores. Obviamente el error una vez aprendido aparece de nuevo en las situaciones extremas (conciertos, etc.). Por eso deberían poner mucha atención para aprender correctamente desde el inicio. Una persona que toca con los músculos tensos, tiene que poner mucha atención al estudiar para evitar la tensión.

Estos ejemplos muestran la personalización de la práctica según la necesidad de cada alumno. Ser consciente de sus ventajas y faltas es importante para ahorrar tiempo al estudiar. Sin embargo, la autocrítica significa también la capacidad de verse a sí mismo en el contexto de otros violonchelistas, no necesariamente para competir con ellos, sino más bien para darse cuenta de la realidad, lo que en el caso ideal debe siempre apoyar la motivación y la constancia.

### 2.2.1.9 Paciencia y constancia

Feuermann afirma diciendo a su alumno, que: “Análisis, paciencia y constancia son requisitos principales para su desarrollo.”<sup>29</sup> La constancia es muy importante en la vida de los músicos. La palabra virtuoso tiene mucho que ver con las virtudes. Ser virtuoso significa operar perfectamente con el instrumento y eso no se logra sin virtudes como es la constancia o la disciplina, por ejemplo.

Practicar efectivamente requiere también paciencia, la cual se desarrolla a través de buenas experiencias en el estudio. La pregunta que sigue siendo de las más importantes es ¿Cómo manejar el tiempo? La respuesta es: económicamente. Después de trabajar en cierto problema hay que dejarlo aparte aunque todavía no esté perfectamente resuelto y ponerse a estudiar algo más. La frase

---

<sup>29</sup> Seymour Itzkoff, *obra cit.*

famosa del virtuoso checo Otakar Ševčík: “¡No toques la segunda nota si todavía no tocas bien la primera!” hay que interpretarla bien. Considerando su sentido exacto muy pocos podrían continuar hasta la segunda o tercera nota. Creo que más bien habla sobre la honestidad y la capacidad de autocrítica en cualquier nivel de interpretación. En el caso ideal al practicar bien una cosa ayuda a otra. Practicar con un sonido fuerte y amplio las escalas es tener luego menos trabajo, considerando el sonido, en la sonata. Aprender bien a tocar la quinta posición en un estudio es tenerla ya resuelta cuando aparece en un concierto, por ejemplo. Así poco a poco se construye la técnica.

Obviamente, algunos lugares problemáticos necesitan su tiempo y hay que practicarlos con paciencia. Nunca se debe practicar un pasaje complicado por mucho tiempo. Hay que practicar los lugares difíciles con mucha atención y parar o ponerse a practicar algo diferente inmediatamente cuando la mano está cansada. Luego, se puede regresar con el problema anterior.

La impaciencia es un problema grave para el desarrollo sano de la técnica. Eso Mantel lo afirma explicando que la voluntad tensa está casi siempre conectada con los músculos estresados y concluye: “Saber que al practicar tres horas diario necesitaré tantas semanas para aprender un estudio o una pieza, me da tranquilidad y ayuda a controlar el progreso.”<sup>30</sup> Estas experiencias que apoyan la paciencia, vienen con el tiempo. Para lograrlas es necesario siempre relacionar todo lo que pasa en la práctica diaria.

## 2.2.2. Otros elementos indispensables

Hay algunos elementos en la práctica que no están estrechamente ligados con la disposición mental, pero aún así son elementales en el proceso de aprender. Son eliminación ineludible de la tensión, tocar con toda la vitalidad, la ambición, la motivación y sobre todo la dedicación.

### 2.2.2.1 Eliminación de la tensión

La tensión está presente en la vida de todos los instrumentistas. Existe una grabación con Mstislav Rostropovich, en donde toca la *Danza de los elfos* con una orquesta. En los últimos compases le viene mucha tensión en la mano derecha, así que casi no puede continuar. “Incluyendo los artistas más grandes, todos sabemos qué es tocar con los músculos tensos,” dice Vladan Koci.

---

30 Gerhard Mantel, *obra cit*, pág. 17



La tensión es responsable de una gran parte de los problemas comunes. Uno de ellos, es su efecto en el oído. Si la tensión aparece en los músculos de alrededor de la boca (dientes apretados), causa una errónea sensación de la afinación. Algunos aprietan sus dientes ya antes de tocar, al afinar su instrumento, y es cierto que así no oirán bien. No es raro el caso del alumno, que ya toca el repertorio avanzado (conciertos, sonatas grandes, piezas virtuosas), pero, obviamente por tensión, no es capaz de tocar efectivamente bien las piezas sencillas. Esta mala condición causa mucho estrés antes de tocar en público, por lo que el resultado siempre es muy inseguro.

Por eso cada violonchelista debe aprender cómo relajarse al tocar, y especialmente, al practicar. Existen muchos métodos para lograrlo, pero Vladan Koci recomienda: “Cuando estudiaba, lo que funcionó conmigo fue siempre tocar. Aproveché cada oportunidad para tocar en público, toqué en los seminarios, en los conciertos y en muchos otros eventos. Cuando me apareció una tensión, traté de relajarme directamente en el escenario. Así poco a poco encontré el camino para relajarme al tocar.”

Practicar con tensión en casa significa luego tocar tenso en público. Por eso el primer paso importante es la atención en la práctica: darse cuenta lo más pronto posible de cada tensión que aparece y tratar de quitarla inmediatamente. Por mi experiencia, recomiendo en el momento de sentir la tensión en las manos, ponerse inmediatamente a estudiar en un tempo muy lento.<sup>31</sup> Sólo así se puede controlar todo lo necesario (sonido, afinación, etc.) y al mismo tiempo localizar la tensión y eliminarla. En el cuerpo, todo está conectado. Los dientes apretados significan el crecimiento inmediato de la tensión en ambas manos. Para evitar esta tensión alrededor de la boca, recomiendo contar en voz alta los tiempos al estudiar los pasajes técnicos, o de la misma manera, al practicar los cambios, decir alguna frase simple como “¡Relájate!” o “¡Cálmate!” Normalmente después de algunos minutos la tensión desaparecerá y es posible regresar a estudiar en el tempo adecuado.

En la música clásica estamos en una situación especial ya que hay muchas reglas que el alumno tiene que cumplir. Eso a menudo trae cierto peso, especialmente en el caso de los alumnos de la edad más avanzada. “Los gitanos a menudo tocan con una velocidad extremadamente rápida. Es porque tocan totalmente relajados. En su música no existen tantas reglas, por eso nada los estresa. Nosotros, al querer cumplir todos los requisitos de la música académica, nos ponemos preocupados y por eso, a veces, tensos,” dice Vladan y continúa: “El camino para relajar va por la expresión.” Según esta afirmación, concentrarse más en las frases y menos en la técnica misma puede ser, en el caso de algunos alumnos, beneficioso en el proceso de relajarse al tocar.

Darle el tiempo adecuado a la práctica es otro elemento necesario para que uno pueda tocar bien relajado. Sin embargo, siempre deberíamos subir nuestras metas sabiendo que cada cosa

---

31 Para entender más sobre el tempo lento véase el capítulo „Memoria.“

recién aprendida necesita su tiempo para asimilarse. Quitarse la tensión es un proceso que requiere su tiempo, pero en general es sencillo. Una vez que el alumno reconoce la sensación de qué es tocar sin tensión, los resultados pronto aparecerán.

#### 2.2.2.2 Tocar con toda la vitalidad

Al tocar un instrumento, reconocemos dos tipos de movimientos, dice Mantel.<sup>32</sup> Hay movimientos fluidos, los cuales son la meta de nuestro trabajo al practicar. Otro tipo son los movimientos súbitos como acentos, los cuales, si deben realizarse en dinámica alta, requieren mucho esfuerzo físico. Por supuesto, nadie recibirá la capacidad de hacerlos bien al momento de dar un concierto si no los ha trabajado antes. No son sólo los acentos y movimientos súbitos, sino todas las dinámicas altas, todo el fraseo. “En mi vida profesional, trabajé mucho con Pavel Kühn.<sup>33</sup> Él siempre decía que los cantantes buenos nunca se cuidan en los ensayos, sino que cantan con toda la expresión y todo su vigor,” recuerda mi madre, maestra del coro universitario. Así también los violonchelistas deben de esforzarse por realizar todo bien cada vez que practican para poder conseguir buenos hábitos y volverlos automáticos.

#### 2.2.2.3 Ambición

La ambición es decir, el deseo del éxito personal y profesional, es un principio legítimo. Sin embargo, puede tener un impacto negativo al practicar. Las ambiciones demasiado grandes o el anhelo siempre presente del éxito superficial puede causar problemas en la autocrítica necesaria y de la misma manera puede ser causante del crecimiento de la tensión.

Por otro lado, la ambición es lo que nos impulsa a trabajar en los momentos cuando sería más cómodo no estudiar. Uno tiene ambición de presentar música buena y expresiva, otro simplemente quiere hacer bien su trabajo. Este estímulo que nos da la ambición, es bueno porque nos hace ser disciplinados y la disciplina es una de las cualidades que deben siempre estar presentes en la vida de los artistas.

