

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

“GUÍA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCHELO EN
GRUPO, PARA NIÑOS DE NUEVE A ONCE AÑOS DE LA FUNDACIÓN COLEGIO
AMERICANO DE QUITO.”

JOSÉ DAVID ESPINOZA YUNGA

DIRECTORA: PAULINA MOYA

QUITO, AÑO 2018

Dedicatoria

Dedico este trabajo a Yoly y Marina, las mujeres más fuertes que he conocido, ejemplo de abnegación, amor puro y trabajo duro. Que, aunque se me adelantaron en el viaje, continúan presentes en mí, todos los días de mi vida. Gracias por todo lo que hicieron por mí, las amo con todo mi ser.

A mis amados Abuelitos, José y Nilita, por ser mi más grande apoyo y fortaleza durante toda mi carrera profesional, por todo el amor, la dedicación, y la felicidad que me han brindado; no sería nada sin ustedes. Gracias por siempre.

A mis padres, Washington y Lucía, por todo el sacrificio inmensurable que han invertido en mí, mi desarrollo personal, humano y profesional. Por el amor y la disciplina que me han impartido toda mi vida, y que me han llevado a cumplir todos mis sueños, los amo inmensamente.

A Patricio, Eugenia, Juan, Sarita, Diego, Verónica, Juan Diego, Juliana, Nancy y Fernando. A mi familia, mi más grande motor.

Agradecimientos

A mi Padre, por todo su apoyo incondicional y soporte a lo largo de toda mi vida. Por guiarme y conducirme hacia mi mejoramiento profesional y personal.

A mi Madre, por estar presente a lo largo de mi carrera musical desde el primer día, asistir a todos y cada uno de mis recitales y conciertos, por ser la oyente más importante en la sala, por todo los sacrificios que incansablemente realizó por verme feliz.

A mis maestros de violonchelo, canto y flauta traversa. Por haberme permitido vivenciar las experiencias más hermosas y satisfactorias a través de la música.

A mis hermanos, Diego, Verónica y Juan Diego. Por toda su ayuda y cariño durante toda mi vida, gracias por estar siempre ahí.

Resumen

El presente trabajo de investigación consiste en crear un aporte pedagógico que suponga un soporte didáctico para los docentes que se desempeñan en la enseñanza grupal del violonchelo, especialmente en aquellos colegios o instituciones de formación musical donde no cuentan con una metodología que facilite la apropiada enseñanza de este instrumento de manera grupal; de igual manera, busca potenciar las aptitudes musicales de los estudiantes a través de una guía metodológica que contemple y aborde de manera adecuada todos los elementos necesarios para la correcta ejecución de este instrumento musical, modelando en ellos una técnica sólida.

En la primera parte se hace referencia al trabajo grupal como estrategia metodológica, así como a la iniciación y preparación necesarias dentro de este para la música orquestal o en conjunto, mencionando aspectos fundamentales como la enseñanza de la técnica instrumental; se abordan también las características psicológicas de los estudiantes de 9 a 11 años de edad y se habla sobre la evaluación dentro de una clase grupal.

En el segundo apartado se hace un recuento sobre el proceso evolutivo que ha tenido el violonchelo, su historia y el desarrollo de su técnica desde sus inicios. Se presentan los fundamentos metodológicos que han sido considerados para la realización de este trabajo investigativo, así como los métodos que lo respaldan: El Método Suzuki y el Método *Essential Elements for Strings Players*. También se mencionan métodos como Kodaly, Martenot, Dalcroze, Orff y Willems; puesto que con sus propuestas encaminadas al entrenamiento auditivo y de lectura musical, favorecen de igual forma el desarrollo instrumental.

En la última parte se realiza una exposición ampliada de la guía metodológica, en donde se explicitan las instrucciones generales para el docente así como el desarrollo de contenidos.

Tabla de Contenidos

INTRODUCCIÓN	1
Objetivo General:.....	2
Objetivos específicos:	2
Diagnóstico	4
Datos del grupo, sector, organización o institución.....	4
CAPÍTULO 1.....	7
1.1 El trabajo grupal como estrategia metodológica	7
1.1.1 Iniciación y Preparación para la Música Orquestal o en Conjunto.....	7
1.1.2 Afianzamiento de los Contenidos y de la Técnica Instrumental.....	11
1.2 Características psicológicas de los estudiantes de 9 a 11 años de edad	13
1.3 La evaluación dentro de una clase grupal.	16
CAPÍTULO 2.....	20
2.1 El aprendizaje del violonchelo	20
2.2 El Método Suzuki.....	24
2.2.1 La Filosofía de la Lengua Materna	24
2.3 El Método <i>Essential Elements</i>	28
Conclusiones	34
CAPÍTULO 3.....	36
3.1 Introducción	37
RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS	38
Cuadro de Estrategias Metodológicas.....	39
Taller No.1 Aprendizaje del Violonchelo.....	41

CONTENIDOS	42
Primer Bloque: Conocimiento del Instrumento Musical	43
Segundo Bloque: El Arco sobre Cuerdas Libres	62
Tercer Bloque: Aplicación de los Conocimientos Adquiridos	110
Taller No.2 Desarrollo del Aprendizaje del Violonchelo	122
CONTENIDOS	123
Primer Bloque: Re Mayor	124
Segundo Bloque: Sol Mayor	131
Tercer Bloque: Do Mayor	141
Taller No.3 Fortalecimiento del Aprendizaje del Violonchelo.....	150
CONTENIDOS	151
Primer Bloque: Ejercicios de Cromatismos	152
Segundo Bloque: Escala de Fa Mayor	154
Tercer Bloque: Repertorio más avanzado que aborda Escalas Menores y Mayores ..	163
Glosario de Términos.....	173
BIBLIOGRAFÍA	176

INTRODUCCIÓN

En la ciudad de Quito, existen instituciones como la Fundación Colegio Americano de Quito, que han incursionado en la enseñanza grupal de la música a través de la práctica instrumental; donde la educación musical es iniciada a muy temprana edad (prekinder) y se mantiene hasta el décimo grado, siendo sólo a partir del primer año de bachillerato que los estudiantes optan por continuar o no con su educación musical. La materia de música es reforzada mediante las clases extracurriculares, las mismas que consisten en talleres grupales de instrumento o voz, que afianzan los conocimientos apreñados en clases regulares. Las clases extracurriculares son tomadas por los estudiantes, y de manera obligatoria, a partir del quinto grado hasta el décimo grado.

Estos antecedentes sirvieron de referente para proponer la presente investigación de grado, la misma que se centra en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música en niños cuyas edades oscilan entre los nueve y once años, etapa en la cual niño perfecciona y amplía su actividad operacional hasta límites más extensos y el pensamiento se torna transformable, maleable y complicado; en esta etapa los niños advierten más de una cualidad de un elemento, y, a través del razonamiento, pueden distinguir diferencias.

En la Fundación Colegio Americano de Quito, el área de cuerdas es de reciente implementación, por esta razón el colegio no cuenta aún con una guía específica para la enseñanza grupal de los instrumentos de cuerda frotada, el cual es el caso del violonchelo. A pesar de que maneja ciertos métodos de enseñanza musical, tales como el método Suzuki o *Essential Elements*, no se ha desarrollado aún una guía para la enseñanza grupal del violonchelo; y los conocimientos que son impartidos a los estudiantes son el resultado de una compilación de ejercicios y piezas tomados de diferentes fuentes, siendo así que, los estudiantes aprenden los conocimientos básicos de la técnica, a través de melodías básicas y ejercicios pequeños contenidos en el método *Essential Elements*; mientras que las piezas ordenadas gradualmente según el nivel de dificultad en el método Suzuki, sirven de repertorio para los estudiantes. Todo esto conlleva a una demora del cumplimiento de las metas y actividades de aprendizaje.

Objetivo General:

Desarrollar una guía metodológica para el aprendizaje del Violonchelo en forma grupal, dirigida a niños de nueve a once años de la Fundación Colegio Americano de Quito.

Objetivos específicos:

- Seleccionar y adaptar un repertorio básico de música latinoamericana, académica y nacional, en función de la edad y el nivel de los y las estudiantes, que será utilizado en el proceso de enseñanza aprendizaje del Violonchelo.
- Analizar las estrategias metodológicas necesarias del Método Suzuki y del Método “*Essential Elements for Strings Players*”, que apoyen el proceso de enseñanza aprendizaje del Violonchelo de forma grupal, de los y las estudiantes de la Orquesta de Cuerdas del Departamento de Música de la Fundación Colegio Americano de Quito.
- Determinar las estrategias para el aprendizaje grupal de niños de 9 a 11 años de edad.

En el capítulo 1, se hace referencia al trabajo grupal como estrategia metodológica para la enseñanza de los instrumentos de cuerda frotada, las características psicológicas de los estudiantes de 9 a 11 años de edad y los procesos de evaluación dentro de una clase grupal.

El capítulo 2, centra su atención en los aspectos fundamentales del aprendizaje del violonchelo y dominio del instrumento; los aspectos básicos del Método Suzuki como un método alternativo de enseñanza instrumental y los elementos teóricos del Método *Essential Elements* utilizado para cimentar una base técnica sólida.

En el capítulo 3, se trabaja de manera extensiva la propuesta de guía metodológica para la enseñanza en grupo del violonchelo. Que constituye un apoyo didáctico para orientar la consecución de los objetivos de aprendizaje.

De acuerdo a la naturaleza de la investigación, se incurrió en el análisis documental para fundamentar teóricamente las variables identificadas y relevantes para cumplir con los objetivos planteados en el trabajo de grado. Esta técnica permitió seleccionar y analizar información seleccionada de fuentes bibliográficas especializadas, y a partir de estas fuentes de información secundarias, obtener el producto o resultado final esperado.

El proceso para el análisis y sistematización de la información fue el siguiente:

- Fundamentación teórica: Se realizó una selección de bibliografía especializada relacionada con la temática, que contribuía a sustentar teóricamente las principales categorías a desarrollarse.
- Recopilación y selección de obras musicales: Se hizo una recopilación de obras de música latinoamericana, académica y nacional que permitió seleccionar aquellas composiciones más relevantes en correspondencia con los objetivos del trabajo de grado.
- Levantamiento digital de partituras: Las composiciones musicales seleccionadas se plasmaron en partituras físicas y digitales.
- Elaboración de archivo físico: Las partituras de las obras musicales definitivas posibilitaron la construcción del archivo físico, que sirvió de base para la obtención del producto del trabajo de grado.
- Implantación de los métodos Suzuki y *Essential Elements for Strings Players*: A las piezas musicales definitivas se les incorporó el proceso metodológico de ambos métodos.

Diagnóstico

En la Fundación Colegio Americano de Quito los docentes de la Orquesta de Cuerdas utilizan una compilación de métodos como: Método Suzuki y Método *Essential Elements*, cuyas técnicas sirven de orientación y de uso general para la enseñanza de los instrumentos de cuerda frotada. El Método *Essential Elements* es empleado como un compendio de ejercicios que complementan las clases grupales de técnica instrumental, mientras que el Método Suzuki sirve de fuente de repertorio o piezas para la puesta en práctica de los conocimientos técnicos adquiridos a través del Método *Essential*. Al inicio de periodo académico, cada docente recibe la planificación Quimestral, siendo su responsabilidad la planificación de cada clase diaria. La ejecución de conciertos periódicos constituye un parámetro de evaluación del desempeño de los docentes y de los aprendizajes de los alumnos; de igual manera los recitales o certámenes de área donde los estudiantes demostraban a través de la práctica y ante el público el avance de sus estudios musicales. La inexistencia de una guía metodológica para los instrumentos de cuerda, dificulta la uniformidad en el tratamiento de los contenidos como de la metodología de enseñanza.

Datos del grupo, sector, organización o institución.

Nombre de la institución: Fundación Colegio Americano de Quito.

Actividad: El Colegio Americano es una institución educativa que ofrece la Educación Inicial, Educación General Básica y Bachillerato General Unificado; también consta de un programa de Bachillerato Internacional, que consiste en una oferta pedagógica cuyo fin es el capacitar a los estudiantes para que adquieran destrezas y competencias que les permita desenvolverse en el actual mundo globalizado e interconectado del siglo XXI, del mismo modo, el colegio ofrece un Programa de años intermedios (PAI), el cual está diseñado para cumplir con las necesidades educativas de los estudiantes entre 11 y 16 años de edad. En el Colegio Americano de Quito el PAI es impartido entre octavo de Básica y primero de Bachillerato.

Ubicación: Manuel Benigno Cueva N80-190, Quito DC.

Características: El Colegio cuenta también, entre otros, con un Departamento de Música; el cual está destinado a una sólida formación artística y musical de los estudiantes, al igual que a la promoción de su talento. El Departamento de Música consta de estas áreas: Ensamble, Instrumentos Orff; Guitarra; Banda; Orquesta de Cuerdas; Percusión y Coro. En todas las áreas del Departamento de Música, la práctica instrumental o vocal se lleva a cabo de manera grupal, aunque es común que aquellos estudiantes destacados cuenten con la oportunidad de actuar como solistas en conciertos y presentaciones; en algunos casos pueden optar por clases personalizadas de instrumento o técnica vocal, acorde a cada caso.

Contexto: Dentro del sistema educativo en el que se encuentra inmersa la ciudad de Quito, existen otros colegios o entidades educativas que ofertan de manera similar, una adecuada formación musical a los estudiantes. En su mayoría, se trata de colegios que manejan los Programas de Años Intermedios, así como el Programa de Diploma del Bachillerato Internacional, y, en función de suplir los requerimientos de una educación básica de calidad, tal y como demandan estos tipos de diplomado; han optado por cultivar el potencial intelectual de los estudiantes en todas las áreas, brindando suma importancia a la Música. Colegios como la Academia Cotopaxi, Colegio Alemán, Colegio Albert Einstein, Becquerel, Colegio Británico, entre otros, han desarrollado con el pasar de los años un sistema de educación musical cimentado en la formación integral del ser humano a través de la música y para la vida.

Al igual que el Colegio Americano de Quito, este tipo de colegios ofertan una educación musical donde el estudiante establece contacto con la música desde temprana edad y a través de la ejecución de un instrumento musical o la voz. Del mismo modo, se recrean ambientes artístico-culturales donde los alumnos ponen en práctica sus habilidades musicales, comparten con otros músicos y son capaces de expresarse a través de la música. Dentro de estos colegios también existe la enseñanza de varias especialidades musicales, tanto instrumentales como vocales, haciendo especial énfasis en la práctica grupal.

Los intercambios artísticos entre estudiantes de estos colegios son bastante frecuentes, hecho que enriquece más aún su experiencia musical y artística; en efecto, ya al graduarse el alumnado egresa dotado de sólidos conocimientos musicales que quizá en un futuro sirvan de cimientos

que sostengan una posible educación musical formal o bien, si es que desean profesionalizarse en la Música.

Estatutos:

- **Misión:** "Educar y formar con excelencia en un entorno de libertad, responsabilidad y democracia seres humanos íntegros comprometidos con su bienestar, el de la sociedad y del medio ambiente."

- **Visión:** Ser reconocidos como el Colegio líder por su excelencia y vanguardia en programas académicos y humanistas, formando dentro de un ambiente armónico y seguro, seres humanos íntegros capaces de enfrentar con éxito el futuro.

- **Valores:** Respeto, Solidaridad, Honestidad, Responsabilidad, Fortaleza Interior.

CAPÍTULO 1

1.1 El trabajo grupal como estrategia metodológica

Las clases grupales favorecen al docente el desarrollo de varias aptitudes en el estudiante, desde estimular la desinhibición durante la ejecución del instrumento frente a un público, hasta fomentar la comunicación grupal el desarrollo de empatía hacia otros. Estos beneficios no son apreciables sólo en su vida musical, sino también en su desarrollo personal y humano. Según Cámara (2008), la clase grupal desde el punto de vista social, necesita de un mayor respeto a las reglas de conducta, al de integrarse en un grupo y bajo las órdenes de un director; la clase colectiva también incide en desarrollar la personalidad del alumno/a, pues, al escuchar a los demás y ser escuchado, se desarrolla el espíritu de crítica y auto-evaluación.

Hay que mencionar, además, que la clase individual difiere de la clase grupal en un sentido básicamente organizativo, ya que en las dos se abordan exactamente los mismos contenidos, sin embargo, las bases primordiales de una correcta técnica de ejecución instrumental deben quedar sólidamente cimentadas. Según Santana & Pardo (2005), el trabajo grupal dentro de una clase de instrumento posee las siguientes ventajas:

1.1.1 Iniciación y Preparación para la Música Orquestal o en Conjunto

Dentro del trabajo grupal con niños, es importante desarrollar habilidades que sirvan de apoyo para que logren una expresión completa, más aún si se trata de un trabajo musical. Los fines de este trabajo grupal:

- Desarrollar habilidades de socialización.
- Lograr la participación en el trabajo grupal.
- Estimular creativamente la imaginación.
- Expresar y liberar sentimientos de modo seguro y aceptable.

- Fomentar la iniciativa, plasmando la originalidad.
- Clarificar situaciones de la conducta humana.
- Obtener desenvolvimiento en el lenguaje. (p.7)

“Las actividades deben ser satisfactorias para los niños, porque pueden divertirse con sus compañeros mientras aprenden y liberan sus energías” (Santana & Pardo, 2005, p.7). El profesor debe recrear siempre un ambiente de libertad, estableciendo reglas desde el comienzo, de tal modo que el trabajo grupal no se entorpece en ningún momento, se mantiene la disciplina y además se evita caer en una atmósfera incómoda o tensa para cualquiera de los participantes.

“Hay actividades y enfoques que se adecúan mejor que otros a ciertas edades, algunos son más apropiados para escenarios de grupo en tanto que otros funcionan mejor en sesiones individuales” (Oaklander, 2001, p. 283). Por tal motivo, se debe analizar bien qué actividades son idóneas para facilitar el proceso de enseñanza según las necesidades particulares del grupo con el que se trabaja, esto con la finalidad de conseguir que todo el grupo, sin excepción de nadie, llegue a adquirir los conocimientos impartidos; evitando a toda costa la exclusión o atraso de cualquiera de los participantes. Sobre el trabajo grupal, Baixauli & Guallar (2005) dicen: “Los alumnos no aprenden aislados. Están dentro de un grupo de clase, y las interacciones que se dan dentro del aula tampoco se reducen a las que se dan entre profesor y alumno” (p.31). Por lo tanto, el docente debe propiciar un buen flujo de comunicación entre los miembros del grupo, incentivarles a recurrir a sus compañeros cada que sea necesario, promover el trabajo cooperativo entre ellos y, sobre todo, infundir una actitud colaborativa y solidaria siempre.

“En estos trabajos en grupo, el alumnado descubre que el trabajo cooperativo es útil, ya que posibilita proporcionar ayuda a los demás miembros del grupo (motivación cooperativa). Es decir, existe influencia de lo intrínseco y lo extrínseco” (Lastra, 2005, p.46). Eso sucede con frecuencia al momento de realizar una práctica grupal, ya sea vocal o instrumental, dado que si uno o varios integrantes de la agrupación no interpretan correctamente su instrumento; el sonido grupal se ve afectado también. En este sentido, surge en ellos la necesidad de ayudar a quién tiene problemas para lograr insertarse correctamente al grupo, colaborando a que haya un

progreso en conjunto y no sólo individual, ayudando al integrante que se ha retrasado o se ha equivocado a corregir sus falencias para así mejorar el desempeño grupal. Así mismo, los estudiantes logran comprender que el hacer música muchas de las veces no se trata sólo de un proceso individualista, apartado y competitivo; sino que con frecuencia precisa un trabajo colaborativo para obtener un buen producto musical.

El aprendizaje de un instrumento musical en una clase grupal propicia un primer encuentro vivencial con la actividad orquestal. Entre los beneficios de la práctica instrumental en grupo, tenemos: la obtención de un buen sonido en conjunto, empastar timbres y colores; un sentido de la afinación, la paridad de registros, etc., aspectos musicales esenciales que debe operar un instrumentista en cualquier sección de la orquesta. No obstante, indistintamente si el estudiante opta a futuro por formar parte de una agrupación musical, con la práctica obtenida y debido al desarrollo auditivo adquirido, se le facilitará el reconocimiento de elementos musicales como: la altura, la intensidad, la duración y el timbre. En una clase grupal no sólo se abordan aspectos concernientes a la interpretación musical y el desarrollo técnico de la ejecución de instrumento musical en particular, sino, también se manifiestan nuevas formas de exteriorizar las emociones.

Del mismo modo, el hacer música en grupo estimula en el joven principiante la habilidad indispensable de escuchar a los otros instrumentos del conjunto al mismo tiempo que toca su propio instrumento, capacidad imprescindible en cualquier músico para adquirir una comprensión global de la música que se interpreta.

Así mismo, “la clase en grupo es un elemento fundamental para trabajar de una forma integradora los distintos elementos que el alumno trabaja de una forma individual” (Prieto, 2010, p.9). Los niños son capaces de advertir las dificultades de aprendizaje de sus compañeros de clase, y descubrirlos en ellos mismos, situación que difícilmente se da de manera individual. En este sentido, el estudiante puede trabajar en sus propios errores o falencias durante el aprendizaje a través de la observación de sus otros compañeros, corrigiéndolos para mejorar individualmente y lograr un mejor desempeño dentro del grupo con base en su autocrítica y autoevaluación; a su vez, dentro de la clase se da a lugar un flujo y circulación de pensamientos, temas y

planteamientos de carácter musical que enriquecen la vivencia musical y estimulan la capacidad de expresión en los estudiantes.

“La música contribuye también a la competencia social y ciudadana de forma relevante, ya que las actividades colectivas, como el canto, la danza o la interpretación instrumental en grupo, son frecuentes en clases de Música” (Hayes et al., 2010, p.122). Trabajar con música a nivel grupal, cultiva en los estudiantes la capacidad de valorar, entender y respetar distintas expresiones musicales y culturales, por medio de encuentros vivenciales y experiencias expresivas. Así mismo se refuerza la habilidad para trabajar de manera colaborativa y flexible formando un equipo. Se predispone al alumnado a percibir la realidad desde distintas perspectivas, tomando en cuenta la pluralidad de opiniones, siendo empáticos frente la realidad de otras personas y siendo capaces también de entender diferentes puntos de vista. En síntesis, trabajar con música grupalmente enseña a los estudiantes a convivir, operar habilidades sociales, solucionar conflictos a través del diálogo, de manera sensata, pacífica y positiva.

Un trabajo grupal favorece, por tanto, el desarrollo de habilidades para emprender un aprendizaje tanto autónomo como grupal, ya que al existir un trabajo cooperativo entre compañeros, los estudiantes aprenden a no depender tan sólo del maestro para avanzar en su aprendizaje, sino que pueden recurrir a alguien que haya alcanzado ya el resultado que desean obtener; y de este modo, en casa o en un escenario distinto al aula, el estudiante puede recurrir a los conocimientos que adquirió de sus otros compañeros y descubrir también en él nuevas maneras de alcanzar los objetivos propuestos.

1.1.2 Afianzamiento de los Contenidos y de la Técnica Instrumental

Si bien es cierto, en una clase grupal el docente trabaja sobre objetivos que el alumno completa de manera autónoma, su aprendizaje atraviesa continuas adaptaciones y se potencian sus aptitudes naturales (Bonal, 2008, p. 223). Sin embargo, dentro de una clase grupal también es posible afianzar este tipo de aspectos de manera colectiva, esto es posible dado el alto grado de motivación que ofrece una clase grupal gracias a la interacción social que se da a lugar entre los jóvenes instrumentistas.

En el trabajo musical grupal, los estudiantes no aprenden solamente a través del docente y porque este les enseña, sino, porque ellos cooperan entre sí, ayudándose entre ellos para aprender y mejorar. “Esto posibilita que se incrementen capacidades y destrezas fundamentales para el aprendizaje guiado y autónomo, como la atención, la concentración y la memoria, además de desarrollar el sentido del orden y el análisis” (Hayes et al., 2010, p.122). Así, el alumnado obtiene las herramientas necesarias para seguir con su aprendizaje musical de manera individual y autónoma, siempre y cuando el maestro le proporcione la guía pertinente que les ayude a indagar sobre sus errores y las dificultades que se les presenten en el proceso, para superarlas con éxito. De tal modo que, muy aparte de poner en práctica los conocimientos que el profesor ha impartido en la clase, el estudiante puede modelar su propia rutina de estudio para obtener los resultados musicales deseados y a su ritmo.

Igualmente, cada alumno necesitará trabajar más unos aspectos que otros, le será más adecuado trabajar con unos recursos determinados y requerirá unas técnicas metodológicas concretas. Este proceso será similar para las clases colectivas, cada vez que lleguen grupos nuevos de alumnos o se incorporen alumnos (Longueira, 2006, p.186). En base a esto, el maestro debe estar pendiente de las necesidades individuales de cada estudiante así como las del grupo en su totalidad, de esta manera poseerá una idea más clara de a qué realidad se enfrenta, las acciones pedagógicas pertinentes a efectuarse, y cuáles son las estrategias que permitirán que la clase avance en su proceso de aprendizaje. Más aún, en la clase individual el docente puede detectar cualquier tipo de debilidad o falencia que podría presentar un estudiante,

y corregirla oportunamente para que esto no dificulte el avance de todo el conjunto. Más aún, si cualquier niño denota dificultad para lograr insertarse socialmente al grupo de trabajo, el maestro puede servirse de la clase individual para trabajar sobre las posibles causas que impiden al alumno su normal inserción, y resolver este obstáculo.