---

32 Gerhard Mantel, *obra cit.*, pág. 17

33 Pavel Kühn (1938-2003) – checo, director del Coro de la Orquesta Filarmónica Checa

#### 2.2.2.4 Motivación

“Hoy se habla tanto sobre la motivación. Cuando yo estudiaba no era así. Era normal que los maestros les exigieron a algunos alumnos hacer sólo ejercicios en las cuerdas al aire durante medio año o hasta todo el primer año de sus estudios, para asegurar el buen manejo del arco. A mí me parece que los alumnos estaban suficientemente motivados ya que continuaron sus estudios. Hoy algo así es casi inimaginable. Cómo motivar a los alumnos se ha convertido en una pregunta básica entre los maestros. Sin embargo, el mundo de hoy está lleno de músicos excelentes y creo que la tarea del maestro no es motivar, sino más bien describirle al alumno de una manera directa y correcta lo que conlleva ser músico profesional. Así el aspirante puede tomar la decisión seria de estudiar o no estudiar. [...] Es mejor vender fruta bien que tocar el chelo mal. Por eso, yo no pretendo motivar a nadie,” concluye Vladan Koci.

Obviamente ser motivado o motivarse es la tarea del aspirante y no de su maestro. En eso ayuda la competencia sana entre los alumnos. Un buen estudiante de violín o violonchelo en la escuela puede influenciar positivamente en el nivel de toda la academia. De manera similar escuchar buenas grabaciones o conciertos en vivo puede ser un gran estímulo para los propios estudios de un aspirante. Los alumnos que no están suficientemente motivados deberían considerar buscar otra profesión, ya que la formación musical profesional es un proceso que tarda mucho y necesita mucha paciencia y mucha disciplina.

#### 2.2.2.5 Tiempo

Este último subcapítulo quisiera dedicarle a un aspecto muy importante, al tiempo. El violonchelista checo Milos Sadlo<sup>34</sup> recuerda: “Trabajaba diez horas diario estudiando todo el repertorio; domingos y vacaciones significaban nada para mí.”<sup>35</sup> En cada proceso de aprender es necesario encontrar el tiempo adecuado. Tocar el instrumento es algo muy complejo y delicado, ya que muchos músculos pequeños están trabajando. Por eso hay que renovar siempre las conexiones construidas entre el cerebro y el instrumento - lo que hacemos al practicar – ya que las manos se olvidan rápido de los movimientos aprendidos. Por estas razones, no practicar el instrumento durante una semana no es lo mismo que no manejar el coche durante el mismo tiempo. Mi maestro decía: “Si

---

34 Miloš Sádlo (1912 – 1990) fue un violonchelista checo de importancia mundial. Fue ejemplo del alumno que empezó a estudiar el violonchelo en la edad más alta (a los 16 años). Por su talento y su disciplina enorme, un año más tarde, hizo su debut profesional al interpretar el Concierto para violonchelo de C. Saint-Saëns con la Orquesta Filarmónica Checa.

35 Tully Potter, „Great Cellists – Miloš Sádlo“, The Strad, Octubre 2017, pág. 50; trad. propia

no practico un día, lo oigo yo. Si no practico dos días, lo oyen mis familiares. Si no practico tres días, lo oyen todos.” Por supuesto, los que ya tienen el nivel alto y estable de la técnica, pueden dejar de tocar por cierto tiempo sin cambios dramáticos en su nivel, igual que no se olvida manejar el carro. Por lo contrario, los que apenas entraron al proceso de estudiar no deberían desmayar hasta que logren un cierto nivel.

La pregunta frecuente es sobre “las horas necesarias diariamente.” Eso varia dependiendo de las capacidades motrices, intelectuales y generalmente del talento. Es posible aprender mucho practicando poco (2,5 a 3 horas diario), sin embargo, son sólo pocos los que pueden. “Estuve trabajando algunos años con una chica coreana que trabajaba muy poco en su instrumento, 2 a 3 horas diarias. La preparatoria en que estudiaba era muy exigente y por eso no le daba más tiempo para su práctica en el chelo. Aún así, fue aceptada por the Juilliard School en Nueva York y además recibió la beca de esta institución. Eso les pasa sólo a unos pocos estudiantes, los mejores de todo el mundo. Pero fue una excepción, que exige una diligencia, concentración e inteligencia enorme. Todos necesitamos muchas horas,” concluye Vladan. Por otro lado, imaginemos a un alumno que se dedica de 6 a 7 horas diarias a su instrumento pero progresa muy lento. Eso se debe a su mal estilo en la práctica. Este alumno debe realizar ciertos cambios en su estilo habitual del trabajo para mejorarse y aprender a manejar el tiempo.

Estoy segura que todos los alumnos deberían dedicarse a su instrumento lo más posible, sabiendo que hoy en todo el mundo hay muchos grandes talentos que además saben cómo estudiar y estudian por muchas horas diariamente. Obviamente no todos tienen el deseo de competir con los artistas mejores y así creen que no necesitan sacrificar tanto tiempo y esfuerzo. Sin embargo, el hábito del trabajo sistemático y regular es bueno para desarrollo sano de cada personalidad.

### 3. Ejemplos de la práctica efectiva y la creación de los ejercicios dentro del material diario

En este capítulo presento los métodos generales para resolver los problemas técnicos en los ejercicios, escalas, estudios y piezas del repertorio diario del violonchelista menos avanzado. Me enfoco en la metodología especializada para los estudiantes de 15 a 25 años de edad aproximadamente que llevan poco tiempo tocando su instrumento, pero quieren avanzar rápido sin crear malos hábitos. En el segundo capítulo demostré la necesidad de utilizar inteligencia, concentración y paciencia. Ahora mostraré algunos ejemplos prácticos.

Antes que nada, hay que poner en claro que todos los ejemplos deben tocarse con:

**a) sonido perfecto**, es decir:

- agradable
- fuerte, en la dinámica de poco forte hasta fortissimo con el arco constantemente puesto en la distancia media entre el diapasón y el puente<sup>36</sup> o más cerca del puente en las posiciones altas
- estable en peso, sin diferencia entre el sonido cerca del talón y cerca de la punta
- estable en color, especialmente evitando la desproporción entre las cuerdas La y Re
- estable en vibrato, si es requerido

**b) afinación perfecta** según la armonía, controlada por el afinador o por las cuerdas al aire

**c) ritmo preciso y estable**

**d) coordinación perfecta** entre ambas manos con el respeto al ritmo preciso. Todos los movimientos hay que realizarlos en el tiempo y nunca en la anticipación del pulso.

**e) la mano izquierda „colgada“<sup>37</sup>**, es decir puesta en una posición correcta, la que permite tocar el ejercicio sin mucho esfuerzo y sin mucha tensión.

**f) la atención.** El cerebro debe ser más listo que las manos. Antes de empezar a tocar el ejercicio, hay que saber bien qué posición es, cuáles tonos e intervalos, etc. Para controlar todo, primero hay que tocar muy lento. Después se sube poco a poco el tempo manteniendo la calidad absoluta (considerando la afinación, el manejo del arco y el ritmo, entre otros), hasta el tempo final.

**g) los músculos relajados lo más posible.** Recomiendo contar los tiempos del compás en voz alta o decir a sí mismo instrucciones como: „relaja tu boca, hombros, brazos...“ o „no

---

36 La posición exacta del arco en la cuerda depende de la calidad del instrumento, del arco y de las cuerdas.

37 La „mano colgada“ es un *terminus technicus* el cual se usa en la correspondencia de la mano bien puesta en el diapasón, con el hombro y los músculos del antebrazo relajados lo más posible.

aceleres, afina mejor," etc. El hablar ayuda a evitar la tensión de los músculos del cuello y de los hombros. Por lo contrario, cuando la boca está tensa, todo el cuerpo puede volverse tenso.

Un asunto muy importante en la práctica diaria son los ejercicios que cada alumno debe crear sobre los pasajes difíciles, ya que estos funcionan como el mayor ahorrador del tiempo. Estos ejercicios consisten generalmente en:

- usar dobles cuerdas
- cambiar la dirección de un pasaje
- usar variaciones de ritmo.

Estas tres maneras de estudiar las trataré de una forma detallada en los ejemplos mostrados a continuación.

### 3.1. Ejercicios

Kazimierz Wilkomirski<sup>38</sup> - Ejercicios para la mano izquierda, ejercicios 1 - 11

La primera parte del método de K. Wilkomirski consiste de los ejercicios de los dedos, dedicados a los principiantes y a los alumnos poco avanzados. Estos ejercicios, aunque parecen muy simples, requieren un trabajo exacto y constante; sólo así pueden servir como base de la técnica de violonchelo.

Se empieza con el arco *détaché* en las notas redondas, con el metrónomo puesto a tempo lento (negra = 40), de preferencia en dobles cuerdas o con el afinador ajustado a la dominante.<sup>39</sup> Hay que escuchar la resonancia de los intervalos para encontrar una afinación ideal. Eso requiere una concentración profunda y estable. Después se sube poco a poco el tempo, todavía en *détaché* (en las blancas y en las negras) y con todo el arco.

La articulación de los dedos es muy importante. El dedo realiza su movimiento rápido, es decir percute la cuerda, y queda relajado mientras sigue tocando (manteniendo el dedo sobre la cuerda). No debe estar en una presión permanente. Para pisar suficientemente las cuerdas, hay que aprovechar el peso del brazo transmitido a las yemas de los dedos. El pulgar durante todo el proceso es pasivo, colocado de una manera ligera y relajada en el brazo del violonchelo. La posición exacta del pulgar depende de cada mano; la posición mejor es abajo del segundo dedo.

---

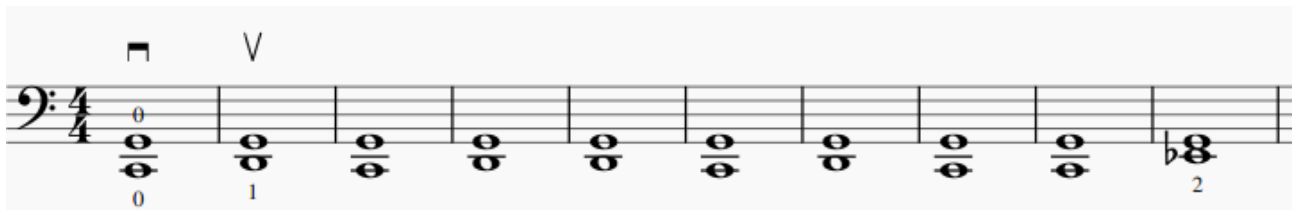
38 Kazimierz Wilkomirski, Ejercicios para la mano izquierda, título orig. Cwiczenia na lewa reke, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1955.

39 Un afinador de buena calidad es en el caso de los que tocan instrumentos de cuerdas una buena adquisición. Para afinar, recomiendo ajustarlo en general a la dominante.

Después de conseguir la perfección en el tempo lento, hay que, manteniendo la misma calidad, subir el tempo y aplicar las variaciones de ritmo<sup>40</sup> para acelerar la articulación. La articulación debe realizarse de manera igual en tempo lento y en tempo rápido. Los dedos percuten la cuerda e inmediatamente quedan relajados mientras siguen tocando (pisando la cuerda). Los músculos del antebrazo están relajados. Dejar caer los dedos con demasiado esfuerzo, con un movimiento torpe es un error grave, el cual no permite subir el tempo; hay que reconocer que el ejercicio ejecutado de esta manera no tiene valor alguno. En el tempo lento todo tiene que transcurrir de manera igual como en el tempo fluido, ya que tocar lento es una preparación para posteriormente poder tocar rápido.

Todos los ejercicios hay que tocarlos en las cuatro cuerdas, modificando el ejercicio utilizando las posiciones cerradas y abiertas, y transportándolos a todas las posiciones hasta la posición quinta o sexta, manteniendo la misma digitación.

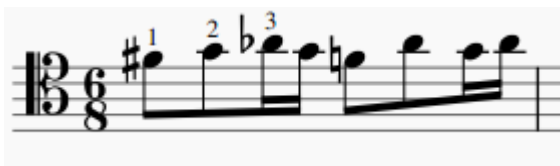
1. Modificación del ejercicio 1 – notas redondas y non legato, en la cuerda de Do, con el sonido estable de la cuerda de Sol al aire para aseguración de la afinación.



2. Compases 7 - 8 del ejercicio 2 en blancas, en transposición y utilizando la posición abierta.



3. Ejercicio 8 en transposición, con la variación de ritmo.



40 En el capítulo 3.2. „Escala“ trato de forma detallada las variaciones de ritmo.

## K.Wilkomirski - Ejercicios para la mano izquierda 12 – 18

Estos ejercicios, que sirven especialmente para encontrar la posición ideal de la mano en la posición abierta, necesitan una buena preparación en los ejercicios anteriores. A algunos estudiantes con la mano pequeña se les pueden dificultar en los primeros días o semanas. Por eso hay que practicarlos con mucho cuidado y parar a menudo para evitar problemas con la tensión y los daños en el sistema muscular y en los tendones. Este material debe estudiarse con mucha atención (hacia la afinación, el sonido, el ritmo, etc.) y siempre por un corto tiempo. Es bueno combinarlos con los ejercicios de otro tipo (con los ejercicios para la mano derecha, por ejemplo), para que la mano se pueda relajar.

Es recomendable realizar siempre el crescendo en el arco hacia la punta para asegurar el sonido estable. Por su naturaleza, el sonido cerca de la punta es más débil; el sonido lleno y fuerte en la mitad de arriba del arco tiene que ser entrenado.

4. Ejercicio 12 para estabilización de la mano izquierda, sirviendo también para aprender el sonido fuerte en la mitad de arriba del arco.



## K.Wilkomirski – Ejercicios para la mano izquierda 19 – 22 y ejercicios para las posiciones V - VII

Estos ejercicios avanzados sirven para el desarrollo de la fuerza e independencia de los dedos. Requieren cierta fuerza de parte de la mano izquierda; en el caso de una mal práctica pueden causar problemas en los músculos pequeños y los tendones de la mano. Para evitar estos problemas, hay que practicarlos utilizando siempre la razón y siendo consciente hacia todos los detalles.

Los ejercicios deben ser estudiados de manera igual a los ejercicios anteriores, con mucha atención a la articulación firme y relajada. La articulación correcta es necesaria para el desarrollo de la fuerza de los dedos, especialmente del tercero y del cuarto dedo, y de los músculos pequeños de la mano. Primero deben ser practicados por unos pocos minutos y nunca con un dolor permanente en la mano. Se utilizan los ritmos y transposiciones a todas las posiciones y cuerdas.



La debilidad del tercer y cuarto dedo es uno de los problemas más comunes entre los violonchelistas. Paul Bazelaire recomienda: “En la posición abierta y especialmente en dobles cuerdas, inclinar, preferiblemente, la mano izquierda hacia el puente, y orientar los dedos a la posición del traste, la muñeca se queda sobre el tercero y el cuarto dedo, lo cual, entre otras ventajas, facilita a estos dos dedos débiles la presión sobre la cuerda y le hace más cómoda la extensión al primer dedo.”<sup>41</sup> Para conseguir la fuerza necesaria de los dedos débiles, es recomendable tocar pizzicato con los dedos de la mano izquierda, lo que también corrige la posición de la mano.

Los ejercicios 23 - 25 son muy apropiados para aprender las posiciones incómodas (V, VI, VII). Con ellos se concluye la primera parte de este método; la segunda parte lleva los ejercicios de los cambios de las posiciones y la tercera trae los ejercicios en la posición de pulgar. Ejemplos de estas dos partes trataré a continuación.

#### Otakar Ševčík<sup>42</sup> – Escuela de la Técnica del Arco, ejercicio 5

El ejercicio 5 es esencial para aprender el manejo correcto del arco, ya que contiene todas las variaciones comunes de las arcadas. Las indicaciones del tempo, propuestas para cada apartado, deben ser aplicadas. Los alumnos menos avanzados tienen que estudiar primero con el tempo hasta dos veces más lento, con el metrónomo o contando en voz alta, y luego subir el tempo, cuidando siempre la posición correcta del arco.<sup>43</sup> Todos los ejemplos deben estudiarse de dos maneras:

- a) con la muñeca firme
- b) con la muñeca activa.

En el primer caso la muñeca no hace ningún movimiento o bien uno muy pequeño en el momento del cambio del arco. Eso es lo que utilizamos en las dinámicas extremas (fortissimo o pianissimo) en donde el movimiento de la muñeca pueda molestar. Así deben estudiarse todos los ejemplos hasta el apartado de “la muñeca sola” (a partir del ejemplo 80).

Para aprender a utilizar la muñeca, recomiendo realizar el ejercicio preparatorio<sup>44</sup> demostrado en el ejemplo 5. Al ejecutarlo, hay que trabajar con la división del arco: las blancas con puntillo se tocan con tres cuartos del arco y las negras con no más que un cuarto del arco. Después de realizar la blanca con puntillo, el movimiento del arco se detiene por un momento; el cuarto tiempo se realiza

---

41 Paul Bazelaire, *Quelques notes sur différents points importants de la technique générale du violoncelle*, Editions Maurice Senart, Paris, 1920, pág. 7; traducción propia

42 Otakar Ševčík, Feuillard Louis R., *School of Bowing Technique op. 2*, Bosworth & Co., London, 1905.

43 Para asegurar la guía correcta del arco, es muy beneficioso estudiar con un espejo puesto al frente o a cualquier lado.

44 Este ejercicio viene de la práctica pedagógica de Vladan Koci.

sólo utilizando el movimiento de la muñeca. La pausa sirve para distinguir el movimiento de todo el brazo del movimiento pequeño, el que no ocupa más que aproximadamente 10 cm del arco. En el segundo compás la mano permanece cerca de la punta, realizando el movimiento de la muñeca. En el tercer y el cuarto compás se hace el mismo movimiento cerca del talón.