Una clase individual está estructurada para que cada alumno aprenda a su propio ritmo y acorde a sus requerimientos. Sin embargo, en una clase individual se logran fomentar también varias cualidades que facilitan el trabajo grupal, como por ejemplo: “la capacidad de trabajo individual, la autodisciplina, la capacidad de trabajar en grupo, el grado de autosuficiencia, la organización personal o la respuesta individual frente a dificultades, etc.” (Llop et al., 2007, p.92). A su vez, la clase individual no debe aprovecharse sólo para lograr el mayor rendimiento en la materia. El profesor-tutor, en la clase individual debe ser para el alumno un verdadero guía no sólo en sus estudios, sino en relación con su destino vital y profesional (Ponce-de-León Barranco & Lago Castro, 2012, p.302). Tal y como se mencionó al principio, una clase individual permite atender varios aspectos que pueden pasarse por alto en la clase grupal, permite al maestro establecer una relación más cercana y personal con el estudiante; más allá del sentido pedagógico, afianza la creación de un lazo de confianza y respeto entre maestro y alumno, armoniza aún más el posterior ambiente de trabajo grupal.

En cuanto al afianzamiento de la técnica, Cámara (2008) asegura: “La clase colectiva posee una buena función pedagógica, pues los alumnos/as notan cuando en los demás existen problemas de aprendizaje, y los identifican en ellos mismos, cosa que individualmente no se darían cuenta de ello” (p.4). Siendo así, los estudiantes pueden percatarse de una correcta o errónea ejecución de su instrumento a través de la observación de otros integrantes del grupo, aprenden a distinguir una correcta postura de una mala postura, desarrollar un sentido crítico en cuanto a la calidad del sonido, encuentran nuevas formas de reproducir patrones de estudio útiles a la hora de estudiar individualmente en casa, son capaces de advertir su progreso técnico individual en relación al resto de la clase, interiorizan mejor elementos musicales tales como: matices, articulaciones, fraseo, compás, pulso, ritmo, figuraciones, etc.

Igualmente, sobre el trabajo de la técnica del instrumento en grupo, Cámara (2008) dice:

De ahí la importancia que el profesor corrija de manera individual esos problemas, pero delante del grupo. Además la clase colectiva supone un intercambio de ideas y mensajes artísticos entre profesores, alumnos y compañeros, para que así comprendan el sentido de la expresión musical y sensorial (p. 4).

Al momento de corregir cualquier error o defecto técnico delante del grupo, el trato del docente hacia el estudiante debe ser asertivo. Sin autoritarismo, pero evitando cualquier tipo de burla, mofa o cuestión indisciplinaria entre los alumnos; procurando también el no propiciar cualquier tipo de comportamiento paternalista. Cualquiera de las dos situaciones podría afectar la motivación del alumnado. El docente debe tratar de recrear un ambiente participativo y cooperativo donde se involucren todos los integrantes del grupo, así, la tolerancia, la confianza y la seguridad mitigan cualquier tipo de cohibición al cometer algún error técnico o interpretativo. En ese sentido, el profesor debe ser tolerante y paciente con los fallos que se presenten, dándoles a conocer que es algo completamente natural que le puede suceder a cualquier alumno y de donde inclusive se puede aprender algo más.

1.2 Características psicológicas de los estudiantes de 9 a 11 años de edad

Piaget ha manifestado que el desarrollo intelectual atraviesa una serie de etapas definidas, cada una de ellas, por una estructura propia. Estas estructuras de pensamiento no son observables, lo que sí se aprecia son las diferentes conductas infantiles que deben ser entendidas como manifestaciones de estas estructuras (Gallicchio, 2000, p. 150). Partiendo de esto, resulta imperioso que los procedimientos que se inserten en la instrucción y enseñanza del violonchelo tengan como base primordial las diferentes etapas por las que atraviesan los niños en función de su edad, en vista de que sus habilidades no se desprenden ni son inherentes a su desarrollo mental.

De ahí que, se pueda deducir que los niños de nueve a once años de edad (etapa del pensamiento operacional concreto) denotan intereses particulares y diferentes a los niños de otras edades o menores a éstas; sus habilidades por ende no se encuentran aisladas de su evolución cerebral. Según, Richmond (1974). “A lo largo de las operaciones concretas, el niño perfecciona y amplía su actividad operacional hasta límites más extensos” (p.71). Esto es, que en torno a esta edad empieza a manifestarse un desarrollo del pensamiento operacional concreto. Wall & Varma (1975) afirma. “en este nivel, el pensamiento puede manejar datos que son intuitivos, es decir, perceptibles o imaginables, y permite transformaciones de la realidad por medio de acciones interiorizadas que están agrupadas en sistemas coherentes y reversibles” (p.85). Por lo tanto se puede decir que, el pensamiento se torna transformable, maleable y complicado; en esta etapa los niños advierten más de una cualidad de un elemento, y, a través del razonamiento, pueden distinguir diferencias.

Por otra parte, Hargreaves (1998) (como se citó en Gardner, 1973) ha sido muy concluyente al respecto, y de ello dedujo que el pensamiento concreto operacional piagetiano no es necesario para lo que él llama “la participación del proceso artístico” (p.97). Por cuanto se puede intuir que un entrenamiento musical y una enculturización musical a una edad más temprana es posible, es decir, un niño de menos de 9 años igualmente puede desarrollar sus habilidades musicales y, quizá, de una manera más deseable.

Para el presente trabajo queda claro que a la edad de 9 a 11 años, para la cual está dirigida la guía didáctica, se puede trabajar de forma adecuada ya que en esta etapa del desarrollo los niños “pueden aprender igualmente a escuchar y hacerse, por consiguiente, más abiertos, más atentos, más positivos a los sonidos, al ritmo, etc.” (Salzmann de Etievan, 2007, p. 263). Cualquier infante que se encuentre inmerso en un entorno musical y con personas que le motiven y le brinden confianza, logrará aprender a tocar un instrumento musical. “A esta edad los niños hacen avances notables en su habilidad para la lectura, la escritura y la aritmética; para comprender su mundo y para pensar de manera lógica” (Rice, 1997, p.7), es así que esta guía sería un gran apoyo al desarrollo de todas esas habilidades, incluyendo el despliegue de sus habilidades motrices, emocionales y sociales, a través del aprendizaje de la música.

Al mismo tiempo, autores como Rez (2012) afirman: “Esta etapa, es un proceso esencial, en la formación del niño (a) ya que a partir de aquí se generan diversos valores como el respeto, la tolerancia, la amistad, el amor, el compañerismo, etc.” (p. 38). Por eso que, esta edad es igualmente idónea para empezar a cultivar la motricidad de los niños, introducirlos al aprendizaje metódico del instrumento, así como inculcarles la práctica regular del mismo. Propiciando siempre un ambiente beneficioso para la aprehensión de todos los conocimientos necesarios para un correcto desenvolvimiento en el campo musical. Freud describió la niñez media como un periodo de *latencia*. Para él, el lapso comprendido entre los seis y los doce años es un periodo en el que permanecen latentes celos y problemas familiares. De ser así, el niño podría dirigir su energía emocional a las relaciones con los compañeros, las actividades creativas y el aprendizaje de las funciones que prescribe la cultura en la escuela o en la comunidad. (Hargreaves, 1998, p. 313).

Los niños que atraviesan esta etapa de su desarrollo intelectual y psicológico, poseen una creciente disposición a adquirir conocimientos frescos y nuevas habilidades. Dado que, en concordancia con lo mencionado anteriormente, su aprendizaje atraviesa una aceleración en esta fase. Más aún, el trabajo grupal se torna más atractivo para ellos, en vista de que es aquí cuando el criterio de otros niños empieza a importarles más; y resulta por tanto, advertir más fácilmente cómo el grupo puede llegar a influenciar en su desenvolvimiento dentro de la clase y en actitud y disposición frente a ésta.

En la entidad educativa donde se pretende insertar la presente guía, la enseñanza de los diferentes instrumentos de cuerda frotada, se encuentra a cargo a los docentes de instrumento del Área de Cuerdas. Dentro del Departamento de Música del Colegio Americano, la educación musical es iniciada desde muy temprana edad (Pre-Kinder) y se mantiene hasta el décimo grado, sólo a partir del primer año de bachillerato los estudiantes optan por continuar o no con su educación musical. Desde los primeros grados, la materia de Música es impartida a través de un encuentro vivencial con la música y de forma activa, exponiendo a los estudiantes a conciertos, presentaciones continuas, intercambios estudiantiles musicales con otros colegios, etc. Cabe mencionar que el principal propósito de esta educación musical no es el formar músicos en sí,

sino, coadyuvar al desarrollo integral del estudiante, cultivando en él cualidades valiosas e importantes como: confianza en sí mismos, autoestima, determinación, autodisciplina y concentración, trabajo colaborativo, buenas relaciones interpersonales, etc.

Cuando los niños cursan el 5to grado, es decir, y su edad oscila entre los nueve y once años de edad, empiezan la práctica instrumental en la asignatura de Música; en vista de esto es que la guía se encuentra dirigida precisamente a servir a la formación de niños que contemplan esas edades. Se ha tomado como referencia el criterio antes descrito sobre la etapa del pensamiento operacional concreto y la niñez media, conceptualizaciones que explican de manera pormenorizada la evolución mental y psicológica del niño durante esas edades.

1.3 La evaluación dentro de una clase grupal.

Hemos de ser conscientes de que los estudiantes utilizan nuestra forma de evaluar para establecer prioridades y orientar su trabajo. Así, pues, hemos de adaptar nuestros criterios y técnicas de evaluación hacia el logro de la interacción, la retroalimentación y el desarrollo holístico, tanto grupal como individual (Izquierdo & Iborra, 2010, p. 5). Por consiguiente, el objetivo de la evaluación no es otro que el de ser un instrumento de diagnosis y observación que, suplido con otras herramientas tales como métodos para la enseñanza de un instrumento musical, coadyuvará a confrontar distintos problemas, situaciones o conflictos, resolviéndolos y así asegurando un adecuado aprendizaje por parte de los estudiantes; sin dejar nunca de recrear un ambiente de cooperación, interacción y armonía en la clase grupal.

El Ministerio de Educación del Ecuador (2016), afirma:

La evaluación tiene como propósito principal que el docente oriente al estudiante de manera oportuna, pertinente, precisa y detallada, para ayudarlo a lograr sus objetivos de aprendizaje; la evaluación debe inducir al docente a un proceso de análisis y reflexión valorativa de su trabajo como facilitador de los procesos de aprendizaje, con el objeto de mejorar la efectividad de su gestión. (p.5)

Así mismo, dicho Ministerio menciona que estos procesos evaluativos no necesariamente deben emitir una calificación. Considera primordial propiciar una retroalimentación que faculte al estudiante de recursos que le ayuden a alcanzar los puntajes mínimos necesarios para la aprobación de la asignatura de ese currículo.

Con respecto a la evaluación de los estudiantes, el Ministerio de Educación del Ecuador (2016) dice:

Los docentes deben observar y evaluar continuamente el avance de las destrezas recomendadas en el currículo para cada etapa de formación del infante y deben llenar los reportes de evaluación quimestrales que valoren el desarrollo de las destrezas planteada e incluyan, sugerencias y recomendaciones para fomentar el progreso y bienestar integral del infante, los cuales deben ser reportados quimestralmente a los representantes legales (p.6).

De la misma manera el Ministerio de Educación del Ecuador (2016), con respecto a la evaluación de los estudiantes con necesidades educativas especiales nos dice:

El proceso de evaluación para los estudiantes con necesidades educativas especiales (NEE) asociadas o no a una discapacidad es el mismo que para el resto de estudiantes en los diferentes niveles, considerando las adaptaciones específicas en los procesos de evaluación que consten en la planificación o en el Documento Individual de Adaptaciones Curriculares (p.6).

Según Lastra (2005):

Conviene recordar que los procedimientos e instrumentos de evaluación deben ser acordes con la triple naturaleza de los contenidos; es decir, debemos evitar centrarnos en la evaluación de los contenidos de tipo conceptual dejando de mano los procedimentales y los aptitudinales. Por ello, hay que tener en cuenta estrategias educativas que busquen evaluaciones de tipo cualitativo, y no únicamente cuantitativas, y adecuadas al nivel del alumnado y su edad (p. 253).

Una de las técnicas utilizadas para la evaluación es la observación, en una clase grupal lo recomendable es utilizar la técnica de observación. “Entendemos por observación la técnica que consiste en el examen atento que una persona realiza sobre el comportamiento o productos de otra, de un grupo o de sí misma, con el propósito de obtener datos relevantes para su interpretación” (Aruani, 2006, p. 68). La finalidad de esta evaluación es verificar el grado de alcance de ciertos objetivos, realizar un seguimiento del proceso de aprendizaje de los estudiantes, elaborar un juicio de valor respecto su avance y progreso; y con esto, gestionar las acciones necesarias para la consecución eficaz de todos los objetivos educativos que se han trazado.

Sobre la utilización de instrumentos de observación en la evaluación, Tenbrink (1981) menciona: “*La observación es una técnica de recogida de información muy importante, pero se requiere una gran concentración y habilidad para obtener una información válida y fiable en el proceso de observación. Para utilizar la observación como un medio positivo de recogida de información, se deben utilizar los mejores instrumentos de observación y estar muy familiarizado con su empleo*” (157). En efecto, el instrumento que se empleará para el uso de la técnica de observación, en este caso, se trata de una ficha de registro escrito; “que se trata de un conjunto de elementos de información relacionados entre sí, que se tratan como unidad, y cuya principal característica es un orden sistemático” (Uribe, 2003, p. 141).

Es conveniente alistar una agrupación de parámetros e indicadores que permitan advertir el desempeño y evolución de los estudiantes a lo largo del proceso de enseñanza aprendizaje. Esto, con el objetivo de facilitar el proceso evaluativo también, y dotar al docente de pautas que le asistan al momento de reexaminar los objetivos que ha establecido y ponderar si inciden positivamente o no en el progreso de los estudiantes. Jurado (2003) afirma: “Los criterios de evaluación son elementos de la programación que analizan la consecución de cada uno de los objetivos; por tanto deben estar apoyados por actividades de evaluación, cuya realización ayude al profesorado a comprobar si se alcanzó dicho objetivo” (p. 88). Así, por ejemplo, se sugiere que los criterios de evaluación aborden tanto especificidades de la materia como aspectos actitudinales. Es sustancial también, que se tome en cuenta tanto el proceso como el resultado.

Sobre la evaluación del trabajo grupal, Izquierdo & Iborra (2010) afirman:

Evaluar el proceso grupal es probablemente la clave para asegurar que realmente el grupo está actuando como un equipo y que el aprendizaje surge de la construcción global y coordinada del conocimiento de todos los integrantes. Sin embargo, no es fácil medir todas cada una de las complejas habilidades que puede desarrollar un individuo en y con un grupo o las aptitudes inter/intra grupales (p.6).

Por tanto, para la evaluación del trabajo dentro de la clase grupal, se sugiere tomar como indicadores: la responsabilidad individual, la inventiva, el dinamismo, la colaboración, el respeto, la creatividad.

CAPÍTULO 2

2.1 El aprendizaje del violonchelo

El violonchelo o “*Violoncello*” como es escrito en italiano, es un instrumento musical de cuerda frotada que pertenece a la familia del violín, es común llamarle también por su abreviatura “chelo”. Por su tesitura y registro el violonchelo se encuentra ubicado entre el contrabajo y la viola; al igual que la viola, cada cuerda del violonchelo se encuentra afinada respectivamente en la, re, sol y do, en un orden desde la más aguda a la más grave, pero con la única diferencia de que en el caso del violonchelo las cuerdas se encuentran afinadas una octava más grave que en la viola. Este instrumento se ejecuta frotando las cerdas (usualmente crin de caballo) de un arco (vara de madera) sobre las cuerdas, esta vibración producida por la fricción entre cuerdas y crines es la que confiere el sonido característico a esta familia de instrumentos musicales.

El violonchelo es ejecutado entre las piernas del intérprete, apoyado sobre una varilla ajustable de metal denominada puntal o pica, a este intérprete se le denomina chelista o violonchelista. Acerca del violonchelo, Bennett (1999) menciona, “el violonchelo posee el registro más dinámico, de lo suave a lo fuerte, más amplio de todos los instrumentos de cuerda; posee una extensión, extremadamente amplia, que abarca casi 4 octavas” (p.18). Se puede empezar a tocar el violonchelo hacia los seis o siete años, si se elige el método tradicional. Con el método Suzuki se puede empezar a los cuatro años. Existen violonchelos de tamaño bastante pequeño (1/8, 1/4, 3/4, y entero) que se adaptan al crecimiento del niño (Beauvillard, 2006). Un violonchelo entero o 4/4, puede ser utilizado por el niño a la edad de doce o trece años.

Según la experiencia del autor de este trabajo, algunas de las principales dificultades con las que se puede topar el niño al iniciar el estudio del violonchelo, son principalmente la lectura en clave de fa y la postura para tocar el instrumento. A diferencia del violín y la viola, cuya ejecución precisa que el instrumentista se encuentre en una posición que le mantiene casi

naturalmente erguido y de pie; la ejecución del violonchelo propende a ocasionar que el joven violonchelista encorve la espalda al momento de tocar, lo cual puede derivar en futuras molestias y dolencias.

“Así mismo, el violonchelista no tiene control visual de su mano izquierda - el mango no lleva trastes -. Por lo tanto, debe concentrarse y tener una capacidad de audición y un control muy riguroso de su ejecución para producir el sonido correcto. Pero la mayor dificultad para el joven instrumentista es lograr la coordinación de las manos, y saber respetar el ritmo” (Bennett, 1999, p. 88). Esta dificultad se debe, quizá, a que la mano izquierda que se encuentra situada sobre el diapasón, se mueve verticalmente de arriba hacia abajo; mientras que por otra parte, la mano derecha que se encuentra manteniendo una adecuada sujeción del arco y una correcta dirección sobre las cuerdas, realiza además un constante movimiento horizontal de lado a lado. Armonizar y compaginar simultáneamente ambos movimientos durante la ejecución del instrumento, representa un verdadero reto para el niño, sin embargo, esto no es imposible y se consigue más rápidamente por medio de la práctica constante y a conciencia.

Existen otras cuestiones técnicas que necesitan de tiempo para desarrollarse y ser controladas con destreza. Aspectos como la distribución del arco, el peso y la presión que se ejercen sobre él, los golpes de arco y la calidad del sonido, requieren un estudio minucioso por parte del alumno y un control responsable por parte del maestro. Ya que del dominio de estos aspectos técnicos, dependerá la calidad interpretativa del futuro violonchelista, e incidirá negativa o positivamente en la confortabilidad del instrumentista al momento de tocar. Pablo Casals, un reconocido violonchelista español y quizá uno de los mejores violonchelistas de todos los tiempos, solía decir respecto a la postura y la técnica al momento de tocar el violonchelo: “Si se ve mal, probablemente suena mal”.

En cuanto a la lectura en clave de fa, Dandelot (1979) menciona:

Leer rápidamente debe ser, pues, la meta de todo estudio de lectura. Para alcanzarla es necesario leer directamente, es decir, saber la ubicación de cada nota en el pentagrama y en las líneas adicionales más usuales. Este problema, que es relativamente fácil en la clave de Sol, pues casi

siempre se aprende primero esta clave, es más complicado con las claves de Fa y de Do. En general, esto se origina en el hecho de que siempre se ven las notas del pentagrama tal y como se las aprendió por primera vez y se intenta leer las otras claves después de la clave de Sol transportando cada nota un 2da o una 3ra más arriba o más abajo (p.1).

No obstante, para aprender a leer en clave de Fa, resulta fundamental que se lo haga separadamente; es decir, de manera apartada tal y como se aprende la clave de Sol. Con base en la experiencia del autor, se puede afirmar que quizá, uno de los mayores errores que se cometen al momento de aprender a leer en otras claves aparte de la clave de sol, es comparar el nombre y la ubicación de las notas en una clave, con el nombre y el lugar que ocupan las mismas notas en una clave diferente. Es decir, es imprescindible aislar por completo la lectura de las notas en todas y cada una de las claves, de lo contrario siempre se incurrirá en el desacierto de confundir el nombre de las notas sea cual sea la clave y, de este modo, aletargar o entorpecer la lectura musical.

Los fundamentos metodológicos que han sido considerados para la realización de este trabajo investigativo, se encuentran respaldados por reconocidos métodos para aprender a tocar un instrumento musical: El Método Suzuki y el Método *Essential Elements for Strings Players*, sin embargo métodos como Kodaly, Martenot, Dalcroze, Orff y Willems, que se han preocupado por el aprendizaje musical general han sido tomados en cuenta para elaborar la secuencia pedagógica del presente trabajo, puesto que con sus propuestas encaminadas al entrenamiento auditivo y de lectura musical favorecen también el desarrollo instrumental. Entre los métodos del violonchelo también tenemos el método diseñado por el violonchelista y pedagogo Sebastián Lee.

A continuación, una breve reseña de cada uno de los métodos antes nombrados:

- **Kodaly:** Este método propuesto por Zoltán Kodaly, utiliza canciones populares para la enseñanza del solfeo, emplea un sistema pentatónico, trabaja con un sistema de canto a través de fonomimias o signos manuales, asigna varias posiciones a la nota do sobre el pentagrama para señalar la primera nota con la que empieza una melodía (do movable). (Hegy, 1999)

- **Martenot:** Método de enseñanza musical, creado por el compositor francés Maurice Martenot, que tiene como base la conciencia corporal a través de la relajación corporal. Éste método es reconocido por garantizar un aprendizaje y comprensión efectivos del lenguaje musical, utiliza movimientos expresivos, ejercicios de concentración y relajación, juegos rítmicos, etc. (Plaza et al., 2007)

- **Dalcroze:** “Creado por el pedagogo suizo Jacques Dalcroze, está centrado en la educación rítmica y el movimiento. Parte del supuesto de que las primeras experiencias de aprendizaje son de orden motor: las estructuras musicales y en particular el ritmo” (Caveda, Moreno, & Garófano, 1998, p. 36). Este método desarrolla el ritmo en los niños a temprana edad y a través de la expresión corporal y estímulos sonoros.

- **Orff:** “Basado en la obra del pedagogo y compositor alemán Carl Orff. Su presupuesto teórico es que el lenguaje verbal y musical tienen la misma génesis estructural: la lengua materna y el folclore son los elementos esenciales para la socialización musical” (Caveda et al., 1998, p. 37). El ritmo es trabajado inicialmente con instrumentos más cercanos y naturales al niño: aplausos, pies, palmas, silbatos, etc. Para más tarde pasar a ejecutar los “instrumentos Orff”, una amplia variedad de instrumentos de percusión.

- **Willems:** “Método creado por el pedagogo franco-suizo Edward Willems, usa la música para un desarrollo armónico de la personalidad humana ya que considera que ésta parte del interior del hombre” (Barrio & Barrio, 2011, p. 59). Utiliza canciones pedagógicamente seleccionadas para el desarrollo rítmico, auditivo, vocal y expresivo; prima ante todo el valor humano de la música por sobre su aprendizaje formal y excesivamente teórico.

2.2 El Método Suzuki

El Método Suzuki es una aproximación de educación músico-instrumental, ya que utiliza el instrumento para acercarse a la música. La metodología surgió para el violín, de los estudios e investigaciones del Doctor Suzuki¹ y después se extendió al piano y a otros instrumentos. Actualmente existen las siguientes especialidades: Violín, Viola, Violonchelo, Piano, Guitarra, Flauta y Canto. Hay estudios para ampliarlo a los demás instrumentos (Prieto, 2010, p.1).

2.2.1 La Filosofía de la Lengua Materna

¡Todos los niños japoneses hablan japonés! Cuando de repente me surgió esa idea en la cabeza quedé pasmado. De hecho, los niños de todo el mundo hablan sus lenguas nativas con suma fluidez. Todos y cada uno de los niños japoneses hablan japonés sin dificultad. ¿No demuestra esto un sorprendente talento? ¿Cómo, por qué medios, sucede esto? Tuve que controlar mi impulso de salir gritando de alegría por este descubrimiento (Suzuki, Carbonell, & López, 2004, p.1). Fue precisamente este pensamiento, que surgió durante un ensayo con el cuarteto que había formado con sus hermanos; el que impulsó el interés de Suzuki por intentar replicar este hecho a la enseñanza de la música, es decir, al igual que un niño posee la capacidad innata de aprender a hablar su lengua materna (hecho suscitado en todo el mundo), de este mismo modo posee la capacidad para desarrollar habilidades musicales con la ayuda de un método apropiado.