Mientras la muñeca realiza su movimiento, hay que asegurarse de que el movimiento ejecutado es el más fluido posible, sin interrupción entre los tiempos, exceptuando la pausa que sirve para distinguir el movimiento del brazo del movimiento de la muñeca. El movimiento debe ser parecido cerca de la punta y cerca del talón; no debe ser más grande cerca del talón. Todo el tiempo hay que ser consciente de la dirección derecha del arco y contar en voz alta los tiempos para mantener el ritmo estable y la boca relajada.

El ejercicio es aplicable a las cuerdas al aire, a la escala o directamente a la melodía del ejercicio 5 de O. Ševčík. Su forma reducida, como lo muestra el ejemplo 6, es la preparación para posteriormente tocar sin la interrupción antes del cuarto tiempo. Al quitar esta interrupción, se conecta el movimiento del brazo con el de la muñeca en un movimiento fluido, lo cual es la meta de este ejercicio.

5. Ejercicio de la muñeca derecha en la cuerda al aire.



6. Ejercicio de la muñeca en su forma reducida, aplicado a la escala (todavía con una pausa después del tercer tiempo).



## 3.2 Escala

La escala es un ejercicio que sirve de varias maneras, como afirma Emmanuel Feuermann.<sup>45</sup> En el caso de los principiantes, sirve especialmente para aprender el manejo correcto del arco, el cual es indispensable para el desarrollo del sonido, y también para conseguir el movimiento fluido de los dedos. Buscar un sonido bonito (estable y profundo) es un asunto de alta importancia también en el caso de los principiantes.

Una escala contiene muchas posibilidades de arcos, digitaciones, etc. y no es mi intención mencionarlos todos. Propongo sólo algunos ejercicios o ejemplos de digitaciones que me parecen muy beneficiosos.

### La escala lineal

Usualmente tocamos las escalas de cuatro octavas. La tercera y cuarta octava normalmente llevan la digitación: 13121212...123 o 124123123...123. En ambos casos, la primera nota de la tercera octava debe empezar con el primer dedo. Los ejemplos siguientes se refieren a la primera digitación mencionada, a la de “dedo uno y dos.” El primer dedo forma la base de cada posición y por eso, para mantener la afinación, hay que aprender su lugar correcto. El ejercicio mencionado a continuación (ejemplo 7) ayuda a encontrar y estabilizar su posición. Hay que ejecutarlo primero en un tempo muy lento, en las redondas<sup>46</sup> y con todo el arco. Después de algunos días, cuando la mano ya está estabilizada, se puede subir cuidadosamente el tempo. Para mejorar la orientación en el diapasón, recomiendo hacer las secuencias de tres o cuatro notas (ejemplo 8). El ejercicio se toca finalmente en las negras o en las corcheas, cuatro u ocho notas ligadas, manteniendo siempre perfecta afinación y los cambios relajados. Realizarlo de esta manera fluida necesita una excelente preparación en el tempo lento.

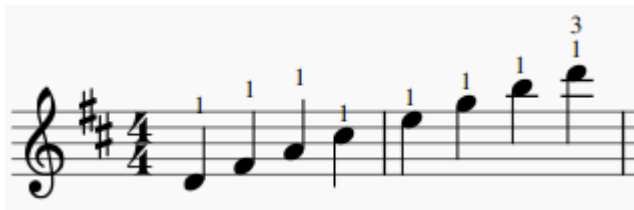
Las escalas hay que estudiarlas también utilizando la posición de pulgar. Para mantener la afinación y la posición correcta de la mano y especialmente del pulgar, hay que practicarlas en dobles cuerdas, como muestra el ejemplo 9. Es muy recomendable estudiar las escalas en la posición de pulgar en las secuencias o progresiones, como lo recomiendan K. Wilkomirski y D. Alexanian en sus métodos (ejemplo 10).

---

45 Véase el capítulo “Inteligencia específica musical e inteligencia general”.

46 Propongo la mayoría de los ejemplos en las negras. Eso no tiene nada que ver con el tempo real en el que el alumno debe realizarlos; especialmente en el inicio hay que tocar cuatro hasta ocho veces más lento de lo que se considera un tempo adecuado para las negras.

7. Ejercicio para la posición del primer dedo en la tercera y la cuarta octava de la escala.<sup>47</sup>



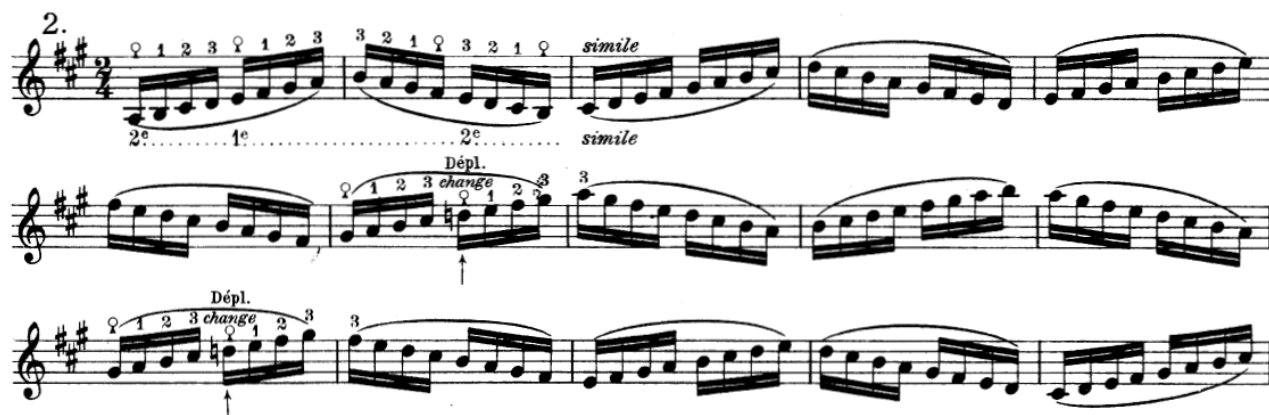
8. Secuencias de tres notas.



9. Escala en la posición de pulgar.<sup>48</sup>



10. Muestra del ejercicio de las escalas en la posición de pulgar de D. Alexanian.<sup>49</sup>



47 Es obvio que todas las escalas, arpeggios y dobles cuerdas hay que practicarlos de ambas direcciones.

48 „Sol,“ „Re“ y „La“ están para indicar las cuerdas en las cuales se toca.

49 Diran Alexanian, „Octaves“, *Theoretical and practical treatise of the Violoncello*, A. Z. Mathot, Paris, 1922, pág. 175; trad. propia

## Las terceras melódicas

Las terceras melódicas son un ejercicio ideal para estabilizar todas las posiciones. Desde las posiciones primeras, hay que cuidar siempre la posición de la mano – al cambiar la posición, todos los dedos deben alcanzar la posición nueva al mismo tiempo o quedarse arriba de la cuerda sobre su lugar exacto. Es necesario saber en adelante cuál será la siguiente posición - abierta o cerrada. En las tonalidades Do y Re mayor recomiendo usar las cuerdas al aire en el cambio de cuerda para facilitarlos y para obtener mejor control de la afinación. En otras tonalidades, hay que realizar el cambio deslizando el segundo dedo. Eso es muy importante – el dedo al cambiar de posición y de cuerda no pierde el contacto con el diapasón (con las cuerdas). La digitación en todas las tonalidades es regular, con la excepción de Do mayor – para poder empezar la tercera octava con el primer dedo, hay que modificar la digitación en la cuerda de La.

El método de K. Wilkomirski trae ejercicios útiles (desde el número 37) para estabilizar la mano en todas las posiciones. El ejercicio 37 (ejemplo 11) es una buena preparación para tocar las terceras melódicas. Puede practicarse desde abajo, en las cuatro octavas<sup>50</sup>, e incluso transpuesto a otras tonalidades.

Al contrario de la escala lineal, los cambios de las posiciones en las terceras melódicas se realizan con el segundo dedo. Para estabilizarlas, en las dos octavas de arriba se realiza el ejercicio del segundo dedo solo. Este ejercicio tiene muchas variaciones, como muestran los ejemplos siguientes.

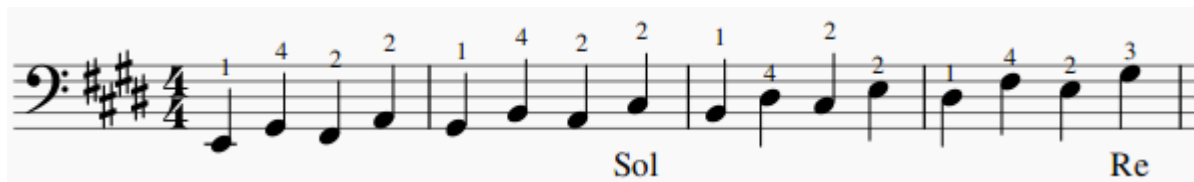
### 11. Ejercicio para estabilizar las posiciones.<sup>51</sup>

The image shows a musical score for exercise 37, consisting of three staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of eighth notes with fingerings: 2 1 1 2 4 1, 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1. The second staff continues the sequence with fingerings: 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1, 2, 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1. The third staff continues with fingerings: 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1, 2 1 1, 2. The score includes accents above notes and a final double bar line.

50 En el ejemplo demostrado del método de K. Wilkomirski no aparece toda la cuarta octava. Sin embargo, es bueno continuar hasta arriba.

51 Kazimierz Wilkomirski, Ejercicios para la mano izquierda, título orig. Cwiczenia na lewa reke, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1955.

12. Digitación en las terceras melódicas sin usar las cuerdas al aire.



13. Ejercicio del segundo dedo.



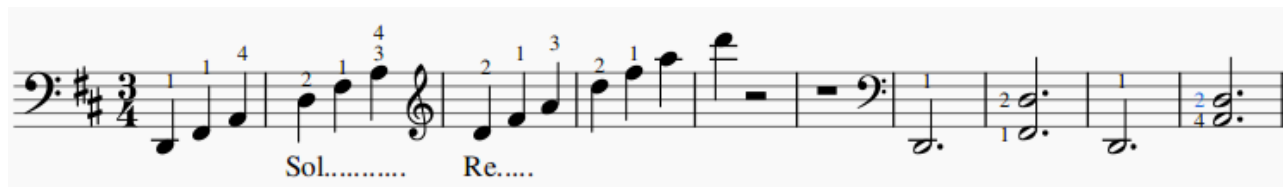
14. Variaciones.<sup>52</sup>



Arpeggios

Una de las digitaciones posibles del arpeggio es la que muestra el ejemplo 15. Allí se practica la afinación correcta de la cuarta y de la sexta. Estos intervalos hay que practicarlos en dobles cuerdas y hacer los ejercicios preparatorios, como muestra el ejemplo siguiente.

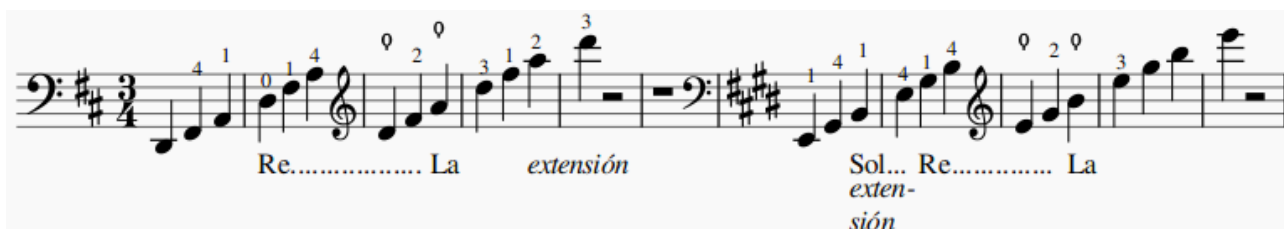
15. Digitación del arpeggio con cuarta y sexta con los ejercicios preparatorios.



<sup>52</sup> Cada alumno debe construir sus propias variaciones en negras, corcheas, semicorcheas, tresillos, etc. La variación mencionada lleva la digitación: 2142-2132-2132 etc. Otra posibilidad es 2421-2321-2321 etc.

Una digitación más avanzada es en donde la tercera octava empieza con el pulgar puesto sobre las cuerdas de La y Re, así que toda la tercera octava se realiza en una sola posición y la cuarta octava en la cuerda de La. Es una digitación recomendable, ya que queda muy parecida en todas las tonalidades y entrena el cambio entre las posiciones bajas y la posición de pulgar, conexión muy común en el repertorio. En la mayoría de las tonalidades (menos en donde aprovechamos el uso de las cuerdas al aire) se realiza una extensión entre primero y cuarto dedo en el intervalo de cuarta. La extensión entre segundo y tercer dedo en la cuarta octava aparece en todas las tonalidades sin excepción.

16. Ejemplo de la digitación en los arpeggios de tónica con el uso de la cuerda al aire o la extensión en el caso de Mi mayor.<sup>53</sup>



Para aprender la conexión entre segunda o tercera posición y la posición de pulgar, hay que realizar los ejercicios preparatorios (ejemplo 17). El primer dedo funciona como base de cada posición y así hay que tenerlo seguro. La variación del ejemplo 17 muestra una posibilidad de cómo aprenderlo. La mano debe ocupar inmediatamente toda la posición nueva, con todos sus dedos, tanto en la posición cerrada, como en la posición abierta. Para subir el tempo, es bueno aplicar las variaciones de ritmo (ejemplo 18).

Los cambios deben realizarse de una manera relajada, con el movimiento deslizante. Una gran ayuda para no ponerse tenso es contar los tiempos o hablar a sí mismo (“¡Relájate!”) en voz alta mientras la mano ejecuta el cambio. El método de K. Wilkomirski trae muchos ejercicios para aprender los cambios. El primer ejercicio (ejemplo 19) debe estudiarse primero con arcos separados, empezando desde el talón o desde la punta, y luego en legato. No hay que olvidar que los cambios deben ejecutar a tiempo; la nota antes del cambio debe hacerse completa. El ejemplo 20 muestra cómo asegurar el ritmo correcto sin cortar la nota antecedente – las semicorcheas no permiten que la mano haga el cambio muy anticipado. Para aprender un cambio relajado, es necesario primero

53 La tónica menor lleva la misma digitación que la tónica mayor. Aparecen cambios en las posiciones cerradas y abiertas.

realizar los cambios lentamente y siempre con el glissando audible. Este glissando desaparece por sí mismo en el tempo más rápido.

17. Ejercicio para la conexión con la posición del pulgar y su variación.

Re..... Re Re

18. Ejemplos con la posición abierta e incluso la variación de ritmo.

pos. abierta

Al tocar la 1er dedo está listo sobre fa en la pos. abierta

19. Ejercicio para los cambios de las posiciones.<sup>54</sup>

20.

20. Ejercicio para mantener el ritmo correcto antes del cambio.

<sup>54</sup> Kazimierz Wilkomirski, *Ejercicios para la mano izquierda*, título orig. *Cwiczenia na lewa reke*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1955



Es muy útil aprender también primera y segunda inversión de los arpeggios, ya que estas aparecen a menudo en el repertorio. La serie de los arpeggios puede contener: tónica mayor – tónica menor – acorde en la primera inversión mayor – acorde en la primera inversión menor – acorde en la segunda inversión mayor – acorde en la segunda inversión menor – acorde aumentado – disminuido – dominante. Estos son los arpeggios comunes, contruidos sobre el primer grado de la escala. Los ejemplos muestran la digitación.

Los arpeggios en inversión llevan la extensión entre el primer y el cuarto dedo en el intervalo de cuarta, la cual se usa para eliminar el cambio de la posición y así asegurar la afinación. La extensión hay que realizarla sin demasiada tensión; la mano se extiende sólo un pequeño momento e inmediatamente queda relajada en la nueva posición. Durante todo el proceso, el antebrazo y el pulgar están pasivos y relajados. En el caso de que la cuarta aparezca entre dos cuerdas, utilizamos la contracción de la mano. El movimiento del brazo relajado sigue esta contracción, la cual se realiza sólo entre cuarto y primer dedo. Los arpeggios descendentes se ejecutan de la misma manera, usando los movimientos inversos.

El arpeggio disminuido puede llevar una digitación en la cual se mantiene toda la octava en una sola cuerda. En el arpeggio de dominante, en las tres octavas bajas, todo el arpeggio se realiza en una sola posición.

Las triadas se tocan usualmente en tres o seis notas ligadas. Por eso mismo, para subir el tempo, hay que usar las variaciones de ritmo de tres notas.

21. Arpeggios en la primera y segunda inversión con el uso de la extensión y contracción.

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff contains two measures. The first measure shows an ascending arpeggio (Sol, Re, La) with fingerings 4, 1, 4, 1, 4 and is labeled 'contracc.'. The second measure shows a descending arpeggio (La, Re, Sol) with fingerings 2, 3, 1, 2, 3 and is labeled 'extensión'. The second staff also contains two measures. The first measure shows an ascending arpeggio (Sol, Re, La) with fingerings 4, 1, 4, 1, 4 and is labeled 'ext.'. The second measure shows a descending arpeggio (La, Re, Sol) with fingerings 3, 3, 1, 4, 1 and is labeled 'contracc.'. The notes are labeled 'Sol', 'Re', and 'La'.

22. Arpeggio aumentado, disminuido, de dominante y disminuido con otra digitación.

The image shows a musical score for exercise 22, consisting of three systems of arpeggios. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-6) features a bass clef and includes notes Sol, Re, and La with various fingerings (1, 2, 3, 4) and dynamics (p, mf). The second system (measures 7-12) features a treble clef and includes notes Sol, Re, and La with fingerings and dynamics. The third system (measures 13-18) features a bass clef and includes notes Do, Sol, Re, and La with fingerings and dynamics. The score is written in a style typical of a music textbook, with clear note heads, stems, and fingerings.