Como los niños aprenden su lengua materna, sea cual sea la complejidad de ésta, es un claro indicador de la enorme capacidad que ellos poseen desde el nacimiento para adquirir nuevas destrezas; siempre y cuando el entorno en el que se encuentran sea favorable. Con base a este

¹ Shinichi Suzuki nació en Nagoya, Japón, en 1898, en el seno de una antigua familia aristocrática japonesa. Su abuelo era samurái. Su padre fundó la mayor fábrica de violines del mundo. La formación del joven Shinichi comenzó en Tokyo con el alumno de Joachim, Ko Ando y continuó con otro alumno de Joachim, Karl Klinger. Comenzó a impartir sus primeros cursos en la década de 1930, y dio clases en el conservatorio imperial de Tokio, donde aplicó ya con éxito el fruto de las experiencias y observaciones de su estancia en Alemania. Este gran visionario, violinista y pedagogo que vivió con la convicción de que en todo ser humano radica una gran fuente de bondad, justicia y verdad, falleció un 26 de enero de 1998, en Matsumoto. (Asociación Mexicana del Método Suzuki, 2016)

suceso, Shinichi Suzuki empezó a construir su método, que también es denominado el método de la lengua materna, dadas las profundas similitudes entre el aprendizaje de un idioma y el aprendizaje de un instrumento musical.

Éstos son algunos de los principales aspectos que Suzuki tomó en consideración para desarrollar el método:

- Todos los niños aprenden bien su lengua materna
- Esto sucede porque todos los niños y niñas tienen toda la capacidad para adquirir su lengua materna (no es que un niño nace ‘con talento’ para su idioma y otro no).
- Es una manera de aprendizaje que trae éxito (pues todos los niños dominan su lengua materna) y es un medio fundamental de comunicación.
- Los adultos, particularmente los educadores, podemos tomar en cuenta cómo los niños y niñas aprenden su lengua materna (primero llenando a los niños de un entorno de lo que vayan a aprender, respetando su propio ritmo, y todas las reflexiones anteriores) para que todos(as) tengan éxito en su aprendizaje. Así se puede ver que tomar en cuenta el proceso de adquisición de la lengua materna es una manera para enseñar que trae éxito (pues asegura el aprendizaje de todos los niños y niñas, así como todos y todas adquieren su lengua materna).
- Para los niños y niñas, adquirir y aprender su lengua materna es fácil, natural y fluida.
- Los niños y niñas aprenden “sin darse cuenta”, es decir, inconscientemente y disfrutando pues lo que asimilan tiene un significado fuerte para ellos(as) y un contexto que les permite comunicar sus ideas (Martínez, 2015, p.35).

Sobre el desarrollo del talento y el método Suzuki, López (2007) postula: “Suzuki afirma que cualquier niño es capaz de exhibir habilidades superiores a condición de que se utilicen los medios adecuados para su entrenamiento. El talento no se considera heredado, sino producto de la aportación del niño al medio” (p.32). En otras palabras, el desarrollo del talento del niño es producto directo del entorno en el que éste se desenvuelve, así, un niño con excelentes aptitudes para el aprendizaje de la música puede no llegar a desarrollarlas nunca, o, desarrollarlas de

manera mediocre si es que no contó con el apoyo o supervisión pedagógica adecuados; del mismo modo, un niño con aparente inhabilidad para la música puede llegar a desarrollar sus habilidades musicales de manera excepcionalmente buena si fue oportunamente acogido por un buen maestro.

No es de sorprenderse, pues, que algunos padres de familia crean erróneamente en un principio, que el que su hijo desarrolle algún tipo de talento con el pasar del tiempo, sea pura casualidad, azar o suerte. Nada más alejado de la verdad, “durante el transcurso de toda su vida, Shinichi Suzuki sostuvo la teoría que llevó a la práctica, de que la habilidad no es algo innato y que el Talento puede ser fabricado” (Molina, 2016, p. 33). En consecuencia, el desarrollo de este talento dependerá directamente del ambiente y entorno que se le provean al niño, si éstos son enriquecidos con buenos elementos que motiven, soporten e impulsen su capacidad de aprender, entender y, sobre todo, de amar lo que hace, el resultado muy probablemente será más que satisfactorio.

Shinichi Suzuki modeló su método con base en los siguientes criterios:

a. Todo niño puede aprender: El talento en los niños no es algo con lo que nacen, al contrario esto se construye y se va desarrollando, se aprende. De la misma manera en la que cualquier niño aprende a hablar su lengua materna, de esa misma manera cualquier niño puede aprender música, o a tocar un instrumento musical.

b. Se debe comenzar a desarrollar habilidades a una edad temprana: El aprendizaje de la lengua materna se suscita generalmente a muy temprana edad, esto demuestra que los niños son aptos para desarrollar habilidades igual de complejas a la misma edad, es decir, poseen la capacidad de aprender un instrumento musical a temprana edad.

c. Escuchar: Sobre la escucha, la importancia de escuchar, la Asociación Mexicana del Método Suzuki (AMMS, 2016), menciona:

Los niños aprenden a hablar sus primeras palabras después de haber escuchado cientos de veces las mismas palabras. En el aprendizaje de un instrumento es vital que los niños escuchen un sinnúmero de veces las piezas a estudiar, así como cualquier otro tipo de música de buena calidad, además de asistir a conciertos en vivo.

d. La lectura musical: Cuando el niño aprende su idioma materno, la lectura sólo comienza después que ha aprendido a hablar correctamente. En el aprendizaje del instrumento musical se debe seguir el mismo ejemplo.

e. La Motivación: Una vez que se logra la motivación, el estudiante practicará con agrado y entusiasmo, y desarrollará bien sus habilidades musicales (Suzuki, 1995). El maestro debe concentrarse en los logros y aciertos del estudiante, más no en su error, lo correcto es trabajar en la corrección de sus fallas.

f. A pasos pequeños: Al igual que el aprendizaje de un idioma, el aprendizaje de la música es gradual, dado que se despliegan las destrezas progresivamente y de manera escalonada. Es así como se debe enseñar un instrumento musical, paso a paso y sin avanzar nunca hacia el siguiente sin haber antes controlado el anterior.

g. La participación de los padres es esencial: El desafío más importante para los padres y maestros es conseguir que cada niño realice su práctica en casa con agrado y eficiencia. Ellos deben conversar sobre ésta materia, considerando y examinando cada caso para lograr un mejor éxito (Suzuki, 1999, p. 6).

i. Repertorio común y graduado: El repertorio contenido dentro del método Suzuki, se encuentra esbozado en función de abordar y resolver dificultades técnicas que puedan aparecer durante el estudio de las obras, incluso, los ejercicios presentados antes de iniciar el estudio de cualquier pieza se encuentran presentados como melodías agradables, muy parecidas a pequeñas canciones; que desechan la monotonía de ensayar una y otra vez ejercicios técnicos muchas de las veces, carentes de un atractivo melódico.

j. Aprender con otros niños: En referencia a las clases grupales, *The Suzuki Association of the Americas* (SAA, 2016) menciona: “Además de recibir clases individuales y personalizadas, los niños participan regularmente de clases grupales, aprendiendo de otros niños y motivándose unos a otros”. Dentro de la enseñanza mediante el método Suzuki, el estudiante tiene una clase individual y otra clase grupal regular.

i. Triángulo Suzuki: Es compromiso de los padres y el maestro, asegurar el avance y desarrollo del niño durante el proceso de enseñanza-aprendizaje. Han de trabajar en cooperación para robustecer y perfeccionar las destrezas del estudiante. Tanto el maestro como el padre son los encargados de sostener al niño en la cúspide del triángulo Suzuki, se constituyen en la base que procura el desarrollo continuo de sus habilidades musicales, y con igual importancia, cultivan un desarrollo humano e integral del niño.

2.3 El Método *Essential Elements*

De manera análoga, el método *Essential Elements* se mantiene como una excelente opción dentro de la pedagogía de los instrumentos de cuerda frotada. Esto se debe a la forma en la que el plan de estudios ha sido diseñado para beneficiar el aprendizaje de los estudiantes, evitando caer un proceso monótono y rutinario. La enseñanza y aprendizaje de este método resulta un proceso divertido e interesante en todos los niveles a los cuales va dirigido, gracias al exquisito repertorio del que les provee, el cual contiene varias melodías que van desde el folclor estadounidense hasta temas famosos de grandes compositores de todos los periodos y épocas. (“Hal Leonard Online - *Essential Elements Strings*,” 2016).

Para los profesores de todo el mundo, *Essential Elements* ha continuado como el estándar de la pedagogía de instrumentos de cuerda. Su plan de estudios se encuentra cuidadosamente diseñado por destacados pedagogos musicales como: Michael Allen, profesor de educación musical, Educador de Música de la Universidad de Florida y autor ampliamente publicado, cuya filosofía se basaba en el amor a la música y la integridad; Robert Gillespie, reconocido formador de maestros de cuerdas en la Ohio State University, director invitado de numerosa orquestas estatales, regionales y de festivales en Estados Unidos y Europa, conferencista y motivador de

maestros de cuerdas en talleres y seminarios nacionales y estatales de educadores musicales en U.S.A y Canadá; y Pamela Tellejohn Hayes, una reconocida profesora por su trabajo en el campo de la educación musical como orquestadora, consultora, directora de orquesta, autora y docente, actual violinista de la Filarmónica de Carolina del Sur e instructora adjunta de métodos de violín y cuerdas en la Universidad de Columbia.

El orden pedagógico que posee este método, hace que el aprendizaje del estudiante sea eficiente, pero divertido, a todos los niveles. Además, *Essential Elements* continúa su innovación con poderosas herramientas basadas en la tecnología de aprendizaje, componentes suplementarios y materiales de rendimiento correlacionados. (“Hall Leonard Online - *Essential Elements Strings*,” 2016).

Essential Elements for Strings Libro 1, ofrece a los estudiantes principiantes los recursos técnicos necesarios para la obtención del mejor sonido de su instrumento musical, además de poner a su disposición una amplia gama de piezas musicales que siguen un orden progresivo y, acorde a sus preferencias musicales; todas estas cuidadosamente seleccionadas para iniciar exitosamente a los jóvenes instrumentistas en su viaje musical. El método cuenta con piezas y ejercicios específicamente compuestos, organizados y diseñados para propiciar un ambiente uniforme de aprendizaje dentro del aula, dispone también de ejercicios especialmente diseñados para enfocar el aprendizaje del estudiante en las características únicas de su propio instrumento; es un método que ofrece tanto a los profesores como a los estudiantes, una gran cantidad de recursos para el desarrollo total de la musicalidad, incluso en las etapas iniciales (“Hal Leonard Online - *Essential Elements Strings* Book 1,” 2016).

El proceso utilizado en el método *Essential Elements* es el siguiente:

El método empieza por mostrar al nuevo estudiante, todas y cada una de las partes del instrumento musical, en este caso el violonchelo, además las describe y señala mediante gráficos e ilustraciones claras. Así mismo se describen algunos accesorios externos que se emplean para el mantenimiento del mismo, como son: la pez o resina, franela de limpieza y topping o antideslizante. Luego, se describe detalladamente el proceso que el estudiante debe seguir para

sujetar y colocar correctamente su instrumento, la adecuada postura al momento de tocar, y cómo ajustar el sistema de apoyo del mismo para asegurar una forma cómoda de tocar. A continuación y antes de empezar con la lectura musical, se muestran algunos conceptos básicos sobre terminología musical: el compás, el pentagrama, la clave de Fa, las figuras musicales y el nombre y ubicación de cada cuerda del violonchelo en el pentagrama, cómo marcar el compás, etc.

Más tarde, empiezan a aparecer los primeros ejercicios para aprender a tocar las dos cuerdas más agudas del violonchelo: La y Re. Se tratan de las dos primeras cuerdas con las que el joven violonchelista debe familiarizarse en un comienzo y con las cuales aprenderá también a tocar la primera escala básica: Re Mayor. Posteriormente, se exhibe mediante gráficos el dedaje asignado a la mano izquierda y se realiza una descripción introductoria de lo que será la primera posición de la mano sobre el diapasón del violonchelo: la nota sol con cuarto dedo en cuerda Re. Luego de haber iniciado con la primera posición cerrada, se presentan algunos ejercicios en pizzicato para practicarla y gradualmente ir introduciendo nuevas digitaciones, en este orden: fa sostenido (dedo tercero), mi natural (dedo primero), combinación de estas tres primeras notas con cuerda suelta. Además, se indican los nombres de cada nueva nota y el lugar que estas ocupan en el pentagrama.

Una vez abordada la primera posición cerrada sobre la cuerda Re, se procede a indicar el procedimiento para aprender la sujeción del arco, es decir, para colocar la mano derecha sobre el leño del arco del violonchelo. Se indican algunos ejercicios que pueden tomar en cuenta para ejercitar esta técnica básica así como también se muestra el movimiento correcto que debe realizar el brazo al momento de tocar con el arco sobre las cuerdas. Luego, se mantienen los ejercicios de la primera posición cerrada en cuerda Re, esta vez se aumenta el nivel de dificultad y el método hace énfasis en la práctica de la lectura musical. Estos ejercicios son en realidad piezas infantiles melódicas y sencillas de tocar. Al igual que en la cuerda Re, se sigue el mismo procedimiento para empezar a estudiar la primera posición cerrada en la cuerda La. Esta vez, las notas que más se practicarán son: si (dedo primero), do sostenido y re (cuarto dedo). Así mismo, se presentan luego varios ejercicios melódicos o piezas musicales sencillas para ejercitar esta nueva posición.

Conforme la complejidad de los ejercicios o piezas va aumentando, se van abordando también otros aspectos teóricos musicales, como: silencios, símbolos de repetición, símbolos de arcadas (arco arriba/arco abajo), nuevos compases, articulaciones, matices y figuras rítmicas. Antes de introducir al estudiante al estudio de nuevas escalas en otras tonalidades o en nuevas posiciones, los autores del método se preocupan por reforzar la lectura en clave de fa, la práctica de nuevos ritmos musicales y el desarrollo de técnicas básicas de digitación, fundamentales en la ejecución de instrumentos de cuerda frotada, tal es el caso de la posición fija. La posición fija es afianzada en toda y cada una de las escalas cuyo estudio se aborde. Ya sea con piezas musicales sencillas o a través de ejercicios específicamente diseñados para el cumplimiento de este objetivo.

De igual manera, tocar ligados es una base técnica que se va fortaleciendo gradualmente y de manera muy meticulosa, yendo desde el ligado de dos notas hasta llegar a ligar cuatro notas en una sola arcada. Cabe mencionar que el cuidado del manejo del arco no se descuida en ningún momento y los autores hacen énfasis al maestro de cuidar este aspecto fundamental de la técnica violonchelística. A lo largo del desarrollo de la técnica a través de este método, los autores tutelan y guían el procedimiento que el docente debe seguir para conseguir el resultado musical deseado. Y lo hacen ya sea a través de cuadros de texto que especifican las instrucciones que deben tomarse en cuenta para enseñar una u otra técnica, o bien, por medio de ilustraciones explicativas.

La calidad del sonido, al igual que otros métodos para la enseñanza instrumental, es un aspecto del cual el método se preocupa desde el principio. Bajo la premisa de que todas las notas que se toquen deben ser limpias, estéticamente hermosas y técnicamente bien ejecutadas. Las gráficas o tablas de digitación son fáciles de comprender por los niños y están muy bien detalladas. Estas siempre se encuentran presentes al momento de estudiar cualquier nueva escala, digitación o ejercicio. De tal modo que a más de contar con la guía de instrucciones que los autores facilitan al docente, el estudiante puede reforzar el estudio en casa con estos gráficos que ilustran muy bien cualquier nuevo aspecto técnico que se encuentre practicando.

El estudio de nuevas escalas de cualquier tonalidad se realiza al igual que en la primera escala que se aprende a tocar, es decir, metódica y gradualmente. Utilizando los ejercicios propuestos en el método, siguiendo las instrucciones que los autores sugieren, y cuidando siempre de modelar una técnica sólida, limpia y correcta. Cuando aparecen nuevas notas con digitaciones antes no revisadas, el libro ofrece nuevas gráficas descriptivas donde se indica cómo tocar dichas notas, brindando también una explicación teórico-musical del porqué de tales digitaciones; tal es el caso de las notas tocadas con primer o segundo dedo en primera posición, donde generalmente existe distancia de semitonos entre ambos dedos y por ende estas notas sonarán diferentes. Es de este modo que el niño aprende a distinguir un nota de otra, la distancia que existe entre ellas, el sonido que posee cada una, y el por qué se tocan de esa manera.

Cada ejercicio técnico, cada escala, cada melodía, puede ser tocada con el acompañamiento musical de pistas de estudio que se encuentran contenidas en los discos que el método proporciona al estudiante y al docente. Así, una simple escala de una octava puede ser estudiada de manera interesante y divertida ya que las pistas de estudio han sido compuestas de tal modo que evocan en el joven instrumentista la sensación de estar interpretando algún pasaje musicalmente complejo.

Las pistas de estudio también facilitan el desarrollo del pulso interno del niño, ya que estas marcan constantemente el ritmo de cualquier pieza o melodía que se esté tocando. Así mismo, a través del estudio con ayuda de estas pistas, el estudiante puede ir puliendo y mejorando su afinación, esto debido a que cada pista de audio reproduce también la melodía del ejercicio escrito que se está ejecutando, así, el niño tratar de imitar la afinación que ahí escucha y esto deriva en un desarrollo progresivo de esta.

Los archivos de audio pueden suplir sin ningún problema la falta de un pianista acompañante al momento de querer ejecutar cualquier melodía que requiere acompañamiento. El joven instrumentista puede también estudiar en casa con el acompañamiento de las pistas del cd, familiarizarse con la presencia de otra melodía de fondo distinta a la suya, sincronizar rítmica y melódicamente su interpretación con una segunda voz, e ir poco a poco adentrándose a la práctica de la música grupal. La práctica con un acompañamiento de fondo también

acostumbrará al niño a aprender a escuchar no sólo la melodía que se encuentra tocando, sino también a escuchar las otras voces que tocan cerca de él, a más de prepararle para la comprensión de otras formas musicales que implican la participación de más de dos voces; tales como el contrapunto, la fuga, el canon, etc.

Los ejercicios en canon son muy comunes dentro del método. Constantemente se presentan melodías específicamente seleccionadas para desarrollar la práctica del canon, el desarrollo del oído armónico y el mantener una afinación constante a lo largo de toda la ejecución de una melodía a dos voces. Los estudios en canon pueden tratarse de escalas que incluyen cambios en intervalos de terceras, cuartas, etc. así como melodías de canciones infantiles populares en todo el mundo y, al igual que los ejercicios a una sola voz, presentan indicaciones que deben seguirse tanto por el docente como por los estudiantes.

Finalmente, la importancia que se le brinda a la música de cámara o grupal es importante. Conforme se va avanzando con los ejercicios individuales, se van introduciendo ejercicios a dos voces, melodías en canon y dúos. Los dúos o ejercicios a dos voces pueden ser interpretados por dos estudiantes o por el niño con el acompañamiento de su profesor, y están diseñados de tal modo que ambas voces puedan intercambiarse, generalmente compuestas en forma A-B. Usualmente, estas piezas a dos voces no son sino arreglos sencillos de melodías mundialmente famosas, compuestas por los grandes compositores. Este repertorio puede ser interpretado también por grupos grandes de instrumentistas y ser abordado como repertorio de conjunto instrumental.

El método *Essential Elements* se encuentra estructurado de tal modo que el aprendizaje del instrumento se torna casi un juego. Se trata de una experiencia interesante donde el estudiante es motivado desde la lección más sencilla hasta la más compleja, esto dada la gran variedad de música que se explora en cada libro. Además, los autores del método se han preocupado por diseñar un pensum de estudio integral y pedagógicamente muy bien secuenciado, así el niño no debe afrontar saltos bruscos de lección a lección y por ende aprender no se convierte en una experiencia desafiante. Los niños encuentran interés en interpretar cada vez más nuevas piezas musicales, esto por la mixtura de melodías bastante conocidas que se encuentran en cada libro;

ellos estudian varias veces una melodía a su parecer importante y famoso sin enterarse siquiera que están ensayando aspectos técnicos fundamentales una y otra vez. *Essential Elements* transforma el aprendizaje en una experiencia divertida, entretenida a través de las innovaciones pedagógicas que los autores han tomado en cuenta dentro de la enseñanza instrumental.

Conclusiones

1. Es esencial que la enseñanza y aprendizaje de un instrumento musical, sean acordes a la edad evolutiva del estudiante.
2. El mejoramiento del nivel académico de las instituciones de enseñanza musical de nuestro país, se obtendrá sólo a través de una amplia transformación de los programas de estudio para la enseñanza instrumental.
3. La enseñanza de un instrumento musical precisa de una adecuada fundamentación pedagógica, que no se centre solamente en compilaciones de ejercicios técnicos sin orden ni secuencia lógicos, sin respetar la edad evolutiva del niño.
4. La enseñanza del violonchelo en instituciones musicales, escuelas y colegios, no cuenta con una metodología establecida; cada profesor aplica su propia metodología.
5. La innovación del docente frente a los nuevos métodos de enseñanza musical es esencial para suplir las necesidades educativas de los niños.
6. El aprendizaje de la música influencia positivamente en el desarrollo intelectual, emocional y cognitivo de los niños en la escuela
7. La música desarrolla en los niños también valores primordiales como: el respeto, el conocimiento de uno mismo, la solidaridad, la interculturalidad, la integración social, la tolerancia, la participación, etc.
8. Los talleres y clubes para el aprendizaje de instrumentos musicales en las escuelas y colegios, son una manera importante de despertar el interés de los niños y jóvenes el amor y valorización de la música.

9. Es necesario que los docentes investiguen acerca de las técnicas y métodos propios para la enseñanza del violonchelo, y acorde a cada etapa del desarrollo intelectual del niño.
10. Inculcar en los niños el aprecio hacia la música latinoamericana y nacional.

CAPÍTULO 3

GUÍA METODOLÓGICA PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCHELO EN GRUPO, PARA NIÑOS DE 9 A 11 AÑOS DE LA FUNDACIÓN COLEGIO AMERICANO DE QUITO

Quito – 2018

3.1 Introducción

Dentro de la educación musical actual, maestros y docentes involucrados en la pedagogía de un instrumento musical han mostrado interés por encontrar e implementar nuevas estrategias didácticas que favorezcan y potencien su labor. Sin embargo, es común encontrarse con metodologías cuya única herramienta es la repetición, y obvian las etapas del desarrollo del pensamiento del niño y su importancia en los procesos de aprendizaje. Es por esta razón que resulta necesario contar con nuevos métodos de enseñanza que aumenten la eficacia en el aprendizaje de cualquier instrumento, a través de metodologías activas donde la enseñanza esté centrada en el alumno, proponiendo una clase novedosa que evite a como dé lugar la monotonía.

La presente guía se ha diseñado tomando en cuenta las cualidades intelectuales y psicológicas que atraviesan los niños de nueve a once años de edad, es decir, la etapa del pensamiento operacional concreto; aprovechando la creciente disposición a adquirir conocimientos frescos y nuevas habilidades que se presentan en esta fase. De la misma manera se ha tomado en cuenta los fundamentos de los métodos musicales: Dalcroze, Martenot, Suzuki, Kodaly, Willems, Orff, *Essential Elements*, los mismos que sirvieron para desarrollar las estrategias metodológicas descritas en cada uno de los apartados del presente trabajo.

Así, con la finalidad de optimizar los procesos didácticos en la enseñanza del violonchelo, esta guía facilita una secuenciación de contenidos técnicamente estructurados que facilitan el quehacer del docente dentro del aula; adaptaciones, arreglos y composiciones están orientadas a robustecer los aspectos técnicos, musicales e interpretativos. Por otra parte, el diseño de esta guía metodológica está enfocado a potenciar la participación grupal, estimulando la creación de relaciones interpersonales, fomentando la solidaridad, el trabajo en equipo, etc.

En esta guía se presentan varios talleres, los cuales abordan ejercicios que permiten ir progresando en el aprendizaje del instrumento acorde a las etapas del desarrollo en el que se encuentre el estudiante. La guía consta de dos partes, la primera se encuentra dirigida al docente

y consta de instrucciones y soportes didácticos para impartir la clase; la segunda está dirigida al estudiante, con sus respectivos talleres y ejercicios para el aprendizaje del violonchelo.

El repertorio presentado en esta guía, es una compilación de melodías latinoamericanas en una secuencia cuidadosamente ordenada, donde se abordan los componentes necesarios para el desarrollo técnico y musical. Pese a que se ha empleado mayormente música latinoamericana, se han incluido también algunas melodías europeas y estadounidenses, dado el alto grado de popularidad que poseen en varios países de la región. Además de temas latinoamericanos, dentro de la guía hay igualmente temas creados por el autor del presente trabajo, así como arreglos y adaptaciones.

RECOMENDACIONES METODOLÓGICAS

- La presente guía se encuentra diseñada para ser utilizada en la enseñanza del violonchelo, para niños de nueve a once años de edad.
- Guiarse siempre por los objetivos que se han trazado en cada taller.
- Se recomienda al docente revisar toda la guía, así, tendrá una visión más clara del trabajo a seguir.
- Los talleres diseñados dentro de la guía trazan los objetivos a alcanzarse, albergan los contenidos que se van a estudiar, las indicaciones que se deben seguir, y los ejercicios necesarios para el desarrollo técnico.
- Una sesión de trabajo tiene la duración de una hora pedagógica.
- Contar siempre con el material necesario antes del desarrollo de cada taller.
- Es importante que el profesor toque frente a los estudiantes dentro de la clase, esto los motivará.
- Se debe incentivar al niño a desenvolverse por sí mismo y sin miedo.
- El niño debe acostumbrarse a tocar frente a otras personas, es por eso que debe estimularse a trabajar en una clase colectiva, frente a sus padres, compañeros de aula, otros docentes, etc.