Dobles cuerdas

Las dobles cuerdas que usualmente se tocan en el violonchelo, son las terceras, cuartas, quintas, sextas, octavas, armónicos y, en caso de alumnos más avanzados, las décimas.

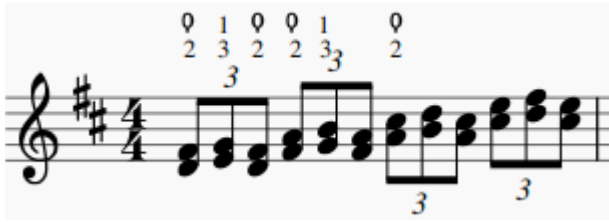
Las terceras

En la tercera octava es muy conveniente empezar con el pulgar y el segundo dedo. Para estabilizar las posiciones, hay que primero aprender el ejercicio siguiente (ejemplo 23) y luego, el ejercicio en los tresillos. El ejemplo 25 muestra algunas posibilidades de cómo crear ejercicios necesarios para encontrar fácilmente las posiciones. Todos los ejercicios hay que practicarlos en ambas direcciones, repetirlos fluidamente y aplicarles las variaciones de ritmo.

23. Ejercicio para las posiciones en la tercera octava.

The image shows a musical score for exercise 23, consisting of a single system of four chords in G major. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The chords are: G4 (two notes), G4 (two notes), G4 (two notes), and G4 (two notes). Each chord is marked with a 'p' dynamic and a '2' indicating the second finger. The score is written in a style typical of a music textbook, with clear note heads, stems, and dynamics.

#### 24. Ejercicio de terceras.



#### 25. Ejercicios para aprender las conexiones de las posiciones.



#### Cuartas y quintas

Las dobles cuerdas en cuartas son una gran ayuda para la afinación, ya que estabilizan la mano en una posición correcta. En las posiciones abiertas hay que mantener el cuarto dedo en una posición óptima. La mano está abierta de una manera pianística – entre las yemas del tercer y del cuarto dedo hay una distancia más grande que entre sus nudillos. Así el meñique obtiene el peso para pisar la cuerda y está en la mejor posición para realizar los cambios de las posiciones. La melodía transcurre en la voz de arriba.

Por lo contrario, en las quintas la melodía está en la voz de abajo. Hay que estudiar las quintas con mucho cuidado, ya que requieren una mano fuerte.

#### Sextas

Al contrario de las terceras, en las sextas la melodía principal transcurre en la voz de arriba de las dobles cuerdas. Para afinar bien, hay que seguir la melodía de la escala y afinar las sextas hacia la voz superior. La digitación usual aprovecha los movimientos deslizantes – al cambiar las cuerdas, los dedos no se alejan del diapasón sino que permanecen en contacto con las cuerdas (ejemplo 26).

26. Sextas. El segundo dedo desliza a la cuerda de Do.

*2do dedo  
desliza a la  
cuerda de Do*

*etc...*

Octavas

La digitación usual combina el uso del pulgar en la melodía inferior (excepto algunos casos en donde aprovechamos el uso de la cuerda al aire) y del tercer dedo en la voz superior. Para aprender todas las posiciones, es muy recomendable estudiar primero el arpeggio utilizando la misma digitación. Hay dos maneras de hacerlo: en el glissando (ejemplo 28) y después, con ayuda de los semitonos (ejemplo 29). El glissando debe estudiarse lento y con atención a la afinación: el pulgar disminuye gradualmente la distancia entre sí mismo y el tercer dedo, el cual permanece pasivo mientras la mano se acerca del puente.

El cambio se realiza de manera similar que otros cambios de las posiciones. Se aprovecha el glissando audible que sirve para asegurar la afinación y para relajarse. El ejemplo 29 muestra una forma de estudiar la escala cromática y al mismo tiempo, el arpeggio. Ambos ejercicios ayudan a la mano a precisar las distancias entre las posiciones.

27. Escala en octavas.

*etc.*

28. Arpeggio en octavas.

*simile*

## 29. Arpeggio con la ayuda de los semitonos.



### Armónicos

Igual que las octavas, los armónicos artificiales llevan la digitación del pulgar y del tercer dedo. El tercer dedo se coloca tocando la cuerda pero sin pisarla, de una manera ligera, a distancia de cuarta justa del pulgar. En las posiciones superiores (en la cuarta octava de la escala), hay que acercarse con el arco lo suficiente al puente para encontrar el lugar único en donde el arco permite que los armónicos suenen. Este lugar está aproximadamente a distancia de 1.5 cm del puente. Allí, al mantener el arco derecho y con la eliminación de los movimientos grandes de la muñeca, los armónicos suenan. En las tres octavas bajas el espacio en donde pasa el arco entre el puente y el diapasón el arco, puede ser no tan cerca del puente, ya que estos armónicos suenan más fácilmente.

### Variaciones del ritmo

Las variaciones de ritmo son muy importantes no sólo en el caso de los que tocan instrumentos de cuerdas. Ayudan de varias formas. Su mayor objetivo es mover el tempo lento de un pasaje a un tempo fluido hasta rápido. Pueden ser aplicadas a los ejercicios de los dedos, a las escalas, a los estudios y a los pasajes virtuosos. Para evitar la rutina y mejorar la articulación, es importante practicar también la inversión del ritmo básico y las combinaciones de ambos. Las combinaciones, por ser más complicadas, son un ejercicio ideal para entrenar la concentración y, ya que llevan más notas rápidas seguidas, para acelerar la articulación. Los ejemplos siguientes muestran los ritmos más comunes. A continuación presento otras variaciones de ritmo con el ejemplo del Scherzo de D. van Goens.

30. La variación de ritmo de cuatro notas, con su inversión y con las combinaciones de ambas.



31. La variación de ritmo de tres notas.



### 3.3 Friedrich Dotzauer<sup>55</sup>: *Estudio 81*

Antes de ponerse a estudiar todo el estudio, es bueno realizar los ejercicios preparatorios para aprender los lugares difíciles. Hay muchas posibilidades de crearlos; algunas se muestran en los ejemplos siguientes. El primer ejercicio propuesto cuenta con las octavas (ejemplo 33); estas son importantes para encontrar y estabilizar las posiciones. Después siguen ejercicios en quintas, terceras, cuartas y séptimas. Lo que les cuesta a menudo a los estudiantes es el cambio directo del intervalo de tercera a la séptima. Para aprender este cambio, propongo ejercicios con la quinta interpuesta y luego, sin la quinta (ejemplo 37). El último ejercicio contiene todos los intervalos mencionados y así conlleva mucha variedad.<sup>56</sup> Todos los ejercicios se deben estudiar primero lentamente manteniendo la calidad, en el *détaché* y en el *legato*, y después gradualmente subir el tempo.

32. El pasaje original.



33. Ejercicio preparatorio: octavas.



55 Friedrich Dotzauer, *113 estudios para el violonchelo*, Libro III, Edición D. Schirmer

56 De la manera similar, hay que estudiar siempre los pasajes difíciles, por ejemplo el segundo y el quinto movimiento de la Sonata en Mi mayor de Fr. Francoeur.

34. Ejercicios preparatorios: quintas, terceras y terceras con ayuda de los semitonos.

simile

35. Ejercicio preparatorio: cuartas.

simile

36. Ejercicio preparatorio: séptimas.

simile

37. Ejercicio preparatorio: cambio de la tercera a la séptima.

simile



38. Ejercicio preparatorio: combinación.



3.4 David van Goens: *Scherzo*<sup>57</sup>

El *Scherzo* de D. van Goens es una pieza importante del repertorio poco avanzado, ya que es una preparación para posteriormente tocar *Am Springbrunnen* de Karl Davydov y luego, la *Danza de los elfos* de David Popper. En el tempo rápido, sirve para aprender el *sautillé*. Primero debe ser practicada en un tempo lento pero muy regular. Hay que aplicarle todas las variaciones de ritmo posibles. Las más útiles, con su inversión y sus combinaciones, muestra el ejemplo siguiente. Especialmente las combinaciones deben estudiarse frecuentemente. Las variaciones rítmicas con puntillos hay que aplicadas de igual manera, manteniendo el ritmo muy exacto y “afilado”.

39. Variación común de ritmo, con su inversión y ambas combinaciones.



<sup>57</sup> Toda la partitura está demostrada en el anexo 1.

40. Cuatro variaciones de ritmo con puntillos.<sup>58</sup>



Los acentos y las dinámicas mostradas en el ejemplo 33 sirven para facilitar la articulación y mejorar el fraseo. Los acentos se realizan al usar un pequeño impulso desde el brazo. Hay que enfocarse en la articulación correcta de todas las cuatro notas de cada grupo; es necesario evitar el error común de cortar la nota antes del cambio de la cuerda o de la posición. Para facilitar el cambio de la quinta entre los compases 12 y 13, el primer dedo se pone sobre dos cuerdas de igual manera como al tocar las quintas. Las secuencias de las terceras (compases 53 – 58) se estudian aparte, al hacer ejercicios para asegurar la afinación. Igual que siempre, hay que darles mucha atención en la práctica a los lugares difíciles; tocar siempre desde el inicio y luego parar o bajar el tempo en los pasajes complicados, es un error grave que no debe aparecer en el nivel de los estudios profesionales.