- Una forma de mantener el control del progreso del niño fuera del aula, es asignarle tareas en casa, cada lección asegurará que el estudiante mantenga un ritmo de estudio constante hasta la siguiente clase.
- Permitir a los estudiantes el compartir una clase con estudiantes más avanzados o de niveles superiores.
- Los recitales, certámenes o conciertos, son la oportunidad idónea para que el niño logre vivenciar lo que es brindar un concierto o enfrentarse a un público desconocido.
- El docente podrá dejar escoger de vez en cuando el repertorio a estudiarse.
- El docente debe impartir su clase de manera clara, concisa y dinámica.
- Es importante que los niños escuchen música continuamente, tanto la que están tocando para repaso como las que tocarán a futuro para familiarizarse con ellas.

Cuadro de Estrategias Metodológicas	
Objetivos	Estrategias metodológicas
Trabajo en equipo	- Ejercicios de trabajo en espejo y trabajos de imitación: entre compañeros y entre el docente y los estudiantes.
Conocimiento de las partes del instrumento	- Dibujar el instrumento musical, y señalar cada una de sus partes. - Señalar cada una de las partes del instrumento musical de otro compañero.
Correcta colocación del instrumento sobre el cuerpo	- Crear una rutina con pasos bien definidos para sacar el instrumento fuera de su respectivo estuche. - Interiorizar, a través de la continua repetición de pasos referenciales ya establecidos, el proceso para colocar el instrumento sobre el cuerpo. - Imitación del docente, emulando la colocación del instrumento y las posiciones que emplea al momento de tocar.
Relajación	- Ejercicios grupales de relajación. - Imitación de la postura del docente para tocar de manera relajada.
Posición de la Mano Derecha sobre el Arco	Ejercicios Preparativos: - Ejercicios de colocación de dedos sobre un lápiz. - Ejercicios de movimiento y fortaleza de dedos: “Decir Adiós”, “Flexiones de Pulgar”, “Girar los nudillos”, “Dar golpecitos con el primer y cuarto dedo”. - Introducción al movimiento del brazo derecho mientras se sujeta el arco, a través de ejercicios de oscilación del codo sujetando un lápiz. Ejercicios para la posición de la Mano Derecha sobre el Arco: - Se retoma la identificación de todas las partes del arco. - Colocación de los dedos de la mano derecha, sobre lugares específicos del arco. - Reproducción de los mismos ejercicios con el lápiz, sobre el arco. - Ejercicios de control de la sujeción del arco.
Posición de la Mano Izquierda sobre el Diapasón	- Ejercicios de relajación del brazo izquierdo sobre el diapasón, asegurando el correcto contacto de las yemas de la mano izquierda sobre la cuerda, y el cuidado de la posición del codo.

Colocación del Arco sobre las Cuerdas	<ul style="list-style-type: none"> - Ejercicios iniciales con pizzicato. - Inclusión gradual de cada dedo de la mano izquierda a la digitación de la escala de Re Mayor sobre el diapasón, a través de ejercicios con y sin pizzicato. - Ejercicios cortos del uso del arco sobre las cuerdas.
Manejo del arco	<ul style="list-style-type: none"> - División del arco por cuadrantes, trabajo en espejo. - Imitación del docente al manejar y distribuir el arco al momento de tocar.
Afinación	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar las notas de la escala o pieza musical que se esté abordando. - Conocer las alteraciones que posee cada escala musical, su significado e incidencia sobre las notas que conforman la misma.
Ritmo	<ul style="list-style-type: none"> - Percusión de ejercicios rítmicos descritos antes de las lecciones melódicas. - Uso de onomatopeyas para percutir figuras rítmicas. - Solfeo hablado de las lecciones antes de tocarlas en el instrumento.
Articulaciones, matices y dinámicas	<ul style="list-style-type: none"> - Imitación del docente al momento de tocar haciendo uso de articulaciones, matices o dinámicas. - Cuadros explicativos del significado de cada uno de estos términos.
Lectura musical	<ul style="list-style-type: none"> - Interiorización de los sonidos a través de la escucha del repertorio estudiado. - Imitación de las interpretaciones musicales del docente. - La lectura musical se aplica una vez interiorizado el repertorio, para luego iniciar con la relación símbolo-sonido. - Cada lección cuenta con indicaciones sobre el compás, las figuras musicales, nombres de las notas en el pentagrama, alteraciones y digitaciones. - Uso constante del metrónomo, incluso al solfear.
Independencia de manos	<ul style="list-style-type: none"> - Se trabaja primero con la mano izquierda sobre el diapasón, a través de pizzicato y ejercicios de digitación sin usar el arco sobre las cuerdas. - Se introduce gradualmente el uso de la mano derecha sobre el arco para tocar cuerdas sueltas y luego notas digitadas. - Unión de ambas manos, a través de ejercicios cortos y sencillos.
Memoria musical	<ul style="list-style-type: none"> - Imitación por parte del alumno con respecto a las indicaciones del profesor.
Interpretación	<ul style="list-style-type: none"> - Cantar la obra musical. - Cantar la letra de las canciones para mejorar el fraseo de las líneas melódicas. - Imitación de la interpretación del docente. - Escucha de archivos de audio referenciales.
Estudio de Escalas Mayores y Menores	<ul style="list-style-type: none"> - Estudio de arpeggios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas. - Piezas sencillas y ejercicios en las tonalidades de cada una de las escalas abordadas. - Ejercicios con golpes de arco, aplicados al estudio de cada escala musical. - Cuadros y gráficos explicativos sobre las posiciones y digitaciones empleadas al tocar cada escala.
Repertorio Musical	<ul style="list-style-type: none"> - El repertorio cuenta con digitaciones claras y precisas para tocar cualquier pasaje, así como cuadros explicativos y gráficos que guían al estudiante para poder tocar sin mayor dificultad.

Taller No.1 Aprendizaje del Violonchelo

Duración: Este taller dura cuatro meses.

Objetivos del Taller:

Iniciar al alumno en el aprendizaje del violonchelo, a través de la práctica de ejercicios básicos y fundamentales en las cuerdas LA y RE; a través de pequeñas melodías sencillas.

Descripción del Taller:

Este taller tiene como principal objetivo el introducir al estudiante a los aspectos técnicos más básicos e importantes para la ejecución del violonchelo, es decir, colocación del instrumento y posición de las manos.

- Se trabajará sobre la postura correcta del cuerpo, posición adecuada del violonchelo y la sujeción del arco.
- Los estudiantes deben conocer muy bien su instrumento, la manera correcta de tocarlo, la relajación será herramienta clave para prevenir cualquier dolencia o problema físico a futuro.
- Desde un comienzo, los estudiantes deberán trabajar en la elemental técnica del violonchelo, la calidad del sonido, la nomenclatura de las notas sobre el pentagrama, los ritmos básicos, etc.
- La lectura, la afinación y el tempo serán los pilares que sostengan una buena interpretación.
- Las melodías ecuatorianas y latinoamericanas serán parte esencial del repertorio de estudio.






- Con el afán de que los estudiantes desarrollen un criterio musical propio, deberán participar en presentaciones, asistir frecuentemente a conciertos brindados por otros músicos, orquestas, ensambles, etc.

CONTENIDOS	
Primer Bloque: Conocimiento del Instrumento Musical	<ul style="list-style-type: none"> • Terminología musical. • Las partes del violonchelo (fig.1). • Las partes del arco (fig.2). • Posición del violonchelo sobre el cuerpo (fig. 3, 4, 5, 6). • Ejercicios de sujeción del arco (fig. 7- fig.12). • Posición de la mano derecha sobre el arco (fig.13 y 14). • Posición de la mano izquierda sobre el diapasón (fig.15, 16 y 17).
Segundo Bloque: El Arco sobre Cuerdas Libres	<ul style="list-style-type: none"> • Introducción al reconocimiento de las notas del violonchelo en el pentagrama. • Ejecución del arco sobre las cuerdas LA y RE. Con diferentes duraciones o figuraciones rítmicas: redondas, blancas, negras, corcheas, y en silencios. • Introducción a los ejercicios para las notas ligadas.
Tercer Bloque: Aplicación de los Conocimientos Adquiridos	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretación de piezas sencillas.

DESARROLLO DE CONTENIDOS

Primer Bloque: Conocimiento del Instrumento Musical

TERMINOLOGÍA MUSICAL

Signos de Notación Musical				
				
Clave de Sol	Pentagrama	Becadro	Sostenido	Bemol

Matices			
<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>
Forte: Fuerte	Mezoforte: Medio fuerte	Piano: Suave	Mezzopiano: Medio suave

Indicadores y Signos de Repetición

D.C.

Da capo: Desde el principio.

Da capo al Fine o D.C. al Fine

Desde el principio hasta donde dice “*Fine*”



Barras de repetición



Dal segno: Este símbolo indica hacia qué parte hay que saltar.

Dinámicas




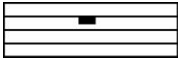








Crescendo (*cresc.*): Creciendo o incrementar progresivamente la intensidad.









Decrescendo (*decresc.*): Decreciendo o disminuyendo progresivamente la intensidad.


Accelerando (*accel.*): Acelerando.


Ritardando (*rit.*): Retardando o aletargando.

Las Figuras Musicales	
Nota	Silencio
 Redonda	
 Blanca	
 Negra	
 Corchea	
 Semicorchea	

Articulaciones			
			
Estacato o <i>Staccato</i>	<i>Tenuto o Détaché</i>	Acento	Marcado o <i>Marcato</i>
			
Calderón	Ligadura		

Compases

4/4 
 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

3/4 
 1 2 3 1 2 3 1 2 3

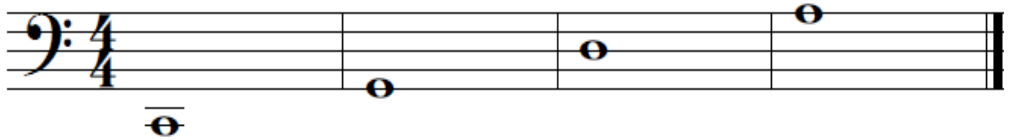
2/4 

6/8 
 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 + 6

Las Cuerdas del Violonchelo

Violoncello

Do Sol Re La



Símbolos



Arco Abajo

Arco Arriba

Cuerda al aire

Armónico

Pulgar



Mantener posición o dedo sobre la cuerda.

Las Partes del Violonchelo

Instrucciones:

- ✓ Observar detenidamente la ilustración.
- ✓ Reconocer las partes del violonchelo.
- ✓ Solicitar voluntarios dentro la clase que deseen señalar las partes del violonchelo, en un instrumento que el profesor exhibirá frente a la clase.
- ✓ Al final de la clase, se solicitará a los estudiantes que dibujen un violonchelo con todas sus partes rotuladas, no importa la calidad del dibujo sino que las partes del instrumento estén correctamente señaladas.

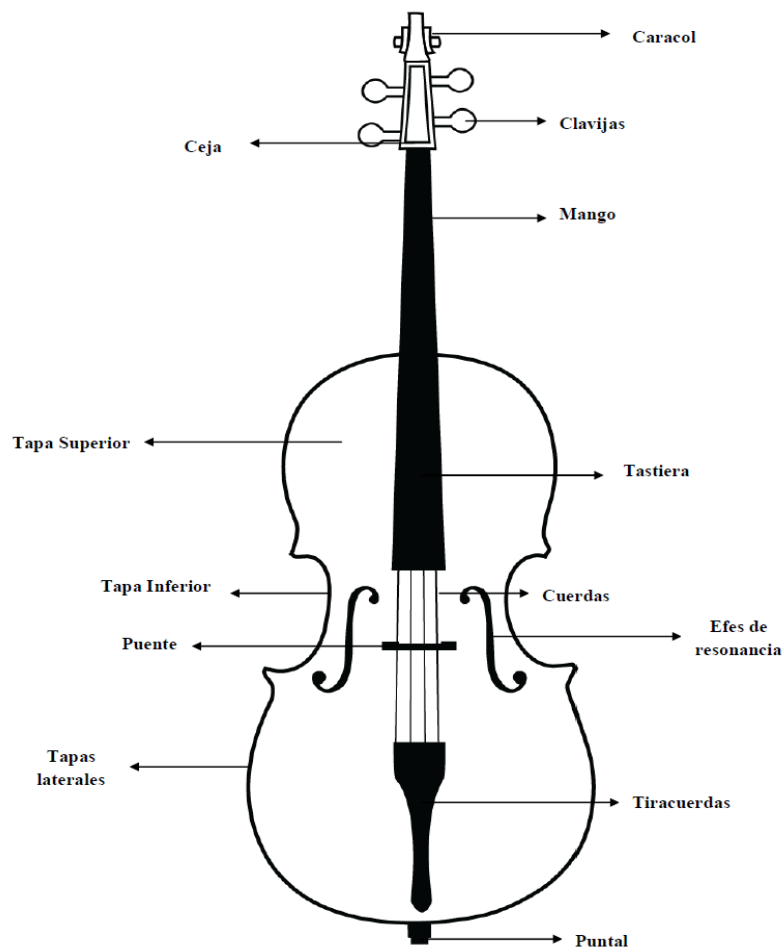


Figura 1.

La Partes del Arco

Instrucciones:

- ✓ Observar detenidamente la ilustración.
- ✓ Reconocer las partes del arco.
- ✓ Solicitar voluntarios dentro la clase que deseen señalar las partes del arco, en un arco que el profesor exhibirá frente a la clase.
- ✓ Al final de la clase, se solicitará a los estudiantes que dibujen un arco con todas sus partes rotuladas, no importa la calidad del dibujo sino que las partes estén correctamente señaladas.

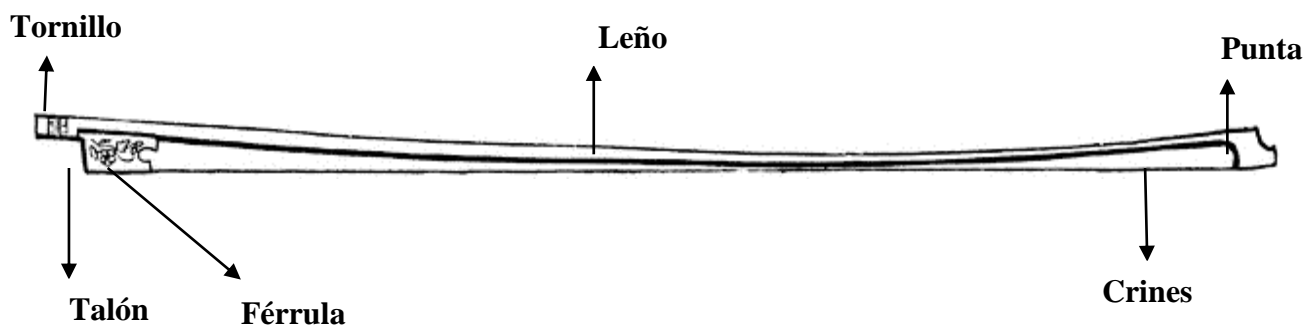


Figura 2.

Accesorios:

- Resina o Pez.
- Franela suave.
- Stopper o Antideslizante

❖ **Nota:** Nunca tocar las cerdas del arco con las manos.

La mejor manera de aprender a tocar un instrumento musical, consiste en practicar paso por paso. El estudiante debe repetir cada movimiento o paso hasta que se sienta suficientemente cómodo como para demostrarlo con seguridad frente al profesor y sus compañeros de clase.

Instrucciones:

- 1) Sacar el arco fuera de su estuche y colocarlo en un lugar seguro. Sacar cuidadosamente al violonchelo fuera de su estuche, identificar todas sus partes.
- 2) Ajustar la pica o el puntal del violonchelo de tal modo que, al estar de pie y colocar al instrumento frente al rostro del niño, la voluta o caracol quede situada cerca de su nariz.

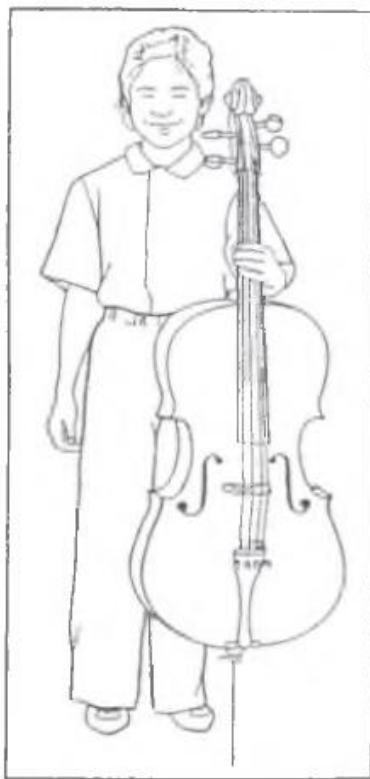


Figura 3. Allen, Gillespie, Tellejohn, & Higgins (2004). *Basic Skills* [ilustración].

- 3) La posición al sentarse debe ser desde la mitad de la silla hacia adelante. Con los pies posicionados por debajo de las rodillas. La distancia entre el instrumento colocado sobre el suelo y el cuerpo del niño sentado, debe ser la misma medida del largo del brazo del

niño, es decir, el largo del brazo del niño marcará la distancia que debe haber entre su cuerpo y el violonchelo sostenido sobre la pica o puntal.



Figura 4. Allen, Gillespie, Tellejohn, & Higgins (2004). *Basic Skills* [ilustración].

- 4) Situar el violonchelo ligeramente hacia la parte izquierda del cuerpo, dejando reposar el instrumento contra el pecho. La clavija de la cuerda DO, debe situarse cerca de la cabeza del niño, por detrás de su oreja. Ambas rodillas deben hacer contacto con el instrumento. En algunos casos quizá sea necesario reajustar la longitud del puntal o pica, según la comodidad del niño.

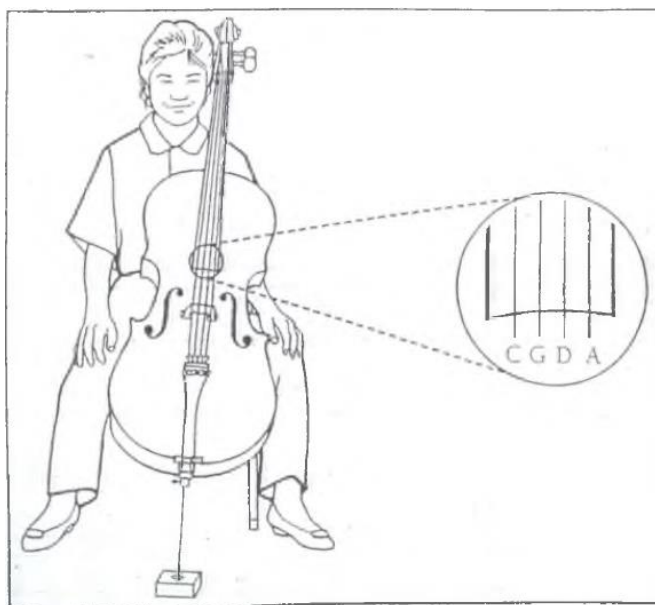


Figura 5. (Allen et al., 2004). *Basic Skills* [ilustración].

- 5) Identificar los nombres de cada cuerda, colocar el dedo índice de la mano derecha sobre las cuerdas y pulsarlas; con supervisión del profesor. Esta técnica de pulsar las cuerdas así, se llama *pizzicato*; se abrevia *pizz.*

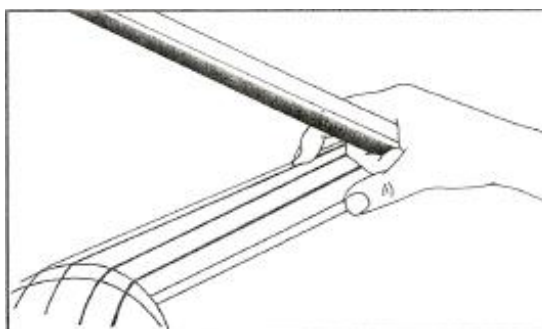


Figura 6. (Arakawa et al., 2013). *Pizzicato Position* [ilustración].

Nota: Para lograr una posición relajada del violonchelo sobre el cuerpo del joven instrumentista, es necesario practicar algunos ejercicios:

- ✓ El docente deberá, por medio del ejemplo, mostrar la posición relajada para tocar el violonchelo.
- ✓ Se practicarán ejercicios grupales de relajación y posición con los estudiantes.
- ✓ Se controlará siempre la posición del instrumento, e igualmente se corregirá oportunamente cualquier falencia o mala posición.

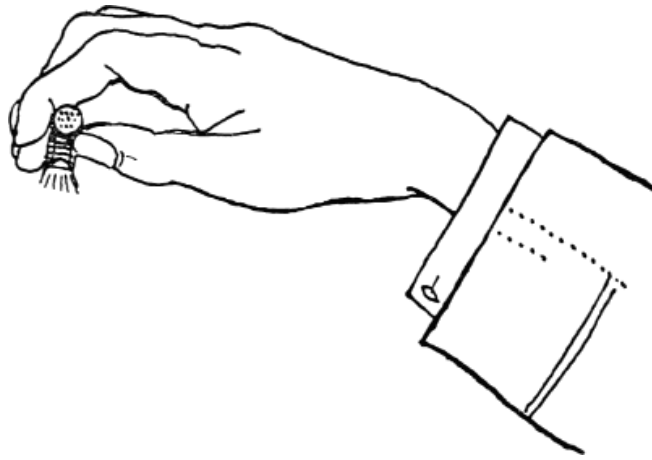


Figura 7. Broadley, A. (2013). *How to Hold the Bow* [ilustración].

Instrucciones:

- 1) Sujetar un lapicero o lápiz por la punta, es decir, por la parte a la que se la ha sacado punta.
- 2) Se colocará la punta del pulgar derecho, entra la primera y tercera falange del dedo medio derecho.

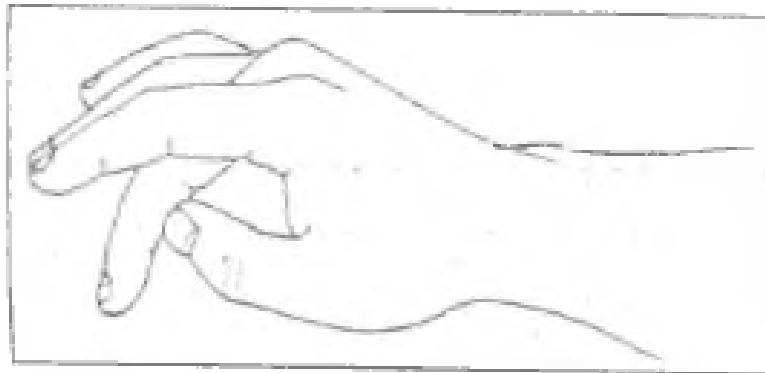


Figura 8. (Allen et al., 2004). *Pencil Hold/Step 2* [ilustración].

- 3) Colocar ahora, el lápiz entre el pulgar y el dedo medio derecho, mientras se mantiene el pulgar suavemente curvado.

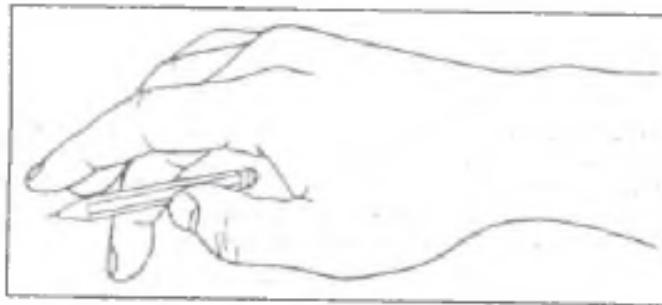


Figura 9. (Allen et al., 2004). *Pencil Hold/Step 3*[ilustración].

- 4) El lápiz debe tocar los tres primeros dedos de la mano derecha, siempre entre la primera y tercera falange y, tocar el cuarto dedo en su primera falange. Así:

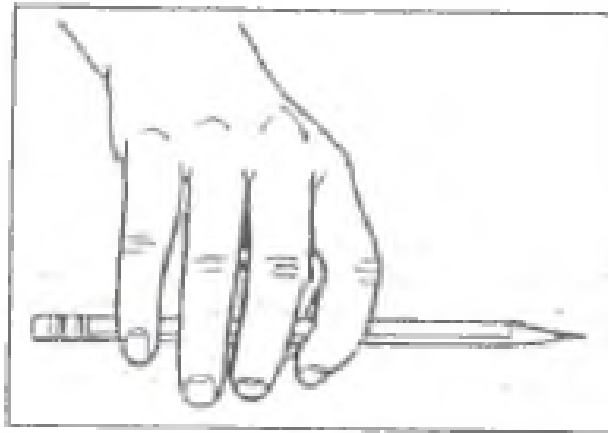


Figura 10. (Allen et al., 2004). *Pencil Hold/Step 4*[ilustración].

- 5) Finalmente, se remueve la mano izquierda de la punta del lápiz. Se sujeta el lápiz con la posición establecida en la mano derecha, manteniendo los dedos relajados. Se recomienda hacer practicar esta posición a los estudiantes, hasta que sea completamente natural para ellos.

Otros ejercicios:

“Decir Adiós”

- Los niños agitan su mano como si estuviesen despidiéndose de alguien, todo esto mientras mantienen una correcta y relajada posición de los dedos sobre el lápiz.

“Flexiones del Pulgar”

- Mientras se sujeta el lápiz manteniendo la posición correcta de los dedos de la mano derecha sobre él, se flexiona el pulgar hacia dentro y hacia afuera.

“Girar los nudillos”

- Se voltea la mano de tal modo que la palma quede hacia arriba, ahí el estudiante debe asegurarse de que sus nudillos y su pulgar se encuentren doblados así:

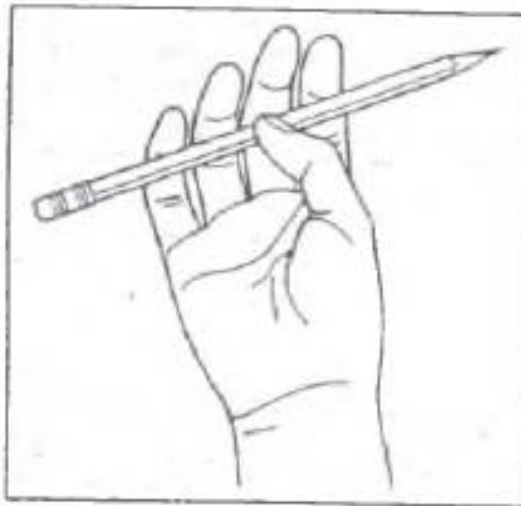


Figura 11. (Allen et al., 2004). *Pencil Hold Exercises/ Knuckle Turnovers*
[ilustración].

“Dar golpecitos con el Primer y el Cuarto dedo”

- Mientras se mantiene una buena posición de los dedos derechos sobre el lápiz, se juega a dar golpecitos con el primer y cuarto dedo; mientras el resto de dedos mantienen su correcta ubicación. Se intercalará este ejercicio entre el primer y el cuarto dedo, hasta lograr un control aceptable de esta posición.

“Trabajo del Codo”

- Se oscila el codo derecho lejos del cuerpo.
- Se abre el antebrazo hacia afuera, tal y como se muestra en la ilustración.
- Se cierra el antebrazo hacia dentro.
- Se oscila el codo de vuelta hacia el cuerpo.

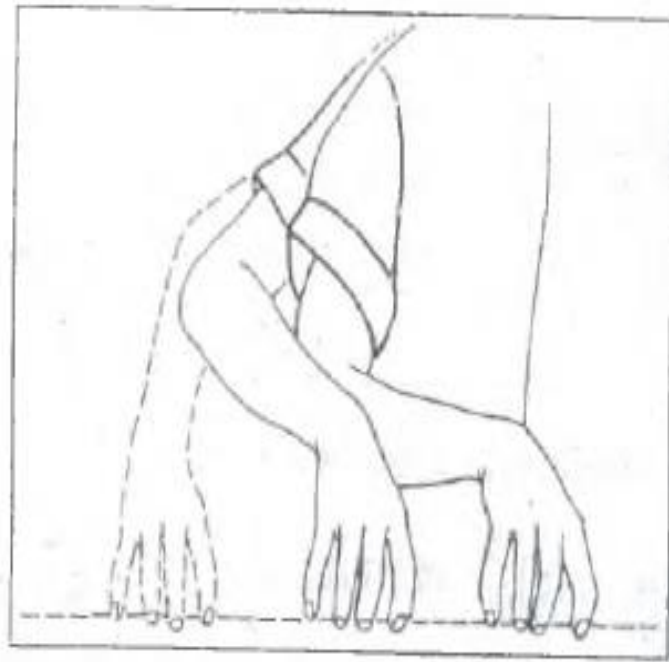


Figura 12. (Allen et al., 2004). *Pencil Hold Exercises/ Elbow Energy* [ilustración].

Posición de la mano derecha sobre el arco

Instrucciones:

- ✓ Se vuelve a identificar todas las partes del arco. Se sujetará el arco con la mano izquierda, cerca de la punta; mientras el talón apunta hacia la derecha.
- ✓ A continuación, se situará el arco entre el pulgar derecho y el dedo de en medio. La punta del pulgar derecho hará contacto con la curvatura en el talón del arco, y el dedo medio se extenderá hacia la férula y la tocará levemente.
- ✓ Se moldearán los dedos restantes sobre el arco, tal y como se muestra en la ilustración:

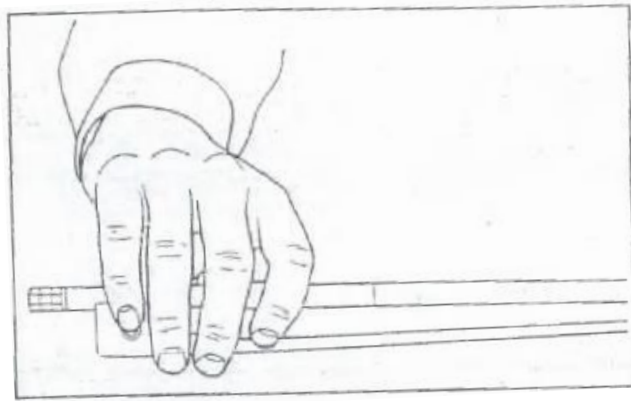
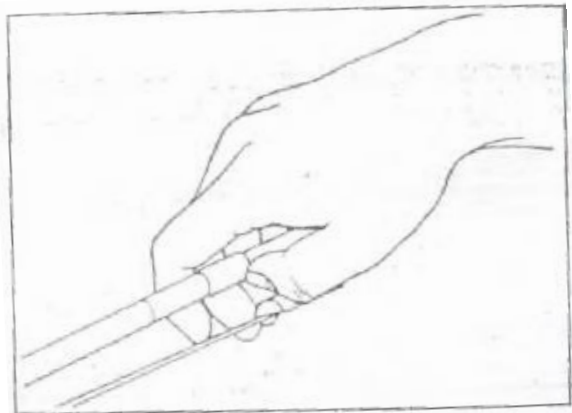


Figura 13. (Allen et al., 2004). *Holding the Bow/ Step 3* [ilustración].

- ✓ Se dará la vuelta a la mano derecha, de tal modo que la palma quede hacia arriba. Así se verificará que el pulgar se encuentre suavemente curvado.
- ✓ Finalmente, se sujetará el arco repitiendo los mismos ejercicios realizados con el lápiz; cuidando siempre una posición relajada y correcta.



**Figura 14. (Allen et al., 2004). *Holding the Bow/ Step 4* [ilustración].
Posición de la Mano Izquierda sobre el Diapasón**

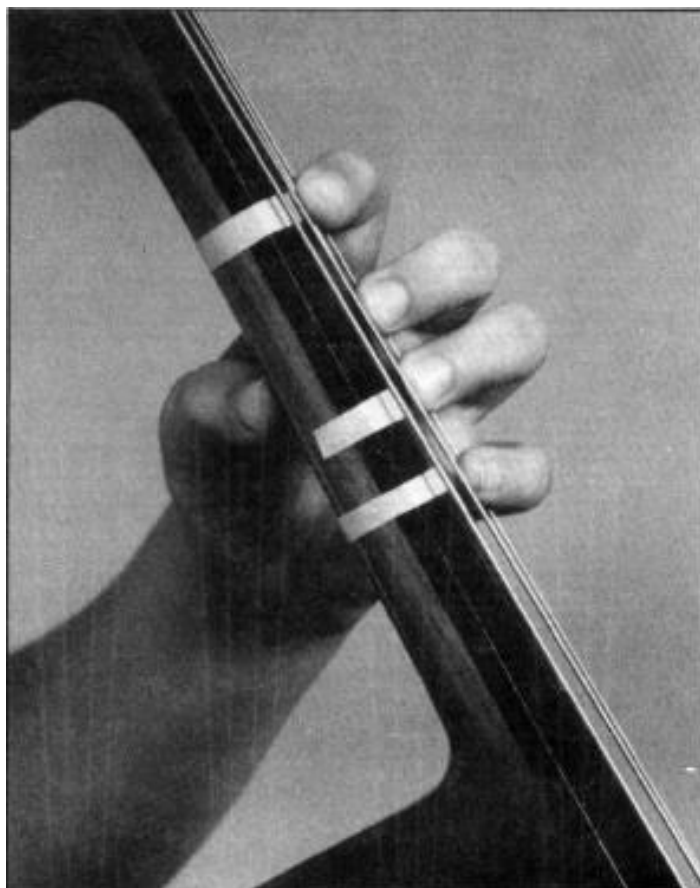


Figura 15. Suzuki, S (1999). *Closed First Position* [ilustración].

Instrucciones:

- Es necesario que la posición de la mano izquierda sobre el diapasón se aprenda con la mayor relajación y libertad posible, de esto depende crucialmente la calidad del sonido que se obtenga.
- Es importante que se explique a los estudiantes que la proyección y el sonido del instrumento, se encuentran fuertemente condicionados por el contacto que existe entre la yema de los dedos el diapasón del violonchelo.
- Para pisar las cuerdas sobre el diapasón, la única presión que debe existir es la que se produce al tirar del brazo hacia atrás. Esta presión debe recaer solamente sobre el dedo que está siendo utilizado en ese momento, es decir, si se ejerce presión solamente con los dedos y no con ayuda del peso de todo el brazo, la mano se tensará y se le forzará; así, nunca se obtendrá ni un buen sonido, ni mucho menos un correcto vibrato.
- El desplazamiento de la mano izquierda, con libertad y soltura a lo largo del diapasón, es parte importante de la técnica. Para esto, sólo es necesario liberar la presión ejercida por el brazo, así la mano recorre libremente el diapasón sin ningún tipo de dificultad.

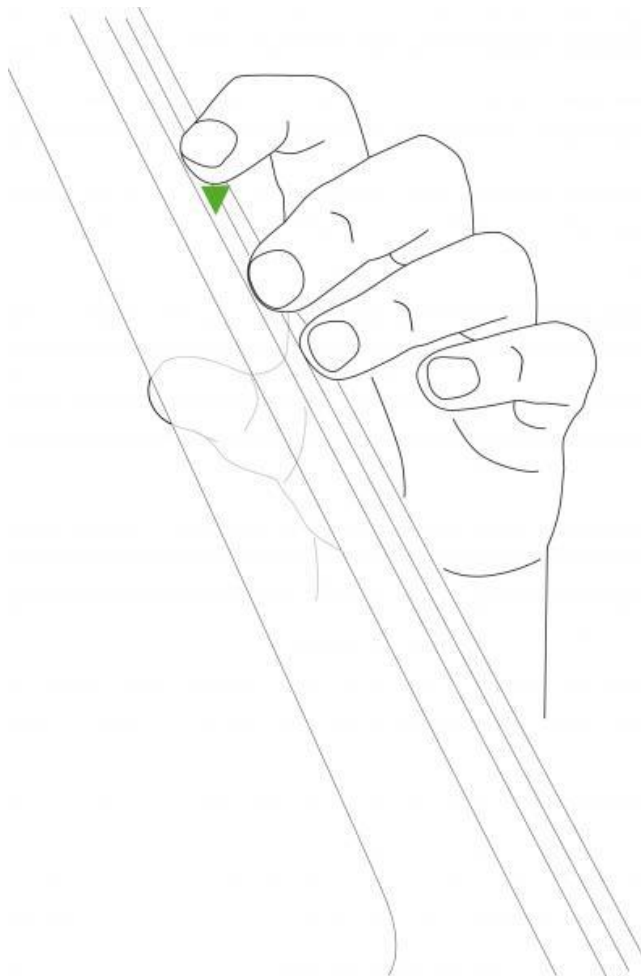


Figura 16. Artist- & Musikerhälsan (2006). *The weight is now on the index finger, and the forearm is turned a little inwards* [ilustración].

- El hombro izquierdo juega un papel sumamente importante en los cambios de posición y en los cambios de cuerda o planos. La relajación aquí es sumamente importante, ya que de este modo se permite una conexión directa entre los movimientos de la mano izquierda y la espalda del joven violonchelista; es de ahí donde vendrá la energía necesaria para tocar el violonchelo.
- Finalmente, el brazo izquierdo jamás debe encorvarse hacia adentro. Es decir, el codo y el antebrazo no deben colgar del diapasón, ni mucho menos curvarse hacia el dorso del instrumentista, el antebrazo se mantendrá siempre suavemente recto. Como se indica en la siguiente figura:

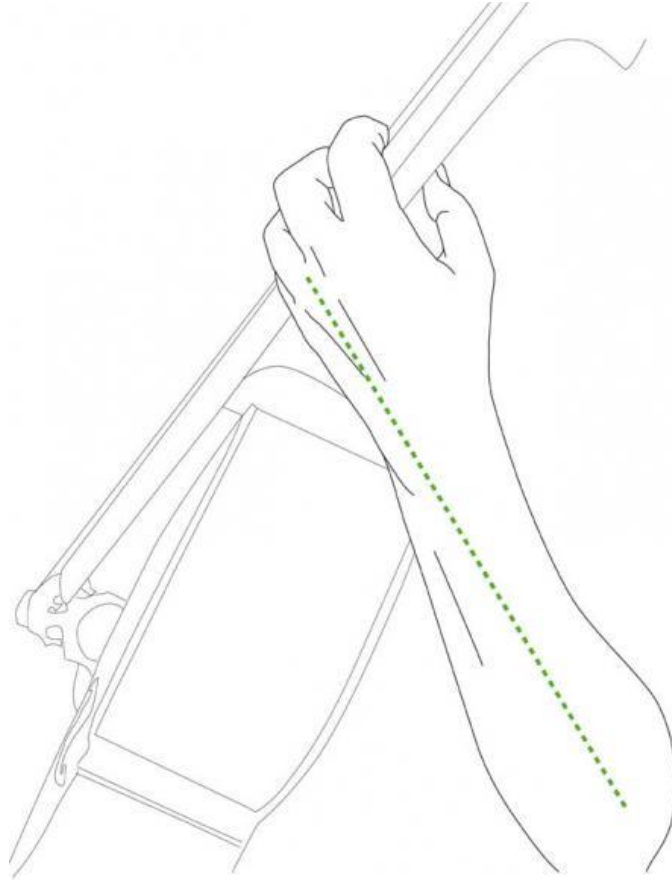
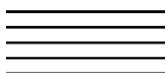


Figura 17. Artist- & Musikerhälsan (2006). *The weight is now on the index finger, and the forearm is turned a little inwards [ilustración].*

Segundo Bloque: El Arco sobre Cuerdas Libres

Introducción al reconocimiento de las notas del violonchelo en el pentagrama.



Un pentagrama tiene 5 líneas y 4 espacios.







Esta es la Clave de Fa, se encuentra ubicada al principio de cada pentagrama, y nos indica si está escrita para el violonchelo o cualquier instrumento de tesitura grave.

4
4

El compás:

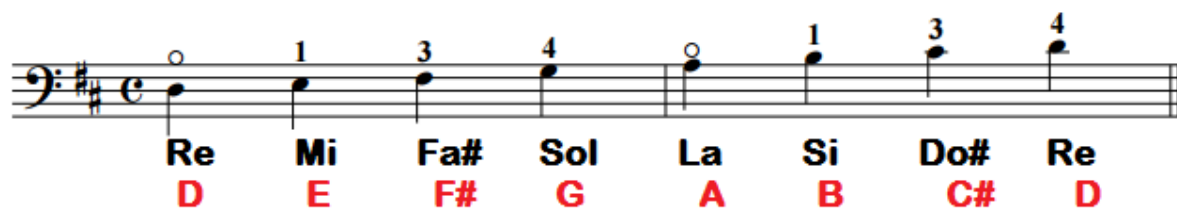
- ✓ El número de arriba nos indica el número de tiempos o pulsos que tendrá el compás.
- ✓ El número de abajo nos indica la figura que durará un tiempo o pulso dentro del compás, será nuestra unidad de medida.

Recordando las Figuras Musicales

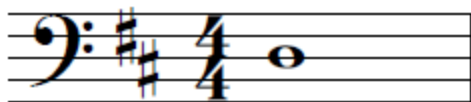
	Redonda	4 TIEMPOS
	Blanca	2 TIEMPOS
	Negra	1 TIEMPO
	Corchea	½ TIEMPO

4 Claves para leer con éxito

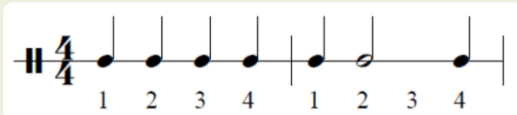
- ✓ Marca y aplaude los ritmos.
- ✓ Aplaude y canta los nombres de cada nota.
- ✓ Canta los nombres de cada nota y "tócalas" con un "arco invisible".
- ✓ Toca con tu violonchelo.



Ejercicio No.1



Así están distribuidos los tiempos en cada compás:



Arco sobre la cuerda RE

Pizz.

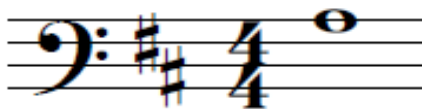
Autor: José David Espinoza Y.



Instrucciones:

- ✓ Antes de introducir a los estudiantes a tocar con el arco sobre las cuerdas y, empezar a tocar con la mano izquierda sobre el diapasón, es necesario que primero aprendan a tocar las cuerdas en pizzicato; así, empiezan a familiarizarse con la afinación de estas y su ubicación en el pentagrama.
- ✓ Es importante que el profesor se asegure que los estudiantes sepan reconocer la afinación de cada cuerda y ubiquen el lugar que le corresponde a cada sonido tocado en el pentagrama.
- ✓ Cuidar siempre la afinación y el ritmo.

Ejercicio No.2



Arco sobre la cuerda LA

Pizz.

Autor: José David Espinoza Y.



Instrucciones:

- ✓ Al igual que en el ejercicio no.1, es necesario que los estudiantes se familiaricen cada vez más con el sonido de cada cuerda.
- ✓ No descuidar la lectura correcta de cada nota en el pentagrama.
- ✓ Si se desarrolla una buena afinación a partir de estos ejercicios básicos, luego será mucho más fácil reconocer e interiorizar la afinación del resto de notas de la escala.

Ejercicio No.3



Intercalar Cuerdas RE y LA

Autor: José David Espinoza Y.

pizz.



Instrucciones:

- ✓ Seguir las mismas instrucciones que en los ejercicios 1 y 2.
- ✓ Empezar a introducir el concepto de los “planos del arco”, el movimiento del codo en el cambio de cuerdas y la relajación.
- ✓ No descuidar nunca la postura del joven violonchelista a la hora de tocar y su relajación.

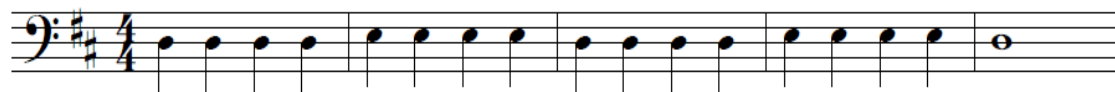
Ejercicio No.4

Mi en la Cuerda RE, primer dedo.



- ✓ **Mi (E)**, se encuentra ubicado en el tercer espacio del pentagrama.
- ✓ **Re (D)**, está ubicado en la tercera línea.

Pizz.

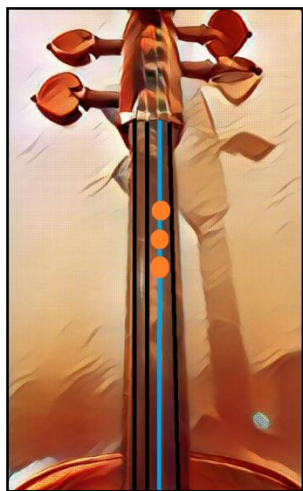


Instrucciones:

- ✓ El peso del primer dedo sobre la cuerda RE, debe ser producido por la presión ejercida por el brazo izquierdo, hacia atrás y de manera natural.

Ejercicio No.5

FA# en la Cuerda RE, tercer dedo.



- ✓ **Fa# (F#)**, se encuentra ubicado en la cuarta línea del pentagrama.
- ✓ **Mi (E)**, se encuentra ubicado en el tercer espacio del pentagrama.
- ✓ **Re (D)**, está ubicado en la tercera línea.

pizz.

Autor: José David Espinoza Y.

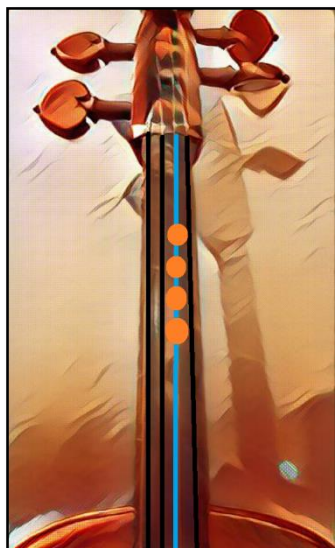


Instrucciones:

- ✓ Controlar que el niño no presione la cuerda demasiado a la punta del dedo (cerca de la uña), es decir, utilizar más las yemas de los dedos y procurar que siempre el peso sea natural.
- ✓ Tal y como se practicó con las cuerdas al aire, es necesario que los estudiantes se familiaricen más con los nuevos sonidos de esta escala; interiorizándolos para luego reconocerlos con facilidad.

Ejercicio No. 6

SOL en la Cuerda RE, cuarto dedo.



- ✓ Sol (S), se encuentra ubicado en el cuarto espacio del pentagrama.
- ✓ Fa# (F#), se encuentra ubicado en la cuarta línea del pentagrama.
- ✓ Mi (E), se encuentra ubicado en el tercer espacio del pentagrama.
- ✓ Re (D), está ubicado en la tercera línea.

Pizz.

Autor: José David Espinoza Y.



Instrucciones:

- ✓ Supervisar que el cuarto dedo no se doble en la punta, mantenerlo siempre redondeado.
- ✓ Se puede practicar este ejercicio martillando cada nota con los dedos, sobre el diapasón, esto ayudará que los dedos se ejerciten mejor.

Ejercicio No.7

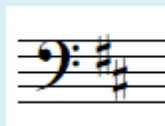
Ejercicio de Afinación

“El Espejo”

Autor: José David Espinoza Y.



pizz.



- En esta armadura aparecen dos sostenidos, esto quiere decir que tocarás todos los Fa y Do que aparezcan, como sostenidos.
- La armadura siempre se encuentra ubicada al comienzo de cada pentagrama.
- Esta es la armadura de Re Mayor.

Instrucciones:

- ✓ El profesor empezará a tocar las notas de cada compás, en pizzicato.
- ✓ En los compases de silencio, los estudiantes imitarán todo lo que haga su profesor, desde su postura hasta tocar las notas que él reproduzca.
- ✓ La primera variación de este juego consistirá en dar la espalda a los niños, tocar cualquier compás de este ejercicio para que ellos lo reproduzcan, en afinación y ritmo.
- ✓ La segunda variación consistirá en tocar cualquier compás del ejercicio, los niños deberán cantar las notas del mismo mientras percuten el ritmo.

Ejercicio No. 8

Cambios de Cuerda: Cuerda LA.



Re Mi Fa# Sol La
D E F# G A

- ✓ La (A), se encuentra ubicada en la quinta línea.
- ✓ Sol (S), se encuentra ubicado en el cuarto espacio del pentagrama.
- ✓ Fa# (F#), se encuentra ubicado en la cuarta línea del pentagrama.
- ✓ Mi (E), se encuentra ubicado en el tercer espacio del pentagrama.
- ✓ Re (D), está ubicado en la tercera línea.

Autor: José David Espinoza Y.

pizz.

Cello

- ✓ Al aumentarse cada vez nuevas notas y nuevos sonidos, se procurará trabajar aún más en el solfeo melódico.
- ✓ Se cuidará el codo derecho y la sujeción del arco, especialmente en los cambios de cuerda; procurar una relajación constante.

Ejercicio No. 10

“2/4 y corcheas”

Así están distribuidos los tiempos en cada compás de 2/4:

1 2 | 1 + 2 + | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2 | 1 2

Ejercicio No. 11

Autor: José David Espinoza Y.



Ejercicio No. 12

“El Liceo”



José David Espinoza Y.



Instrucciones:

- ✓ Identificar el compás y las nuevas figuras musicales que aparecen en este ejercicio.
- ✓ Solfear el ejercicio antes de empezar a tocarlo en pizzicato.
- ✓ Percutir el ritmo del ejercicio.
- ✓ Prestar especial cuidado al codo derecho al momento de cambiar del cambio cuerda.

Ejercicio No.13

“Campanita de Perú” (Canción peruana tradicional, juego de saltar la cuerda)



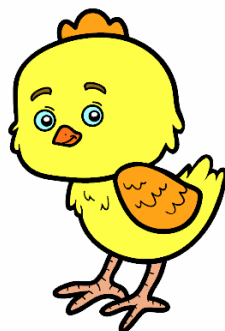
Cam - pa - ni - ta de Pe - rú ¿Cuán - tos a - ños tie - nes tú?