41. Los acentos y el fraseo.



42. Las secuencias (compases 6 - 11) y el ejercicio en las terceras.



58 Las variaciones de ritmo con puntillos son muy convenientes en las piezas melódicas, en donde aparecen las semicorcheas entre otros valores de notas. Así es posible tocar la Allemande de J.S. Bach aplicándolas a todos los pasajes de semicorcheas.

La melodía en Sol mayor que aparece después de la parte rápida, necesita las conexiones muy fluidas entre las notas. Para aprenderlas recomiendo el ejercicio siguiente. El ejercicio tiene que tocarse primero lentamente y después ligar tres o cuatro negras al subir cuidadosamente el tempo. Debe tocarse en ambas direcciones (del principio al fin y de regreso) manteniendo el ritmo regular y la digitación correcta. Es un tipo de ejercicio muy útil que debe ser aplicado a todos los lugares melódicos problemáticos, ya que sirve para aprender las conexiones entre las posiciones y el vibrato constante y regular.

#### 43. Ejercicio de la melodía



Otro lugar específico es el que conlleva el *glissando* con el primer dedo en Tempo I. Este lugar hay que estudiarlo tocando primero en glissando el intervalo de las terceras mayores (ejemplo 44). El siguiente paso (ejemplo 45) es igual para la mano izquierda. Esta sigue haciendo el glissando mientras la mano derecha lo divide en los semitonos. Las notas *si – re # – sol – si* siguen siendo puntos importantes en la orientación y hay que controlarlos con el oído.

Un pasaje similar mostrado a continuación (ejemplo 46) debe estudiarse de manera parecida, con ayuda de las terceras mayores. Las primeras notas del grupo son puntos importantes de orientación. Primero hay que practicar parando en cada primer nota del grupo, después en la primera nota de cada compás (es decir hacer una pausa en la primera de cada ocho notas). Finalmente la mano izquierda realiza todo el glissando sin parar en alguna parte; las primeras notas del grupo hay que controlarlas con el oído. Es recomendable estudiar el pasaje en ambas direcciones. Al tocar el último grupo de la escala cromática la mano hace una contracción, ya que el pulgar permanece en el armónico y el tercer dedo se acerca hasta la distancia del semitono del pulgar.

44. El uso del glissando.

Musical notation for exercise 44. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure contains a glissando (wavy line) over a sequence of notes, with a '1' above the first note and 'gliss.' written above the wavy line. The second measure has a '1' above the first note. The third measure has a '1' above the first note and a '0' above the second note. The fourth measure has a '1' above the first note. The fifth measure has a '1' above the first note. The sixth measure has a '1' above the first note. The seventh measure has a '1' above the first note. The eighth measure has a '1' above the first note. The ninth measure has a '1' above the first note. The tenth measure has a '1' above the first note. The eleventh measure has a '1' above the first note. The twelfth measure has a '1' above the first note. The thirteenth measure has a '1' above the first note. The fourteenth measure has a '1' above the first note. The fifteenth measure has a '1' above the first note. The sixteenth measure has a '1' above the first note. The word 'simile' is written below the staff.

45. Ejercicio del pasaje con acentuación de los puntos importantes.

Musical notation for exercise 45. It features a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure is marked with '11'. The second measure is marked with '16'. The notation consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents. The word 'simile' is written below the staff.

46. El pasaje original.

Musical notation for exercise 46. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation consists of a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some notes marked with accents. The word 'cresc.' is written below the staff. The word 'a Tempo' is written below the staff. The word 'p' is written below the staff. The word '3.' is written below the staff. The word 'v' is written below the staff. The word '9.3.2' is written below the staff.

### 3.5 Jean-Baptiste Bréval: *Concierto en Re mayor*

El *Concierto en Re mayor* de J. B. Bréval es una pieza recomendable para los alumnos poco avanzados, ya que contiene la posición básica de pulgar. El único lugar en que quiero enfocarme es el del desarrollo del primer movimiento. Este lugar se parece a una escala, por eso es bueno hacer los ejercicios para encontrar y estabilizar la posición del primer dedo (ejemplo 48). Este ejercicio contiene seis notas, por lo tanto puede tocarse en tres o seis notas ligadas y se le pueden aplicar las variaciones de ritmo para tres notas. El siguiente paso son los ejercicios en los tresillos que ayudan a encontrar toda la posición. El último paso es practicar toda la escala (ejemplo 50) en ambas direcciones, utilizando las variaciones rítmicas para subir el tempo. Todos los ejercicios preparatorios sirven para encontrar y aprender las posiciones y los intervalos y así son indispensables para el progreso rápido de la técnica.

47. El pasaje original: el cuarto y el quinto compás.



48. Ejercicio del primer dedo.



49. Ejercicios en tresillos.

Three staves of musical notation for a 3/8 time signature exercise. The first staff starts with a bass clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains two measures of eighth-note triplets with fingerings 0, 1, 2 and 1, 2, 3. The second measure is marked "pos. ab." and has a fermata. The third staff continues with similar triplet patterns, including a measure with a 4th finger and a fermata, and another with a 3rd finger and a fermata. The final staff shows a change to a bass clef with a 3rd finger and a fermata, ending with a double bar line. The word "simile" appears at the end of each staff.

50. Ejercicio de la escala.

Two staves of musical notation for a scale exercise in 3/8 time. The first staff shows an ascending eighth-note scale in a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#), ending with a double bar line. The second staff shows a descending eighth-note scale in the same key signature, also ending with a double bar line. Both staves include triplet markings under the notes.

A single staff of musical notation showing a sequence of eighth notes in a bass clef.

A single staff of musical notation showing a sequence of eighth notes in a bass clef.

### 3.6 Camille Saint-Saëns: *El Cisne*

*El Cisne* de Camille Saint-Saëns es una pieza recomendable para los alumnos poco avanzados, ya que sirve para aprender de varias maneras, por ejemplo para entrenar el vibrato relajado y continuo. Con el ejemplo siguiente pretendo mostrar el trabajo complejo que contiene el manejo del arco, el vibrato y el fraseo.

Empezando desde la punta, hay que tocar las primeras tres notas de tal manera que la primera nota ocupa muy poco arco, la segunda más y la tercera nota ocupa toda la mitad inferior. Eso es necesario para desarrollar la frase desde la dinámica baja y también para tener suficiente arco en el cambio de la posición entre la segunda y la tercera nota. La ventaja mayor de empezar desde la punta es la posibilidad de tocar la primera nota de una manera suave y ligera. Sin embargo, los arcos originales son también utilizables.

En la técnica moderna del violonchelo, preferimos hacer la extensión entre primero y cuarto dedo (en el tercer y el cuarto tiempo del primer compás<sup>59</sup>, notas *si – mi*). Eso elimina el cambio de la posición que no es necesario y puede traer problemas con la afinación. Para articular bien la quinta que aparece entre el quinto y el sexto tiempo del mismo compás, es útil aprovechar la digitación escrita.

Al ejecutar la segunda mitad del primer compás, el crescendo iniciado desde antes debe continuar; hay que tener suficiente arco en la última nota no sólo por el crescendo, sino también por el cambio de cuerda. Hay que apoyar la primera nota en la cuerda de Re, ya que ésta, por su naturaleza, no dispone de un sonido tan fuerte y brillante como la cuerda de La. Esta desproporción hay que eliminarla al usar suficiente arco y sentir la mano más pesada en el último tiempo. La intención es no sólo mantener la frase en una dinámica, sino realizar el crescendo y por eso hay que tratar de equilibrar la desproporción entre las cuerdas.

Otro aspecto importante es la distancia entre el arco y el puente. Empezando con el arco cerca del diapasón, hay que acercarse paulatinamente al puente, así que en el inicio del segundo tiempo, en donde aparece la dinámica más alta, el arco está cerca de allí. De igual manera, para realizar el decrescendo en el segundo compás, la mano debe cambiar un poco la dirección del arco: primero acercándose con la muñeca al diapasón y después del cambio del arco, alejándose para que la punta del arco suba en la cuerda hacia el diapasón.

El cambio de posición que aparece entre el tercer y el cuarto compás de la melodía tiene que ejecutarse con movimiento relajado, utilizando el glissando. La nota antes del cambio no debe ser cortada. (Véase el ejercicio en el ejemplo 20). El glissando aparece en el inicio del cuarto compás.

---

59 Me refiero al primer compás de la melodía, sin contar con el compás del piano solo.

Estos aspectos mencionados arriba son la clave para estudiar toda la pieza, ya que sirven para realizar un trabajo complejo, y así son aplicables a todas las piezas melódicas del repertorio. El manejo del arco supeditado al fraseo es un asunto importante al tocar.