Instrucciones:

- ✓ Identificar los nuevos símbolos que aparecen en el ejercicio.
- ✓ Solfear el ejercicio antes de empezar a tocarlo en pizzicato.
- ✓ Percutir el ritmo del ejercicio.
- ✓ Cantar la letra de la canción mientras se marca el pulso.
- ✓ Tocar el ejercicio (canción) en pizzicato.

Ejercicio No.14

“Cinco Pollitos” (Puerto Rico, canción infantil)



Musical notation for the exercise, featuring a bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth notes with triplet markings over the first and fifth measures of each line. The lyrics are written below the notes.

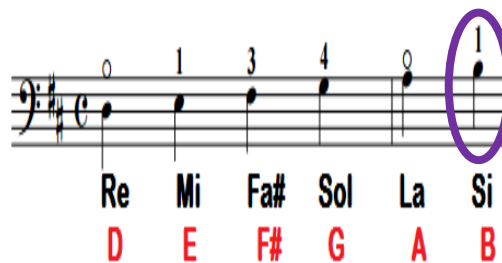
Cin - co po - lli - tos tie - ne mi tía - a u - no le can - ta,
o - tro le pí - a, y'o - tro le to - ca la sin - fo - ní - a.

Instrucciones:

- ✓ Identificar los símbolos que aparecen en el ejercicio.
- ✓ Solfear el ejercicio antes de empezar a tocarlo en pizzicato.
- ✓ Percutir el ritmo del ejercicio.
- ✓ Cantar la letra de la canción mientras se marca el pulso.
- ✓ Tocar el ejercicio (canción) en pizzicato.
- ✓ Tanto este ejercicio como los ejercicios no.12 y no. 13, pueden ser tocados con el arco posteriormente.

Ejercicio No.15

SI en la Cuerda LA, primer dedo.



- SI (B), se encuentra ubicado sobre la última línea del pentagrama.
- LA (A), está ubicado en la quinta línea.



“Estrellita dónde estás” (Ah! vous dirai-je, maman) – Canción Tradicional Francesa.

pizz/arco

Es - tre - lli - ta ¿Dón-de'es - tás? Me pre - gun - to quién se - rás En el

10 cie - lo o'en el mar un dia - man - te de ver - dad Es - tre - lli - ta ¿Dón-de'es - tás?

21 Me pre - gun - to quién se - rás

✓ Seguir las instrucciones del ejercicio no.14.

Ejercicio No.16

DO# en la Cuerda LA, tercer dedo.



0 1 3 4 0 1 3

RE MI FA# SOL LA SI DO#

D E F# G A B C#

- DO# (C#), es la primera nota **con medio corte**, arriba del pentagrama.
- SI (B), se encuentra ubicado sobre la última línea del pentagrama.
- LA (A), está ubicado en la quinta línea.

“Vamos a mi Huerta”



Pizzicato/Arco.

José David Espinoza Y.

Na-bos en mi huer-to voy a co-se-char Va-mos a mi huer-ta Hay que tra-ba-

jar Na-bos y le-chu-gas yo voy a co-mer ¡Qué sa-bro-so! Pa-ra cre-cer bien.

Instrucciones:

- ✓ Seguir los mismos pasos que el ejercicio anterior.

Ejercicio No. 17

Ejercicios para fortalecer el tercer dedo en la cuerda LA.



Pizzicato/Arco.

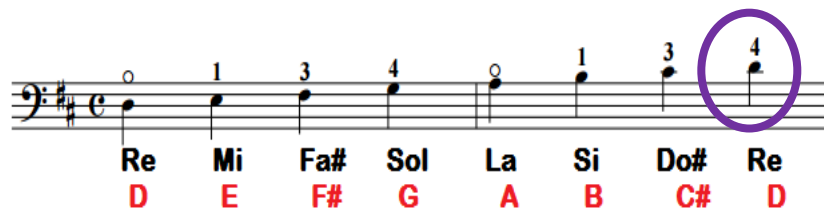
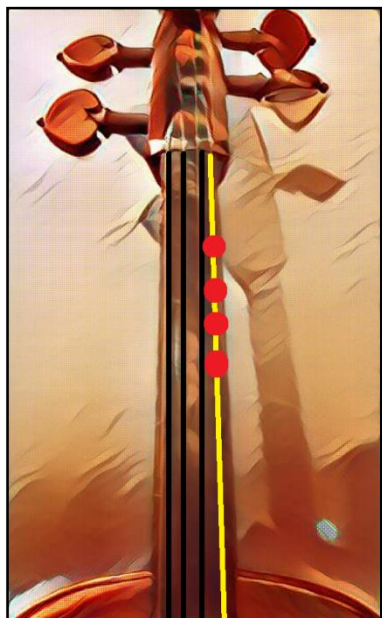


Instrucciones:

- ✓ Identificar los nuevos símbolos y digitaciones que aparecen en el ejercicio.
- ✓ Solfear el ejercicio antes de empezar a tocarlo en pizzicato.
- ✓ Percutir el ritmo del ejercicio.
- ✓ Percutir con los dedos sobre el diapasón, cada nota del ejercicio, con su respectiva duración y afinación.
- ✓ Tocar percutiendo con los dedos de la mano derecha, sin pizzicato (dirección del profesor).
- ✓ Tocar el ejercicio (canción) en pizzicato.

Ejercicio No.18

RE en la Cuerda LA, cuarto dedo.



- ✓ RE (D), es la segunda nota con corte encima del pentagrama.
- ✓ DO# (C#), es la primera nota con medio corte, encima del pentagrama.
- ✓ SI (B), se encuentra ubicado sobre la última línea del pentagrama.
- ✓ LA (A), está ubicado en la quinta línea.

“Bubbles el Conejo”



Pizzicato/Arco.

José David Espinoza Y



Bu - bles el co - ne - jo tie - ne mal hu - mor,



por a - quí por a - llá, so - lo qui-ere'es-tar Bu-bbles el co - ne - jo



¿Qué te pa - sa'a tí? Si tú me de - jas Te'ha - ho re - ír

Ejecución del arco sobre las cuerdas LA y RE. Con diferentes duraciones o figuraciones rítmicas: redondas, blancas, negras, corcheas, y en silencios.

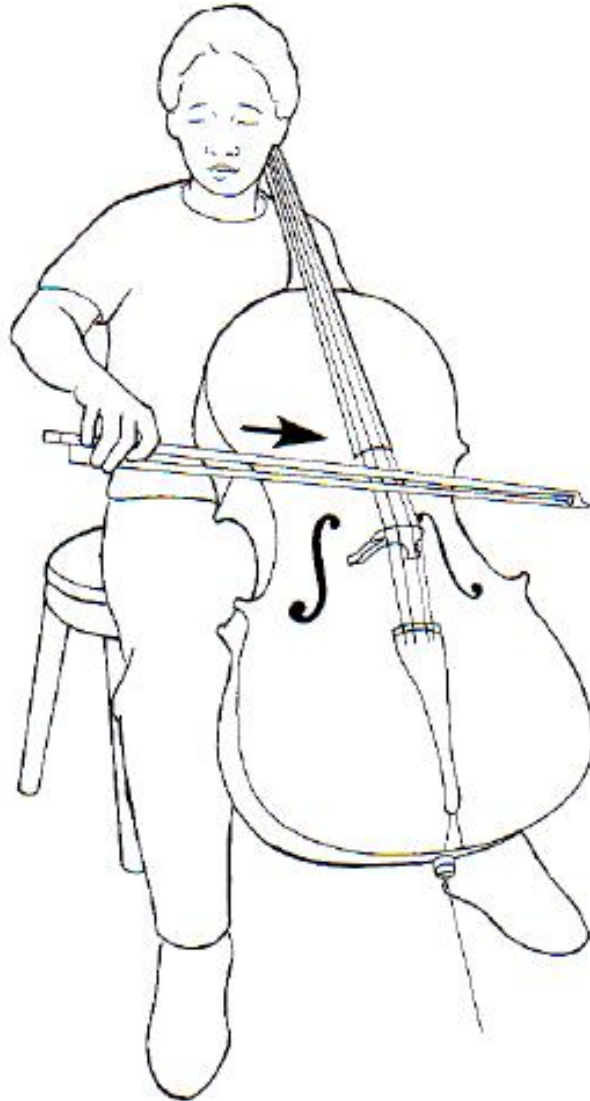
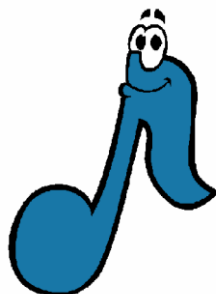


Figura 18. Arakawa et al. (2013) . *Down Bow/Up Bow* [ilustración].

Ejercicio No. 19



Autor: José David Espinoza Y.

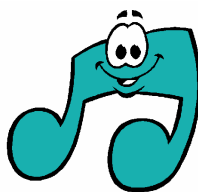


Instrucciones:

- ✓ Es importante que siempre exista peso natural del brazo sobre el arco, no debe haber nunca presión sobre el arco y por ende sobre la cuerda.
- ✓ Se debe modelar siempre un sonido limpio, con brillo, agradable.

Ejercicio No. 20

“Eco”



Jorge Eduardo Salinas.

Profesor *Estudiante* *Profesor* *Estudiante*

1

5

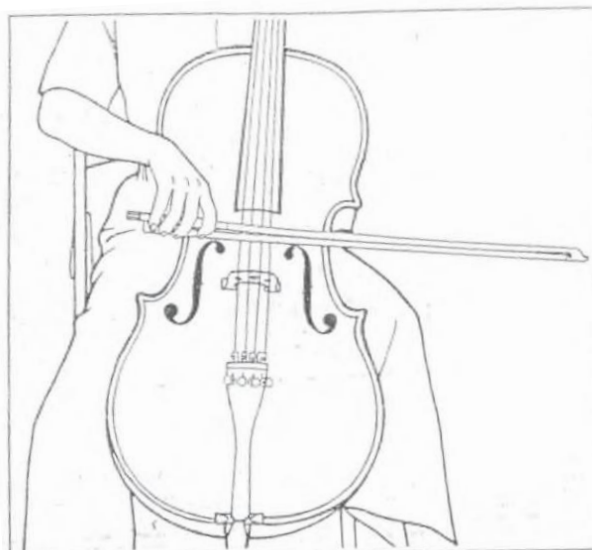
9

13

Instrucciones:

- ✓ Los compases que no están escritos con notas rítmicas o de percusión, corresponden al profesor.
- ✓ Los compases escritos con notas rítmicas o de percusión, corresponden a los estudiantes.
- ✓ El profesor ejecuta los patrones rítmicos y los estudiantes responden en calidad de eco.

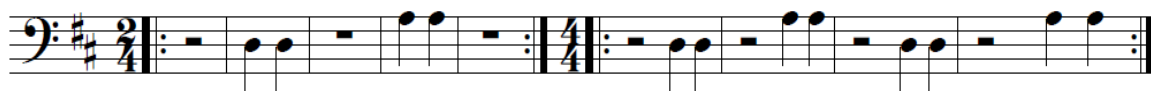
Ejercicio No. 21



Regular Bow Hold

Figura 19. (Allen et al., 2004). *Regular Bow Hold* [ilustración].

Autor: José David Espinoza Y.



- ✓ En cada silencio, el estudiante debe alistar su brazo derecho para realizar el respectivo cambio de cuerdas: controlar la altura del codo, el antebrazo y la relajación.
- ✓ El codo no debe levantarse demasiado al tocar la cuerda la, ni tirar hacia abajo cuando se toca la cuerda re.
- ✓ La distribución del arco es otro aspecto que se debe trabajar desde estos ejercicios.

Ejercicio No. 22

Arco sobre las cuerdas RE y La.

Cuerda RE

Autor: José David Espinoza Y.

Two staves of musical notation for the RE string exercise. The first staff shows a sequence of notes: a whole note (open), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 3), followed by four rests marked with an 'x'. The second staff continues with a quarter note (open), a quarter note (finger 3), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 3), a quarter note (finger 1), followed by four rests marked with an 'x'. The piece ends with a double bar line.

Cuerda LA

Autor: José David Espinoza Y.

Two staves of musical notation for the LA string exercise. The first staff shows a sequence of notes: a whole note (open), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 3), followed by four rests marked with an 'x'. The second staff continues with a quarter note (open), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 3), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 4), a quarter note (finger 3), a quarter note (finger 1), a quarter note (finger 3), followed by four rests marked with an 'x'. The piece ends with a double bar line.

Instrucciones:

- ✓ Tocar este ejercicio primero en pizzicato, como ejercicio para los dedos de la mano izquierda.
- ✓ Luego, tocar con el arco hasta la mitad.
- ✓ Al igual que el ejercicio **no. 20**, éste es un ejercicio de “imitación”.
- ✓ **Imitación:** El profesor ejecuta los patrones rítmicos y los estudiantes responden en calidad de eco.
- ✓ Cuidar la calidad del sonido al momento de tocar las notas de la escala.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco.

Ejercicio No. 23

Pizzicato/Arco.

The musical score for Exercise No. 23 is written in bass clef, 4/4 time, and the key of D major (two sharps). It consists of four staves. The first staff begins with a square symbol above the first note. The second staff concludes with a double bar line. The third staff starts with a square symbol above the first note. The fourth staff ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4, 1, 3, 1, 1, 1, 3, 4, 1, 3, 4, 3 above the notes. The notes are: Staff 1: D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Staff 2: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Staff 3: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Staff 4: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Instrucciones:

- ✓ Tocar este ejercicio primero en pizzicato, como ejercicio para los dedos de la mano izquierda.
- ✓ Luego, tocar con el arco hasta la mitad.
- ✓ Cuidar la calidad del sonido al momento de tocar las notas de la escala.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco.

Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Ejercicio No. 24

Dúo Arroró

Canción de Cuna (Argentina)

Versión I.

Musical score for Versión I of 'Arroró'. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features two cellos and two violas. The lyrics are: 'A - rro - ró mi ni - ño A - rro - ró mi sol' for Cello I; 'A - rro - ró' for Cello II; 'A - rro - ró pe - da - zo de mi co - ra - zón' for Vc. I; and 'ró A - rro - ró' for Vc. II.

Versión II.

Musical score for Versión II of 'Arroró'. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features two cellos and two violas. The lyrics are: 'A - rro - ró mi ni - ño A - rro - ró mi sol' for Cello I; 'A - rro - ró' for Cello II; 'ró Ni - ño de mi co - ra - zón' for Vc. I; and 'A - rro - ró pe - da - zo de mi co - ra - zón' for Vc. II.

Instrucciones/Ejercicio No. 24:

- ✓ En un principio, este ejercicio debe ser tocado con el acompañamiento del profesor.
- ✓ Luego, en ambas versiones de este ejercicio el profesor y el estudiante pueden alternar partes.
- ✓ Los estudiantes pueden formar agrupaciones para practicar este ejercicio (canción), intercalando voces.
- ✓ Es importante que al momento de tocar este ejercicio, los estudiantes vayan adquiriendo noción de la armonía que se forma al unir las dos voces. E identifiquen cuándo suena bien y cuándo suena mal.
- ✓ Controlar la técnica, tanto en la mano derecha como en la mano izquierda.

Ejercicio No. 25

Moderato **Canción Infantil (España)**

El tren co - rre mu - cho co - rre con ve - lo - ci - dad
El tren a - ma - ri - llo, le han a - rre - gla - do ya.

5 El tren que se'ol - vi - da de pa - rar en la cui - dad.
Por ser al - go vie - jo, y ya no po - der fre - nar

Instrucciones:

- ✓ Seguir las mismas instrucciones que en el ejercicio **no. 23**.
- ✓ Identificar aspectos nuevos que aparezcan (**Indicadores de tempo**) en la partitura, explicarlos a la clase.
- ✓ Gradualmente, el profesor puede permitir que el estudiante emplee más de la mitad del arco, es decir, se acerque a utilizar el arco casi hasta llegar a la punta.

Indicadores de Tempo

Indicadores de Tempo	Velocidad
<i>Presto</i>	Muy rápido
<i>Vivace</i>	Vivo o Vivaz
<i>Allegro</i>	Rápido, animado o con energía
<i>Allegretto</i>	Alegre pero un poco más lento
<i>Moderato</i>	Tiempo moderado
<i>Andante</i>	Tiempo un poco lento
<i>Adagio</i>	Lento
<i>Lento</i>	Lento
<i>Largo</i>	Muy lento

Ejercicio No.26

Jacques Offenbach (1819-1880)
Arreglo: John Higgins

Allegro

Cello I

Cello II

Vc. I

Vc. II

✓ Seguir las instrucciones del ejercicio no.24.

Introducción a los Ejercicios para las Notas Ligadas.

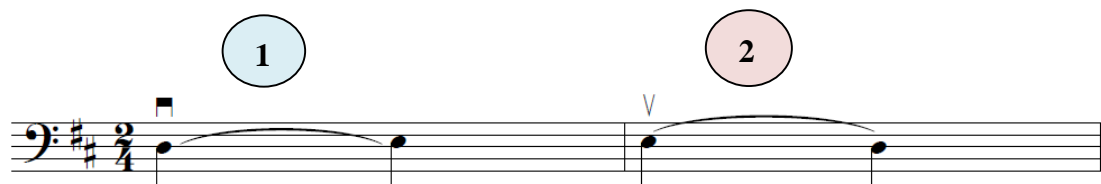


Figura 20.

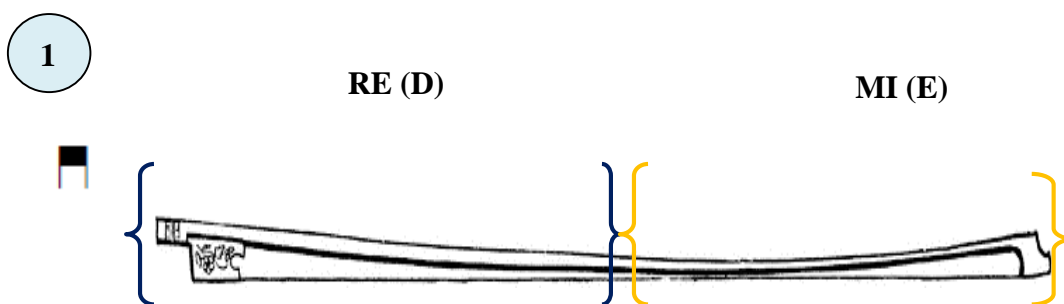


Figura 21.

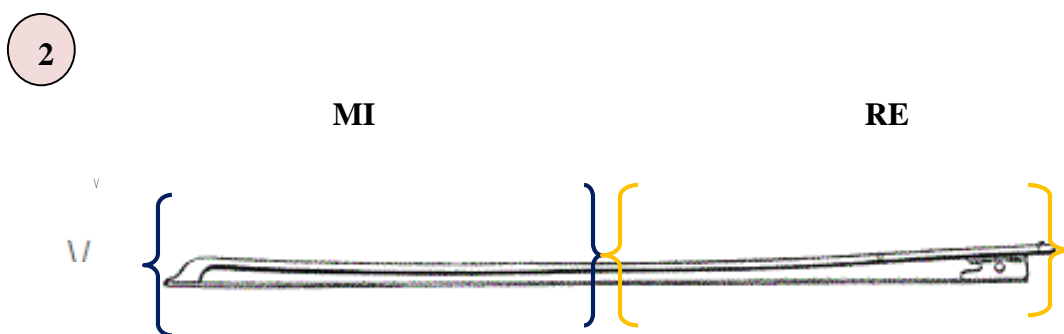


Figura 22.

Instrucciones:

- ✓ Observar detenidamente la **figura 20**.
- ✓ En el compás no.1, se ligan las notas re y mí. Y se distribuyen en el arco tal y como se muestra en la **figura 21**.
- ✓ En el compás no.2, se ligan las notas mi y re. Y se distribuyen en el arco tal y como se muestra en la **figura 22**.
- ✓ El profesor explicará los aspectos técnicos que intervienen en la ligadura de notas.

Ejercicios “Espejo”



Ejercicio No. 27

Autor: José David Espinoza Y.

Ejercicio No. 28

Autor: José David Espinoza Y.

Instrucciones:

- ✓ Los compases que no están escritos con notas rítmicas o de percusión, corresponden al profesor.
- ✓ Los compases escritos con notas rítmicas o de percusión, corresponden a los estudiantes.
- ✓ El profesor ejecuta los patrones rítmicos y los estudiantes responden en calidad de eco.

Ejercicio No.29

Jorge Salinas.

5

- ✓ Seguir las mismas instrucciones que en los ejercicios 27 y 28.

Ejercicio No.30

Moderato

Autor: José David Espinoza Y.

6

Instrucciones:

- ✓ Cuidar muy bien la distribución del arco.
- ✓ Procurar siempre un sonido limpio, bonito y brillante.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Cuidar el movimiento del brazo derecho al momento de mover el arco sobre las cuerdas, jamás debe haber tensión en ninguna parte del cuerpo.

Ejercicio No.31

Autor: José David Espinoza Y.

Moderato

4

Instrucciones:

- ✓ En este ejercicio es importante que los estudiantes jamás tensen el hombro derecho, lo empujen hacia arriba o, levanten el codo derecho demasiado alto.
- ✓ El profesor debe cuidar que el codo derecho del niño se levante ligeramente, lo suficiente como para realizar el cambio de plano de la cuerda RE hacia la cuerda LA, casi como si deseara tocar ambas cuerdas juntas.
- ✓ Es importante que al tocar este ejercicio, no suenen dobles cuerdas, que el sonido sea limpio y que la sujeción del arco sea siempre correcta y relajada.
- ✓ Igualmente, al tocar esta cuerda, el peso del brazo sobre el arco debe ser natural y producto de una buena relajación.
- ✓ Cuidar la distribución del arco, al igual que en el ejercicio anterior.

Ejercicio No.32

Moderato

Autor: José David Espinoza Y.

4

Instrucciones:

- ✓ Cuidar muy bien la distribución del arco.
- ✓ Procurar siempre un sonido limpio, bonito y brillante.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Cuidar el movimiento del brazo derecho al momento de tocar con el arco sobre las cuerdas, jamás debe haber tensión en ninguna parte del cuerpo.
- ✓ Evitar crear “huecos” al momento de ligar la nota Sol y la nota La, estos cambios de cuerda deben ser imperceptibles, como si se estuviese tocando todo en una sola cuerda.

Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Ejercicio No. 33

Ejercicio de corcheas ligadas, en cuerda RE

Moderato

Autor: José David Espinoza Y.

The musical score is written on a single bass clef staff in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The piece is marked 'Moderato'. It consists of two lines of music. The first line contains 8 measures, and the second line contains 8 measures, starting with a measure number '5' above the first note. The notes are eighth notes, and the exercise focuses on slurred eighth notes on the E string. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 4, and 1. Accents are placed above the first note of every other measure. The piece concludes with a fermata over the final note.

Instrucciones:

- ✓ El profesor tocará el ejercicio para los estudiantes, ellos deberán fijarse en cada detalle durante la ejecución.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Evitar crear “huecos” al momento de ligar la nota Sol y la nota La, estos cambios de cuerda deben ser imperceptibles, como si se estuviese tocando todo en una sola cuerda.
- ✓ Todas las notas deben poseer un buen sonido.

Ejercicio No. 34

Ejercicio de corcheas ligadas, en cuerda LA

Autor: José David Espinoza Y.

Moderato

The musical score is written on a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two lines of music. The first line contains 10 measures, and the second line contains 6 measures, starting with a measure number '6'. The notes are slurred eighth notes, and the piece includes various fingering numbers (1, 3, 4) and bowing marks (arcs) above the notes. The exercise is titled 'Ejercicio de corcheas ligadas, en cuerda LA' and is marked 'Moderato'.

Instrucciones:

- ✓ El profesor tocará el ejercicio para los estudiantes, ellos deberán fijarse en cada detalle durante la ejecución.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Evitar crear “huecos” al momento de ligar la nota Sol y la nota La, estos cambios de cuerda deben ser imperceptibles, como si se estuviese tocando todo en una sola cuerda.
- ✓ Evitar un sonido chillón o sucio al momento de tocar las notas ligadas en la cuerda LA.
- ✓ Cuidar los cambios de cuerda, estos deben ser limpios e impecables.

Ejercicio No. 35

Ligando terceras: Cambios de Arco, dos notas ligadas/dos notas sueltas

Autor: José David Espinoza Y.

Moderato

6

11

Instrucciones:

- ✓ El profesor tocará el ejercicio para los estudiantes, ellos deberán fijarse en cada detalle durante la ejecución.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco, al tocar las notas ligadas y las notas sueltas.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Evitar cortar el sonido al momento de tocar terceras.
- ✓ Cuidar los cambios de cuerda, estos deben ser limpios e impecables.
- ✓ Es recomendable el uso del metrónomo para estudiar este y cualquiera de los ejercicios anteriores.

Ejercicios Rítmicos

Instrucciones:

- I. Estos ejercicios servirán para introducir a los niños hacia nuevas figuras musicales y nuevos compases: saltillos, galopas, compás de 3/4.
- II. Se hará un reencuentro sobre el compás de 2/4 y cómo marcarlo, para luego practicar el nuevo compás (ejercicio **no.36**).
- III. Se percutirá cada ejercicio con ayuda de las palmas.
- IV. Se tarareará el ritmo de cada ejercicio mientras se marca el pulso con las palmas.
- V. Se puede hacer uso de las onomatopeyas que el profesor considere convenientes, para conseguir que los estudiantes logren marcar bien cada ritmo.