51. El cisne: el pasaje original.

Handwritten musical score for "El cisne" in G major, 6/8 time, Adagio tempo. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with a dynamic marking of *mp espi.* and several handwritten annotations including *V* above a note, *1* above a measure, and *2 1 - 1* above a phrase. The second staff continues the melody with a dynamic marking of *p* and includes more handwritten annotations such as *V*, *VV*, *1 3*, *3*, *V*, *1 4 1*, *7*, and *2 4*. The score is annotated with various performance markings and fingerings.



#### 4. La valoración y los resultados de la investigación

En este trabajo me enfoqué en proponer algunos consejos los cuales considero primordiales para los alumnos poco avanzados y así traer respuestas a las preguntas hechas ¿Cómo aprender a tocar bien el violonchelo en el tiempo más corto posible? o ¿cuáles son las metas que debería lograr en mi trabajo diario? Según lo que acabo de aclarar, los alumnos de la edad más avanzada están en peligro de una mala práctica, la que no permite desarrollarse rápido.

Por supuesto, el trabajo del maestro también debe ser diferente. Vladan Koci, hablando sobre su experiencia pedagógica en Chiapas, admite: “Es un trabajo muy específico y el proceso muy diferente, en donde hay que cuidarlo todo.” La necesidad de hacer el trabajo complejo es la mayor diferencia entre el alumno de edad avanzada y el alumno que ha empezado de niño y que pudo aprender a tocar de una forma más sencilla y paulatina.

Para reducir esta diferencia y así poder aprender rápido, el alumno debe:

**1) ser consciente de todo lo que pasa en la práctica cotidiana.** Eso es el primer paso para dominar el trabajo complejo. El alumno tiene que saber considerar cuál manera de estudiar sirve y cuál no. Al no hacerlo está en peligro de perderse en el trabajo complejo y no saber cómo estudiar. Al contrario, reflexionar todo lo que pasa en la práctica es un buen camino para aclarar este proceso complicado. Muchos saben distinguir si sus compañeros tocan bien o no pero en su propio caso les falta la capacidad del discernimiento.

**2) convertirse en su propio maestro.** El alumno debe controlar todo lo que le exige su maestro en las clases, en su práctica diaria. En el caso ideal el maestro no necesitaría repetir varias veces los mismos consejos, ya que el alumno estará consciente y listo para convertirlos en buenos hábitos. Hay que saber que después de terminar sus estudios, el alumno debe ser independiente para poder trabajar sin el maestro y así continuar desarrollándose.

**3) tocar siempre con el sonido agradable.** Por supuesto, el sonido es el factor dominante al tocar el instrumento, ya que la música está hecha para escuchar. Un sonido bonito es también lo que hace la diferencia entre los principiantes; algunos desde pequeños tienen talento para crear un sonido agradable. Encontrar este sonido es una de las metas de la práctica cotidiana. Al practicar todo, incluyendo los ejercicios técnicos y las escalas deberíamos esforzarnos siempre para tocar de una manera deseable para el concierto y nunca perder la calidad del sonido. Eso está conectado con la disciplina.

**4) tocar regularmente en público.** Presentarse regularmente en los seminarios con los compañeros y en los conciertos públicos es un factor importante en el proceso de aprender a tocar sin demasiada tensión, la cual aparece a menudo en las personas adultas.

**5) aprender de otros.** Los seminarios y los conciertos sirven también de esta manera. Al escuchar a otros, hay que relacionar todo con su propia práctica.

Estos son los asuntos que veo más importantes en el caso de los alumnos de edad más avanzada. Es fácil darse cuenta de que todos están relacionados con la capacidad mental. Generalmente se trata de:

- la capacidad del trabajo complejo
- la capacidad de reflexionar
- la disciplina.

La necesidad de controlar muchos aspectos al mismo tiempo es obvia. Vladan Koci afirma: “Cuando era joven, estudiaba muchas disciplinas: idiomas, ciencias y todo eso era fácil para mí. La música fue lo más complicado para estudiar, ya que la música requiere mucho más y su complejidad es enorme.”

La capacidad de considerar todo lo que dice el maestro o lo que pasa en la práctica es también un asunto muy importante. Al investigar en los métodos de violonchelo, encontré algunos consejos muy detallados (posición exacta del pulgar derecho, del codo, de la muñeca, etc.), los cuales por supuesto no son aplicables a cada alumno.<sup>60</sup> Además, cada maestro da otras recomendaciones y el alumno debe decidir cuál ejemplo seguirá. En el caso de la mano derecha, es recomendable guiarse siempre por el sonido. Al tratar de seguir siempre la idea del sonido, la mano encontrará su posición ideal en el arco. Éste es un ejemplo de la reflexión necesaria en la propia práctica del alumno.

La disciplina es obviamente una condición importante en el proceso de aprender. En general se manifiesta en las “horas practicadas,” en el esfuerzo de hacer siempre lo mejor y en la disciplina mental, es decir en la concentración, en la capacidad de crear cierto orden en la práctica, entre otros aspectos. Todo eso es importante para una buena práctica.

Con lo que he señalado como buena práctica, se multiplican las experiencias. Es obvio que uno se convierte en maestro precisamente por sus experiencias, no sólo por escuchar los consejos aun cuando sean buenos.

---

60 Compárese Paul Tortelier, *How I play, how I teach*. En este su método P. Tortelier aporta instrucciones detalladas sobre posición exacta de cada dedo en el arco, etc.

## Conclusión

Después de lograr ciertas experiencias al tocar el violonchelo, algunos alumnos probablemente tomarán la decisión de cambiar de carrera. Mi esposo ha trabajado con algunos que luego decidieron: “Es muy difícil, mejor voy a estudiar medicina.” Si serán buenos médicos no sé, pero estoy segura de que las horas pasadas con el violonchelo en una práctica efectiva no se pierden. Al contrario: el desarrollo de la inteligencia, de la atención, de la concentración y de la disciplina facilita mucho el proceso de estudiar la nueva carrera, aunque esta sea muy diferente. Crear un orden en los estudios y aprender rápido y bien son capacidades indispensables en muchas profesiones y especialmente en las profesiones complicadas.

Una práctica efectiva trae también otra ventaja, su impacto positivo al desarrollo de la personalidad. La disciplina y la honestidad en el trabajo son los elementos de una personalidad sana y por eso son muy importantes. Uno de mis maestros del violonchelo decía: “Sé que mis alumnos no serán los mejores violonchelistas, pero mi mayor intención es ayudarles a ser mejores personas.” Con esta cita quisiera concluir mi tesis, afirmando una vez más que el tiempo pasado en una buena práctica es siempre muy valioso, e invitar a los alumnos a aprovechar bien el tiempo. No todos los jóvenes tienen la posibilidad de ejecutar su trabajo en su hogar; hay muchos que trabajan en condiciones deplorables en la calle. Creo que todos los que tenemos una profesión bonita tenemos también la responsabilidad de cómo la realizamos.

La música, como afirmó Vladan Koci, “requiere mucho más” que las profesiones comunes. Puede traer cierto mensaje y tocar profundamente el corazón de la gente. Mi esposo se presentó como solista en muchos países e incluso en Japón poco tiempo después del terremoto. Allí habló con la gente que perdió todo. Algunos le comentaron que su recital les dio otra vez ganas de vivir. Por estas experiencias sabemos qué poder tiene la música y por eso vale la pena estudiar honestamente y bien.

## Bibliografía

Alexanian, Diran, *Theoretical and practical treatise of the Violoncello*, A. Z. Mathot, Paris, 1922

Bazelaire, Paul, *Quelques notes sur différents points importants de la technique générale du violoncelle*, Edicions Maurice Senart, Paris, 1920

Dotzauer, Friedrich, *113 estudios para el violonchelo*, Libro III, Edition D. Schirmer

Itzkoff, Seymour, *Commentaries on the interpretation by Emanuel Feuermann*, Alabama University press, Alabama, 1979

Mantel, Gerhard, *Cello üben – Eine Methodik des Übens nicht nur für Streicher*, Schott Musik International, Mainz, 1999

Potter, Tully, „Great Cellists – Miloš Sádlo“ en *The Strad*, Octubre 2017

Ševčík, Otakar, Feuillard, Louis R., *School of Bowing Technique op. 2*, Bosworth & Co., London, 1905

Strasil, Tomas, *Czech cello education from 1945 to 2000*, Universita Carolina, Prague, 2017

Tortelier, Paul, *How I play, how I teach*, J. & W. Chester, London, 1975

Wilkomirski, Kazimierz, *Ejercicios para la mano izquierda*, título original: *Cwiczenia na lewa reke*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, 1955

## Anexos

Anexo 1 – F. Dotzauer: Estudio 81

Anexo 2 – D. Van Goens: Scherzo

Anexo 3 – J. B. Bréval: Concierto en Re mayor

Anexo 4 – C. Saint- Saëns: El Cisne