Así estaban distribuidos los tiempos en cada compás de 2/4:

1 2 1 + 2 + 1 2 1 2 1 2 1 2 + 1 2

Autor: José David Espinoza Y.

Ejercicio No. 36



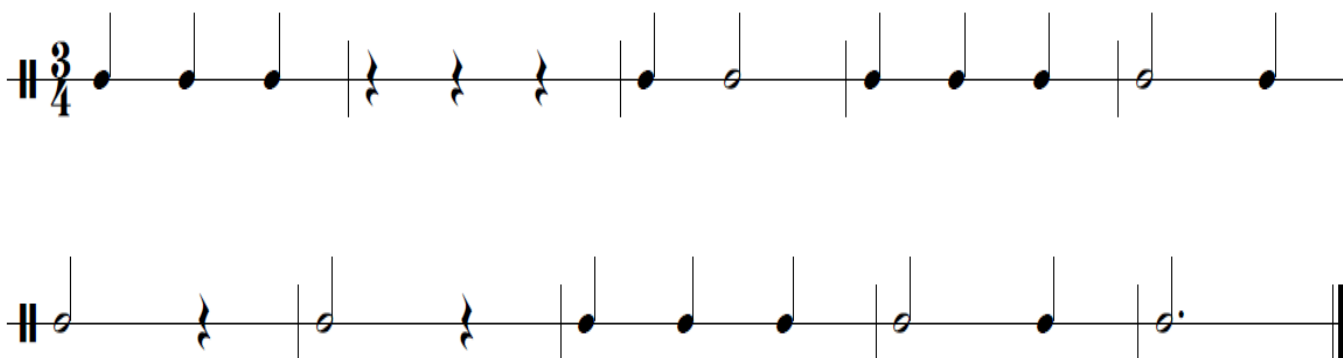
Así están distribuidos los tiempos en cada compás de 3/4:

$\frac{3}{4}$

1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2 3 | 1 2

Autor: José David Espinoza Y.

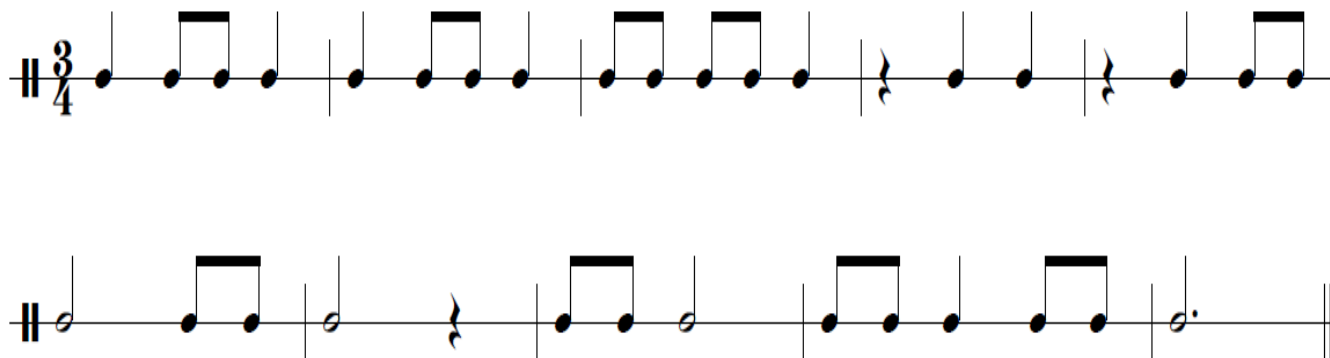
$\frac{3}{4}$



Ejercicio No. 37

Autor: José David Espinoza Y.

$\frac{3}{4}$



Ejercicio No. 38

Autor: José David Espinoza Y.

Cello

Vc.

Instrucciones:

- ✓ Identificar el nuevo compás de este ejercicio.
- ✓ Solfear el ejercicio.
- ✓ Marcar el pulso del nuevo compás, con las palmas.
- ✓ Solfear el ritmo del ejercicio mientras se marca el pulso con las palmas.
- ✓ Puede ser tocado antes en pizzicato, como calentamiento para la mano izquierda.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco: dos notas ligadas, una nota suelta.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Todas las notas deben poseer un buen sonido.

Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Ejercicio No.39

Autor: José David Espinoza Y.

The musical score for Exercise No. 39 is written for Cello and Violoncello (Vc.). It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The score consists of four staves. The first staff is labeled 'Cello' and the subsequent three are labeled 'Vc.'. The music features a sequence of notes with slurs and accents, starting with a 4-measure rest for the Vc. parts.

Instrucciones:

- ✓ Solfear el ejercicio.
- ✓ Marcar el pulso del nuevo compás, con las palmas.
- ✓ Solfear el ritmo del ejercicio mientras se marca el pulso con las palmas.
- ✓ Puede ser tocado antes en pizzicato, como calentamiento para la mano izquierda.
- ✓ Prestar atención a la distribución del arco: dos notas ligadas, una nota suelta.
- ✓ Todas las arcadas deben coincidir, estas deben ser respetadas de principio a fin.
- ✓ Todas las notas deben poseer un buen sonido.

Ejercicio No. 40

Autor: José David Espinoza Y.

Moderato

Cello

Vc. 4

Vc. 7

Vc. 11

Instrucciones:

- ✓ Seguir las instrucciones del ejercicio **no. 39**.

Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Ejercicio No. 41

Arcada con Anacrusa

Moderato Autor: José David Espinoza Y.

The image shows a musical score for two instruments: Cello and Violoncello (Vc.). The score is in 3/4 time and D major. The tempo is marked 'Moderato'. The Cello part starts with a half note G2, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. The Violoncello part starts with a half note G2, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F2. The score includes dynamic markings (V) and articulation marks (squares) above the notes.

¡Dato Nuevo!

Anacrusa: Nota o grupo de notas sin acento, que preceden el primer acento fuerte de una frase musical. Siempre va colocada antes de la barra del compás.



Instrucciones:

- ✓ El profesor enseñará a los estudiantes a solfear y leer la anacrusa.
- ✓ Los estudiantes deberán leer el ejercicio mientras marcan el pulso con las palmas.
- ✓ Luego, el profesor mostrará cómo tocar la anacrusa con el arco.
- ✓ Es necesario que el profesor ejecute el ejercicio frente a los estudiantes, ellos deberán prestar mucha atención a cada detalle durante la interpretación.

Ejercicio No. 42

Ejercicio con Anacrusa: Cuerda LA

Autor: José David Espinoza Y.

Moderato

4

Instrucciones:

- ✓ Los estudiantes leerán y solfearán el ejercicio antes de tocarlo en su instrumento.
- ✓ Se procederá a marcar el pulso del ejercicio con las palmas.
- ✓ Luego, se leerá el ejercicio mientras se marca el pulso con las palmas.
- ✓ Si se desea, el ejercicio puede ser tocado primero en pizzicato, como ejercicio de calentamiento para la mano izquierda.
- ✓ Se tocará el ejercicio, marcando bien el tiempo, respetando los arcos escritos en la partitura y cuidando siempre un sonido bonito, limpio y brillante.

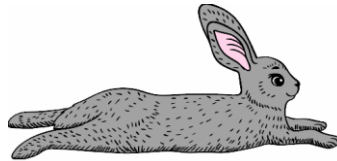
Nuevos Patrones Rítmicos



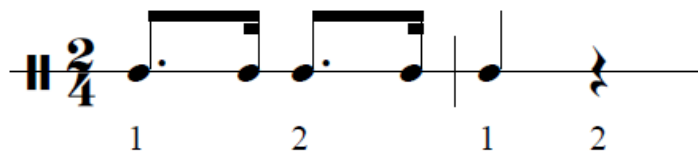
Instrucciones:

- I. Estos ejercicios servirán para introducir a los niños hacia nuevas figuras musicales:
Corchea con punto y Semicorchea/Corchea y Dos Semicorcheas.
- II. Se percutirá cada ejercicio con ayuda de las palmas.
- III. Se tarareará el ritmo de cada ejercicio mientras se marca el pulso con las palmas.
- IV. Se puede hacer uso de otras onomatopeyas que el profesor considere convenientes, para conseguir que los estudiantes logren marcar bien cada patrón.

Corchea con punto y Semicorchea



Sal - to Sal - to Voy.



Ejercicio No. 43



Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for Ejercicio No. 43. It consists of two staves. The first staff is in 3/4 time and contains three measures of music. The first measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The second measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The third measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The second staff contains four measures of music. The first measure has a quarter rest followed by a quarter note. The second measure has a quarter note followed by a quarter note. The third measure has a quarter note followed by a quarter note. The fourth measure has a quarter note followed by a quarter note. The piece ends with a double bar line.

Ejercicio No. 44



Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for Ejercicio No. 44. It consists of two staves. The first staff is in 2/4 time and contains eight measures of music. The first four measures each have a dotted quarter note followed by an eighth note. The fifth measure has a quarter rest followed by a quarter note. The sixth measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The seventh measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The eighth measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The second staff contains seven measures of music. The first measure has a quarter note followed by a quarter rest. The second measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The third measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The fourth measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The fifth measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The sixth measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The seventh measure has a dotted quarter note followed by an eighth note. The piece ends with a double bar line.

Corchea y Dos Semicorcheas



Pum! Pa-ta Pum! Pa-ta Voy

1 2 1 2

Ejercicio No. 45

Autor: José David Espinoza Y.

Two staves of musical notation in 2/4 time, featuring eighth and quarter notes with rests.

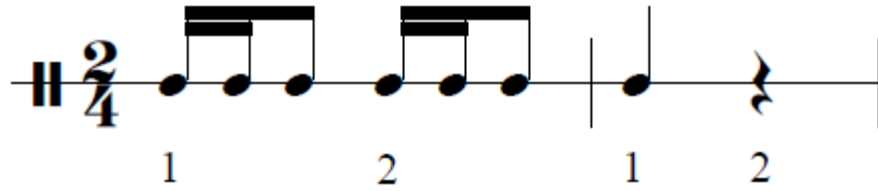
Ejercicio No. 46



Autor: José David Espinoza Y.



Dos Semicorcheas y Corchea

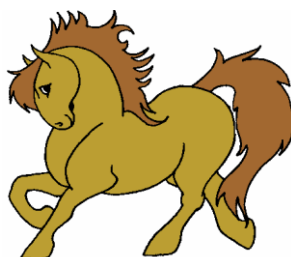


Ejercicio No. 47

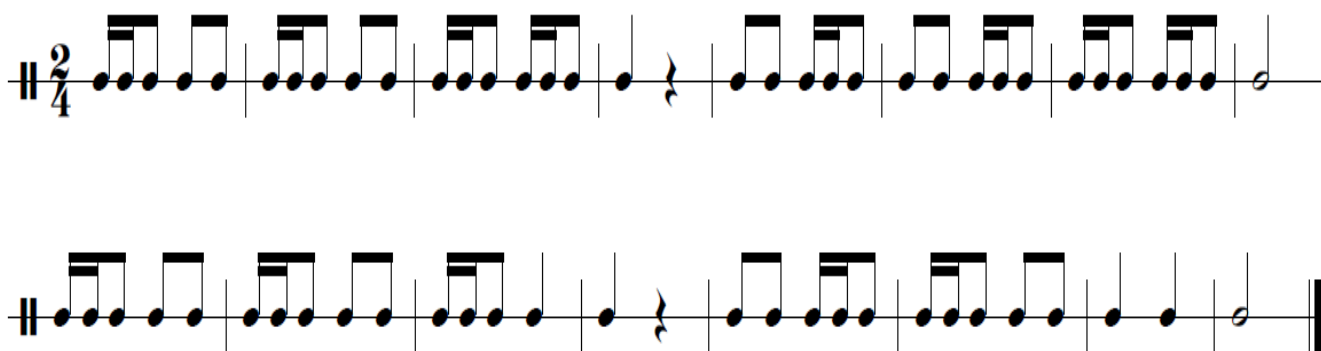
Autor: José David Espinoza Y.



Ejercicio No. 48

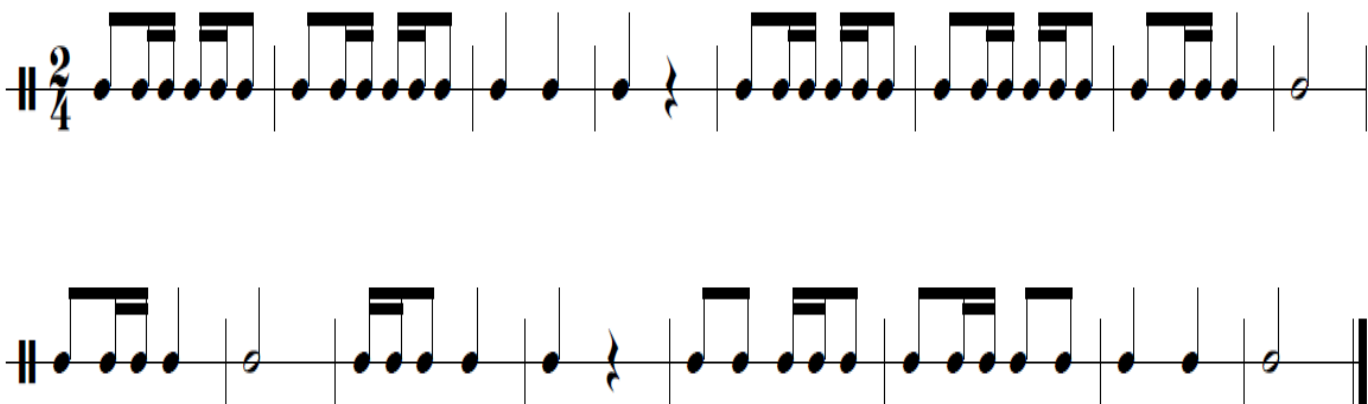


Autor: José David Espinoza Y.



Ejercicio No. 49

Autor: José David Espinoza Y.



Tercer Bloque: Aplicación de los Conocimientos Adquiridos

Interpretación de piezas sencillas.



Instrucciones:

- ✓ El profesor ejecutará las piezas para los estudiantes.
- ✓ Se solfeará la partitura, tanto melódica como rítmicamente.
- ✓ Se estudiará las piezas pentagrama por pentagrama.
- ✓ Se ejecutará toda la pieza.
- ✓ El profesor observará las interpretaciones de los estudiantes, corregirá las falencias técnicas o interpretativas que puedan presentarse.
- ✓ Se interpretarán las piezas en grupos de hasta 3 alumnos.

Debajo Del Botón (México)



Debajo del botón, tón, tón que encontró Martín, tín, tín.

Habías un ratón, tón, tón.

Ay que chiquitín, tín tín.

Ay que chiquitín, tín, tín.

Era el ratón, tón, tón.

Que encontró Martín, tín, tín.

Debajo del botón, tón, tón.



De ba - jo del bo - tón, tón, tón, que'en - con-tró Martín, tín, tín, tín

Ha - bía un ra - tón, tón, tón Ay, qué chi - qui tín, tín tín, Ay, que chi - qui tín, tín, tín,

e - ra el ra - tón, tón, tón que'en - con-tró Mar - tín, tín, tín, de - ba - jo del bo - tón, tón, tón.

A Mi Burro (Uruguay)



A mi burro, a mi burro le duele la cabeza.
 El médico le ha dado una gorrita gruesa.
 Una gorrita gruesa.
 Mi burro enfermo está.
 Mu burro enfermo está



Musical notation for the song "A Mi Burro (Uruguay)". The score is written in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

A mi bu - rroa-mi bu - rro le due - le la ca - be - za. El
 mé - di - co le'ha da - do u - na go - rri - ta grue - sa u - na go - rri - ta
 grue - sa - mi bu - rro'en - fer - moe - sta. — Mi bu - rro'en - fer - mo'e - sta.

En El Lejano Bosque (Chile)



En el lejano bosque,
 Cantaba el cucú.
 Oculto en el follaje.
 El búho contestó.
 “Cucú” le llamó, “Cucú”, le llamó.
 “Cucú, cucú, cucú”.



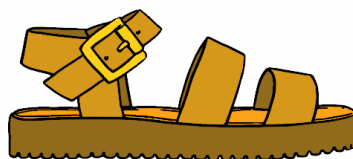
Allegro

En el le-ja-no bos - que can - ta - ba el cu - cú. O - cul - to'en el fo - lla - je el

bú - co con - tes - tó Cu - cu, le lla - mó, cu - cú le lla - mó, cu - cú, cu - cú, cu - cú Cu -

cú, le lla - mó, cu - cú, le lla - mó, cu - cú, cu - cú, cu - cú.

Zapatito Huayno (Perú)



Dúo

Huayno Peruano

Cello I

Cello II

Musical score for Cello I and Cello II. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The Cello I staff has a treble clef and the Cello II staff has a bass clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings (1, 4) and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Kusist'awi (Bolivia)



Cello

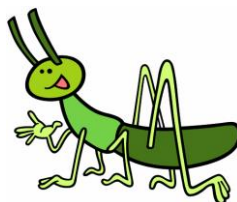
Musical score for Cello in 2/4 time. The score consists of three staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 8. The second staff starts at measure 10 and ends at measure 16. The third staff starts at measure 20 and ends at measure 26. The music features various rhythmic patterns and fingerings, with some measures containing repeat signs and first/second endings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4 above the notes. Bowings are indicated by 'V' above the notes. The key signature is one sharp (F#).

Nueva Nota/Nueva Digitación

Two musical notations side-by-side. The first is a bass clef with a sharp sign on the F line, a note on the F line, and a '3' above it. The second is a bass clef with a natural sign on the F line, a note on the F line, and a '2' above it.

Fa Sostenido (F#) Fa Natural (F)

Mi Grillo (Colombia)



Compositor: Jaime Arias
Arreglo: José David Espinoza Y.

Cello I *mf* Gri - llo can - tor. tor.

Cello II Bom - - - Gri - llo can - tor.

Vc. I Yo ten-go'un gri-llo que can-ta bien tan a - fi - na' - o co-mo Gar-del pe-ro no'en

Vc. II tor Gri - llo can - tor.

Vc. I miel Yo ten-go'un can - ta cua-do yo no-ja'y le da ja -

Vc. II tor. Gri - llo can - tor. tor. Gri -

Vc. I di - go - si le'ha - go se - ñas can-ta con - mi-go pe-ro se'e lle - ta.

Vc. II llo can - tor. tor.

El Florón (España)

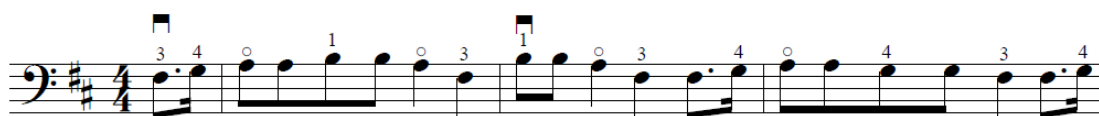


El florón anda en las manos, en
las manos, y en las manos lo han
de hallar.

Adivina quién lo tiene, quién lo
tiene, o se queda de plantón.



Canción Infantil Tradicional Española.
Arreglo: José David Espinoza Y.



El flo - rón an-da'en las ma-nos, en las ma-nos, y'en las ma-nos lo'han de'ha-llar. A - di-



vi - na quién lo tie - ne, quién lo tie - ne, o se que-da de plan-tón.

Niño Lindo (Venezuela)



Niño lindo, ante ti me rindo.
 Niño lindo, eres Tú mi Dios.
 Niño lindo, ante ti me rindo.
 Niño lindo, eres Tú mi Dios.
 Esa tu hermosura, ese tu candor.
 El alma me roba, el alma me roba, me
 roba, me roba el amor.



Vicente Emilio Sojo

Arreglo: José David Espinoza Y.

Moderato

Musical score for bass clef, 2/4 time, key of D major. The score consists of five staves of music with lyrics underneath. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The lyrics are: "Ni - ño lín - do, an - te ti me rin - do. Ni - ño lín - do, e - res Tú mi Dios. Ni - ño lín - do, an - te Ti me rin - do. Ni - ño lín - do, e - res Tú mi Dios. Dios. E - sa tu'her - mo - su - ra, e - se tu can - dor. El al - ma me ro - ba, el al - ma me ro - ba, me ro - ba'el a - mor."

Nueva Nota/Nueva Digitación

Two musical staves showing fingering for notes: *Do Natural (C)* and *Do Sostenido (C#)*.

¡Nueva Armadura!

Musical staff showing the key signature change to *Sol Mayor* (D major).

Huachito Torito (Argentina)



Al niño recién nacido, todos le ofrecen un doré.
 Yo soy pobre, nada tengo, le ofrezco mi corazóné.
 Huachito torito, torito del corralito, Huachito.
 Din, Don, Din, Don.



Canción Tradicional Argentina
 Arreglo: José David Espinoza Y.

Cello I

Cello II

Vc. I

Vc. II

Vc. I

Vc. II

Vc. I

Vc. II

Al ni ño re-cién na-ci-do To-dos

Hua-chi - to to-ri - to Hua-chi - to to-ri - to. Al ni - ño re-cién na - ci -

le'o-fre-cen un do-ré. Yo soy po-bre na-da ten-go le'o-frez co mi co-ra-zo-

do To-dos le'o-fre-cen un do-ré. Yo soy po-bre na-da ten-go co - ra-zo-

né. Hua-chi to to-ri to, to-ri to del co-rra-li to. Hua-chi to.

né. Hua-chi - to to-ri-to, co-rra-li-to del co-rra-li - to. Hua-chi to. Hua-chi -

Din Don Din Don

to to - ri - to Hua - chi - to to - ri - to.

Pobre Corazón (Ecuador)



Pobre corazón entristecido.
 Ya no puedo más soportar.
 Ya no puedo más soportar.
 Y decir adiós, yo me despido.
 Con el alma, con la vida, con el corazón entristecido.
 Ya no puedo más soportar.
 Ya no puedo más soportar.



San Juanito

Guillermo Garzón
 Arreglo: José David Espinoza Y.

Musical score for "Pobre Corazón" in bass clef, 2/4 time. The score includes fingerings and articulation marks. The lyrics are written below the notes.

Fine Po-bre co-ra - zón

7 en - tris-te - ci-do Ya no pue-do más so - por - tar___ Ya no pue-do

14 más so - por - tar___ Y'al de-cir-me'a - diós, yo me des - pi-do. Con el

22 al-ma, con la vi-da, con el co-ra-zón en - tris-te - ci-do. Ya no pue-do más

31 so - por - tar___ Ya no pue - do más so - por - tar___

D.C. al Fine

Pájaro Chogüí (Paraguay)



Polca Tradicional Paraguayo
Arreglo: José David Espinoza Y.

Musical score for Pájaro Chogüí (Paraguay) in bass clef, 3/4 time, key of D major. The score consists of eight staves of music, each containing a line of notes with various fingerings and articulations. The piece is a traditional Paraguayan Polca.

Staff 1: Measure 1-4. Includes a repeat sign and a fermata over the first measure. Fingering: 4, 1, 4, 1, 4, 3, 1.

Staff 2: Measure 5-8. Includes a fermata over the fifth measure. Fingering: 4, 4, 3, 1, 2, 1.

Staff 3: Measure 9-12. Includes a fermata over the eleventh measure. Fingering: 2, 2, 4, 3, 3, 1.

Staff 4: Measure 13-16. Includes a fermata over the thirteenth measure. Fingering: 4, 4, 1, 4, 1, 4, 3, 1, 4.

Staff 5: Measure 17-20. Includes a fermata over the nineteenth measure. Fingering: 4, 2, 4, 1, 4.

Staff 6: Measure 21-24. Includes a fermata over the twenty-third measure. Fingering: 1, 4, 2, 2, 1, 2, 4, 2, 4.

Staff 7: Measure 25-28. Includes a fermata over the twenty-seventh measure. Fingering: 2, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 1, 4.

Staff 8: Measure 29-32. Includes a fermata over the thirty-first measure. Fingering: 2, 1, 3, 4, 3, 4.

Taller No.2 Desarrollo del Aprendizaje del Violonchelo

Duración: Este taller dura tres meses.

Objetivos del Taller:

Introducir al alumno hacia hábitos de estudio basados en la práctica de escalas, arpeggios, ejercicios y estudios en Re Mayor, Sol Mayor, Do Mayor; con nuevas variaciones rítmicas que sirvan para interpretar melodías en tales tonalidades.

Descripción del Taller:

Este taller tiene como principal objetivo fortalecer los conocimientos que se han adquirieron en el taller no. 1. Modelando una rutina de estudio que reafirme las destrezas previamente desarrolladas, con base en la ejecución de piezas musicales, ejercicios, estudios, escalas, etc.

- Se trabajarán escalas, arpeggios, estudios y ejercicios, en tonalidades de Re Mayor, Sol Mayor, Do Mayor; esto, con la finalidad de desarrollar habilidad técnica, afinación, ritmo y calidad de sonido.
- Se introducirán los conceptos de dinámica, interpretación y fraseo, a través de la ejecución de piezas musicales escritas en las tonalidades que se estudiarán en este taller.
- Se deberá continuar trabajando en la elemental técnica del violonchelo, la calidad del sonido, la nomenclatura de las notas sobre el pentagrama, los ritmos básicos, etc.
- Con el afán de trabajar el desarrollo musical del niño, se le acostumbrará a participar en presentaciones y conciertos.
- El repertorio puede ser elegido de acuerdo al nivel del estudiante.

CONTENIDOS

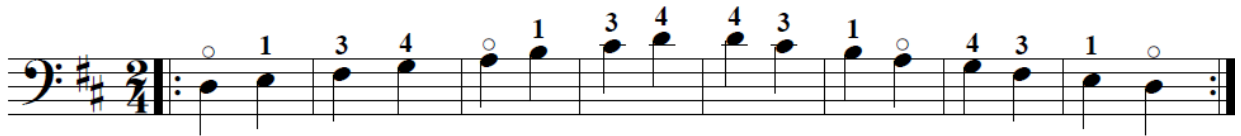
Primer Bloque: Re Mayor	Segundo Bloque: Sol Mayor	Tercer Bloque: Do Mayor
<ul style="list-style-type: none"> • Escala de Re Mayor: Arpegios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas. • Piezas sencillas y ejercicios en la tonalidad de Re Mayor. • Ejercicios con Golpes de Arco. 	<ul style="list-style-type: none"> • Posición de los dedos en la cuerda SOL. • Escala de Sol Mayor: Arpegios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas. • Piezas sencillas y ejercicios en la tonalidad de Sol Mayor. • Ejercicios con Golpes de Arco. 	<ul style="list-style-type: none"> • Posición de los dedos en la cuerda DO. • Escala de Do Mayor: Arpegios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas. • Piezas sencillas y ejercicios en la tonalidad de Do Mayor. • Ejercicios para aprender el <i>martelé</i>.

Primer Bloque: Re Mayor

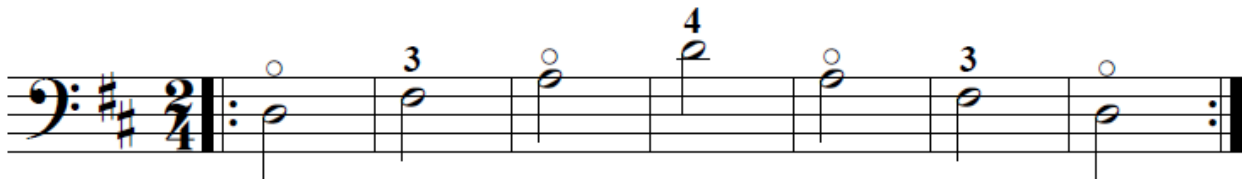
Escala de Re Mayor: Arpeggios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas.

Ejercicio No. 50

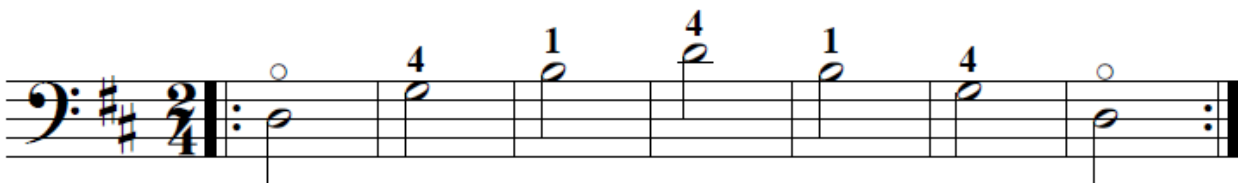
Escala de Re Mayor y Arpeggios



Arpeggio en Tónica



Arpeggio en Subdominante



Ejercicio No.51

Variantes Rítmicas

No.1

Autor: José David Espinoza Y.



No.2

Autor: José David Espinoza Y.



No.3

Autor: José David Espinoza Y.



No.4

Autor: José David Espinoza Y.



No.5

Autor: José David Espinoza Y.



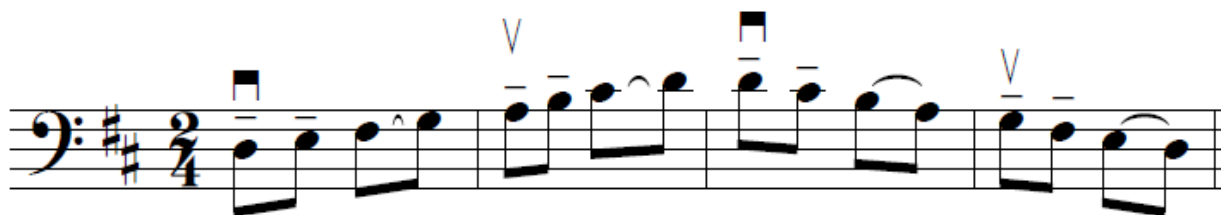
No. 6

Autor: José David Espinoza Y.



No.7

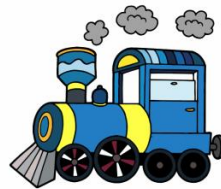
Autor: José David Espinoza Y.



Piezas sencillas y ejercicios en la tonalidad de Re Mayor

Ejercicio No. 52

Perpetual Motion



Shinichi Suzuki

Allegro

mf

5

9

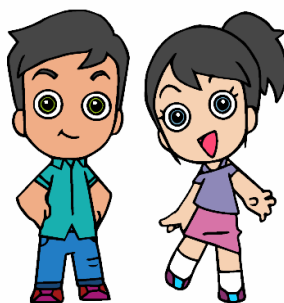
13

- ✓ Tocar esta pieza en la mitad del arco, utilizando arcadas cortas.
- ✓ Primero estudiar muy lento, para luego ir aumentando la velocidad.

Al Citrón (México)



Al citrón de un fandango, sango, sango sabaré.
Sabaré de la rónдела con su triki, triki, trikitrón.



Canción Infantil Tradicional Mexicana.

Arreglo: José David Espinoza Y.

Allegro

Al Ci - trón de un fan - dan - go, san - go san - go sa - ba -
ré, sa - ba - ré de la ron - de - la con su tri - ki, tri - ki - trón.

The musical notation is written on a bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes marked with a '4' above them, indicating a four-measure rest. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables that span across notes. The piece ends with a double bar line.

El Clavel se peleó con la Rosa (Brasil)



Canción Tradicional Brasileña
Arreglo: José David Espinoza Y.

Moderato

mf

6

12

The musical score is written in bass clef, 3/4 time, and D major. It consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingerings (3, 4, 3, 1) and breath marks (V). The second staff starts at measure 6 and includes fingerings (3, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 1, 4, 3, 4, 3, 1). The third staff starts at measure 12 and includes fingerings (1, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 1). The score concludes with a double bar line.

A Mi Lindo Ecuador (Ecuador)



Allegro

Rubén Barba

Transcripción: José David Espinoza

First staff of musical notation in bass clef, 2/4 time, key of D major. It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings: 1, 1 3 4, 1, 4, 3, 1 3 4, 3 1, 3. A dynamic marking *f* is placed below the staff.

Second staff of musical notation, starting at measure 9. It continues the melody with fingerings: 1, 1 3 4, 1, 4, 1 3 4, 3 1, 1 2 4, 2 1, 2. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

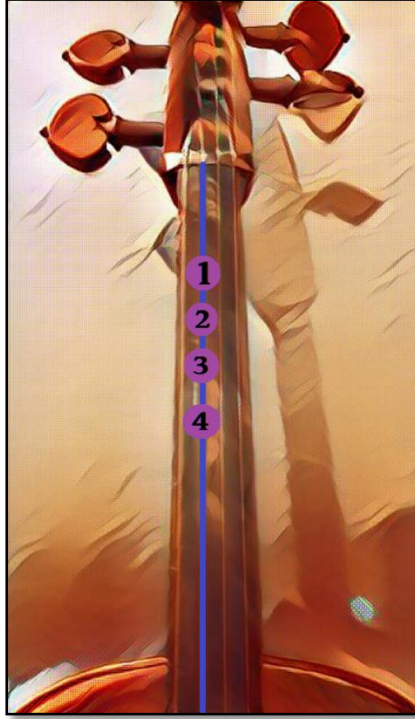
Posición Media

Diagram illustrating the 'Posición Media' (Middle Position) on the violin fingerboard. The notation shows a sequence of notes: A# (circled in purple), B, C, D, E, F, G, A. Fingerings are indicated as 1, 2, 4, 2, 1, 2.

- La Sostenido (A#)
- La posición cerrada se corre un medio tono atrás.
- Y cada nota cambia su digitación sólo en ese pasaje.

Segundo Bloque: Sol Mayor

Posición de los dedos en la cuerda SOL.



Sol La Si Do Re Mi Fa# Sol Sol Fa# Mi Re Do Si La Sol
G A B C D E F# G G F# E D C B A

- ✓ La presión de los dedos sobre la cuerda sol, debe ser producida al igual que en la cuerda RE y LA, gracias a la fuerza que ejerce el brazo izquierdo hacia atrás por peso natural.
- ✓ Se continuará cuidando el peso natural del brazo derecho sobre el arco al tocar esta nueva cuerda.
- ✓ No descuidar en ningún momento la relajación y la buena postura del niño al tocar.

Escala de Sol Mayor: Arpeggios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas.

Ejercicio No. 53

Escala

1 3 4 1 3 4 4 3 1 4 3 1

Arpeggio en Tónica

3 4 3

Arpeggio en Subdominante

4 1 4 1 4

Ejercicio No. 54

Variantes Rítmicas

No.1

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No.1, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a repeat sign at the beginning and end. The notes are quarter notes, and the piece is marked with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 4. The melody starts on G3, moves to A3, B3, and C4, then descends through B3, A3, G3, F#3, E3, and D3, ending on C3.

No.2

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No.2, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a repeat sign at the beginning and end. The notes are quarter notes, and the piece is marked with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 4. The melody starts on G3, moves to A3, B3, and C4, then descends through B3, A3, G3, F#3, E3, and D3, ending on C3.

No.3

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No.3, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with a repeat sign at the beginning and end. The notes are quarter notes, and the piece is marked with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 4. The melody starts on G3, moves to A3, B3, and C4, then descends through B3, A3, G3, F#3, E3, and D3, ending on C3.

No.4

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No.4, featuring a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The piece consists of two melodic lines, each with a repeat sign at the beginning and end. The notes are quarter notes, and the piece is marked with a repeat sign. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, and 4. The melody starts on G3, moves to A3, B3, and C4, then descends through B3, A3, G3, F#3, E3, and D3, ending on C3.

No. 5

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 5, featuring a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece consists of a single melodic line with various fingering indications (1, 3, 4, 0) and triplet markings (3) above the notes.

No.6

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 6, featuring two staves. The top staff is labeled "Violoncello" and the bottom staff is labeled "Vlc.". Both staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various fingering indications (0, 1, 3, 4, 5) and triplet markings (3) above the notes.

No. 7

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 7, featuring a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of a single melodic line with various fingering indications (1, 3, 4, 0, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 3, 1) and triplet markings (3) above the notes.

No. 8

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 8, featuring a single staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of a single melodic line with various fingering indications (4, 1, 3, 4, 4, 1, 3, 1, 4, 3, 1, 4) and triplet markings (3) above the notes.

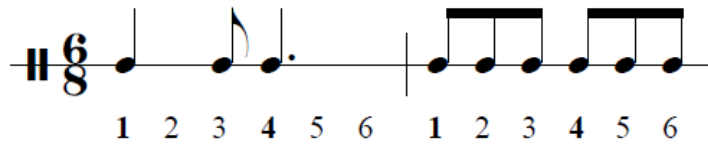
Ejercicios Rítmicos

Aparece un nuevo compás: 6/8

El compás de 6/8 se marca así:



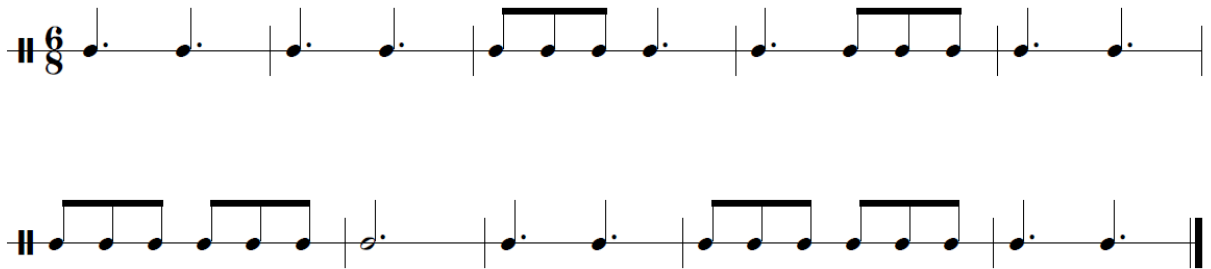
6/8



1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

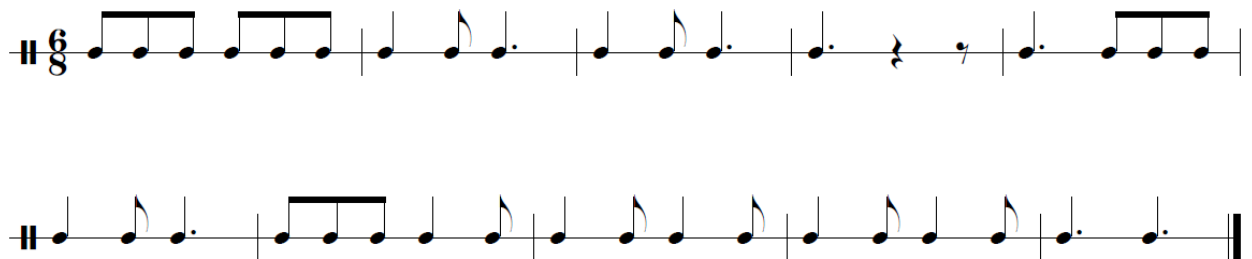
Ejercicio No. 55

Autor: José David Espinoza Y.



Ejercicio No. 56

Autor: José David Espinoza Y.



Piezas sencillas y ejercicios en la tonalidad de Sol Mayor

Ejercicio No. 57

Perpetual Motion



Allegro

Shinichi Suzuki

mf

5

9

13

- ✓ Tocar esta pieza en la mitad del arco, utilizando arcadas cortas.
- ✓ Primero estudiar muy lento, para luego ir aumentando la velocidad.

La Pájara Pinta (El Salvador)



Estaba la Pájara Pinta sentadita en el verde limón;
 Con el pico recoge la hoja, con la hoja recoge la Flor.
 ¡Ay mi amor! ¡Cuándo te veré yo!
 Me arrodillo a los pies de mi amante fiel y constante;
 Dame una mano, dame la otra.
 Date una vuelta en carrera loca.



Canción tradicional de la Villa del Limón, El Salvador

Arreglo: José David Espinoza Y.

Vivo

Es - ta - ba la Pá - ja - ra Pin - ta sen - ta - di - ta'en el ver - de li - món; con el

5 pi - co re - co - ge la ho - ja, con la ho - ja re - co - ge la Flor. ¡Ay mi'a - mor!

11 ¡Cuán - do te ve - ré yo! Me'a - rro - di - llo'a los pies de mi'a - man - te fiel y cons - tan - te; da - me'u - na

16 ma - no, da - me la o - tra, da - te'u - na vuel - ta en ca - rre - ra lo - ca.

La Letras (Guatemala)



Varias letras forman sílabas, varias sílabas palabras.

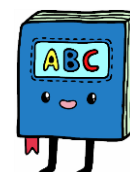
Las palabras representan lo que el pensamiento abarca.

Las vocales ya las sé: A- O-U- I- E.

Estas son cinco de lo que doy fe.

El alfabeto cabal ya lo estudiaré.

Pero conozco la coma y punto final.



José Domingo Castro (n. 1872)
Arreglo: José David Espinoza Y.

Moderato

Va - rias le - tras for - man sí - la - bas, va - rias sí - la - bas pa - la - bras.

mf

Las pa - la - bras re - pre - sen - tan lo que el pen - sa - mien - to a - bar - ca. Las - vo - ca - les ya las

sé. - A O U I E, es - tas son cin - co de lo que doy

fe. el al - fa - be - to ca - bal ya lo es - tu - dia - ré.

Pe - ro co - noz - co la co - ma y pun - to fi - nal.

Julia pela la Yuca (Panamá)



Julia, Julia pela la yuca. Julia, Julia pela el otó.

Julia, Julia pela la yuca.

Julia pela la yuca, porque el ñame no se ablandó.

Julia, Julia pela la yuca. Julia, Julia pela el otó.



Danza Infantil Tradicional Panameña.

Arreglo: José David Espinoza Y.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music with lyrics underneath. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The lyrics are: "Ju - lia, Ju - lia pe - la la yu - ca, Ju - lia, Ju - lia pe - la'el o - tó. Ju - lia, Ju - lia pe - la la yu - ca, por - que'el ña - me no se'a - blan - dó. Ju - lia Ju - lia pe - la la yu - ca. Ju - lia Ju - lia pe - la'el o - tó."

Señora Santana (Cuba)



Señora Santana ¿Por qué llora el niño?
Por una manzana que se le ha perdido.
Vamos a mi casa yo te daré dos.
Una para el niño y otra para vos.



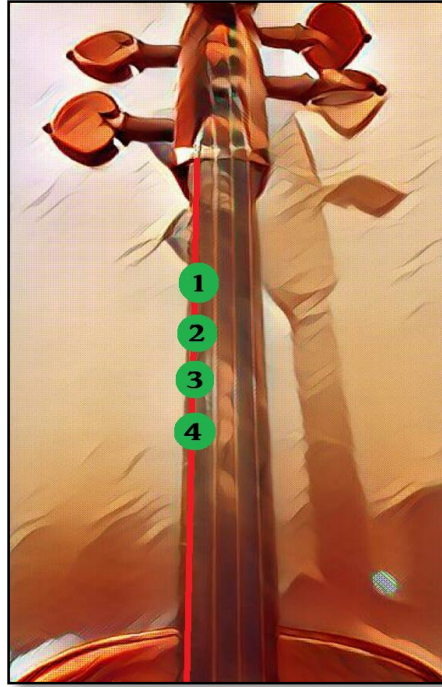
Canción de Cuna Tradicional
Adaptación: José David Espinoza Y.

Musical score for the song "Señora Santana" in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score consists of three staves of music with lyrics underneath. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Trills are indicated by a '3' above a note. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Se - ño - ra San - ta - na ¿Por qué llo - ra'el ni - ño? Por u - na man -
za - na que se le'ha per - di - do. Va - mos a mi ca - sa
yo te da - ré dos, u - na pa - ra'el ni - ño'y - o - tra pa - ra vos.

Tercer Bloque: Do Mayor

Posición de los dedos en la cuerda DO.



Do Re Mi Fa Sol La Si Do Do Si La Sol Fa Mi Re Do
C D E F G A B C C B A G F E D

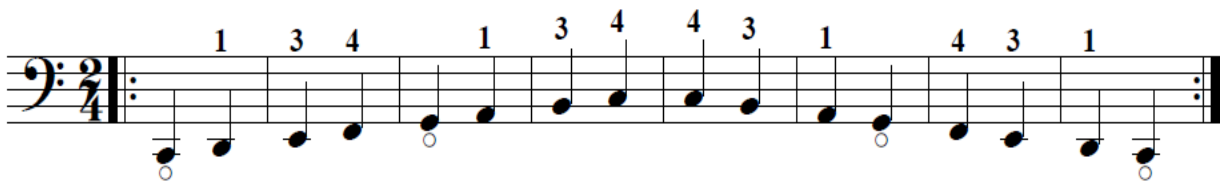
- ✓ La presión de los dedos sobre la cuerda sol, debe ser producida al igual que en las cuerdas LA, RE y SOL, gracias a la fuerza que ejerce el brazo izquierdo hacia atrás por peso natural.
- ✓ Se continuará cuidando el peso natural del brazo derecho sobre el arco al tocar esta nueva cuerda.
- ✓ Al tocar esta cuerda, prestar especial atención a la posición del codo izquierdo al colocar los dedos sobre esta, éste se levanta ligeramente. De igual modo, no descuidar en ningún momento la posición del brazo derecho al tocar con el arco sobre esta cuerda.

- ✓ El sonido ha de ser igual de limpio y brillante que al tocar las otras cuerdas, cuidar no emitir sonidos “roncos” o “con aire”.

Escala de Do Mayor: Arpeggios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas.

Ejercicio No. 58

Escala



Arpeggio en Tónica



Arpeggio en Subdominante



Ejercicio No.59

Variantes Rítmicas

No. 1

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for Exercise No. 1, featuring a bass clef and a 2/4 time signature. The piece consists of eight measures of music. The notes are: G2, A2, B2, C3 (first measure); D3, E3, F3, G3 (second measure); A3, B3, C4, D4 (third measure); E4, F4, G4, A4 (fourth measure); B4, C5, D5, E5 (fifth measure); F5, G5, A5, B5 (sixth measure); C6, B5, A5, G5 (seventh measure); F5, E5, D5, C5 (eighth measure). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 4, 1, 3, 4, 4, 3, 1, 4, 3, 1.

No.2

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for Exercise No. 2, featuring a bass clef and a 2/4 time signature. The piece consists of eight measures of music. The notes are: G2, A2, B2, C3 (first measure); D3, E3, F3, G3 (second measure); A3, B3, C4, D4 (third measure); E4, F4, G4, A4 (fourth measure); B4, C5, D5, E5 (fifth measure); F5, G5, A5, B5 (sixth measure); C6, B5, A5, G5 (seventh measure); F5, E5, D5, C5 (eighth measure). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 4, 1, 3, 4, 4, 3, 1, 4, 3, 1.

No.3

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for Exercise No. 3, featuring a bass clef and a 2/4 time signature. The piece consists of eight measures of music. The notes are: G2, A2, B2, C3 (first measure); D3, E3, F3, G3 (second measure); A3, B3, C4, D4 (third measure); E4, F4, G4, A4 (fourth measure); B4, C5, D5, E5 (fifth measure); F5, G5, A5, B5 (sixth measure); C6, B5, A5, G5 (seventh measure); F5, E5, D5, C5 (eighth measure). Fingerings are indicated above the notes: 1, 3, 4, 1, 3, 4, 4, 3, 1, 4, 3, 1.

No. 4

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for Exercise No. 4, featuring a bass clef and a 2/4 time signature. The piece consists of eight measures of music. The notes are: G2, A2, B2, C3 (first measure); D3, E3, F3, G3 (second measure); A3, B3, C4, D4 (third measure); E4, F4, G4, A4 (fourth measure); B4, C5, D5, E5 (fifth measure); F5, G5, A5, B5 (sixth measure); C6, B5, A5, G5 (seventh measure); F5, E5, D5, C5 (eighth measure). Fingerings are indicated above the notes: 3, 1, 3, 3, 3, 4, 3, 3, 1, 3, 3, 3, 4, 3, 3, 3, 1, 3, 3, 4, 3, 3, 3, 1, 3.

No.5

Autor: José David Espinoza Y.



Autor: José David Espinoza Y.



No. 6

Autor: José David Espinoza Y.



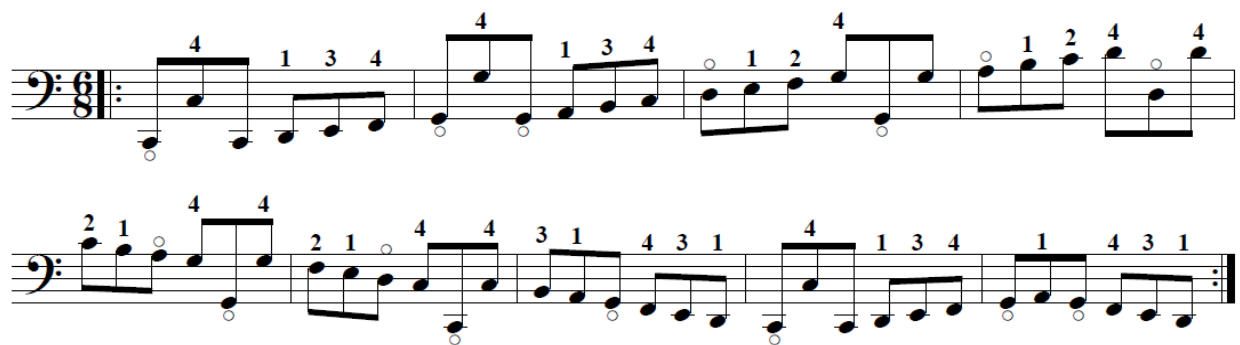
No. 7

Autor: José David Espinoza Y.



No. 8

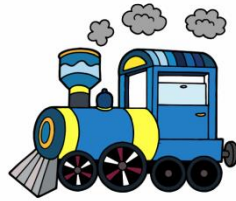
Autor: José David Espinoza Y.



Piezas Sencillas y Ejercicios en Do Mayor

Ejercicio No. 60

Perpetual Motion



Shinichi Suzuki

Allegro

mf

1 3 1 3 4 3 4 3 4 1 1 3 1 3 4 3 4 3 4 1

5 4 3 1 3 1 1 4 3 1 4 3 1 3 1 1 4 3 1

9 3 1 4 1 3 3 4 1 3 4 3 1 4 1 3 3 4 1 3 4

13 1 3 1 3 4 3 4 3 4 1 1 3 1 3 4 3 4 3 4 1

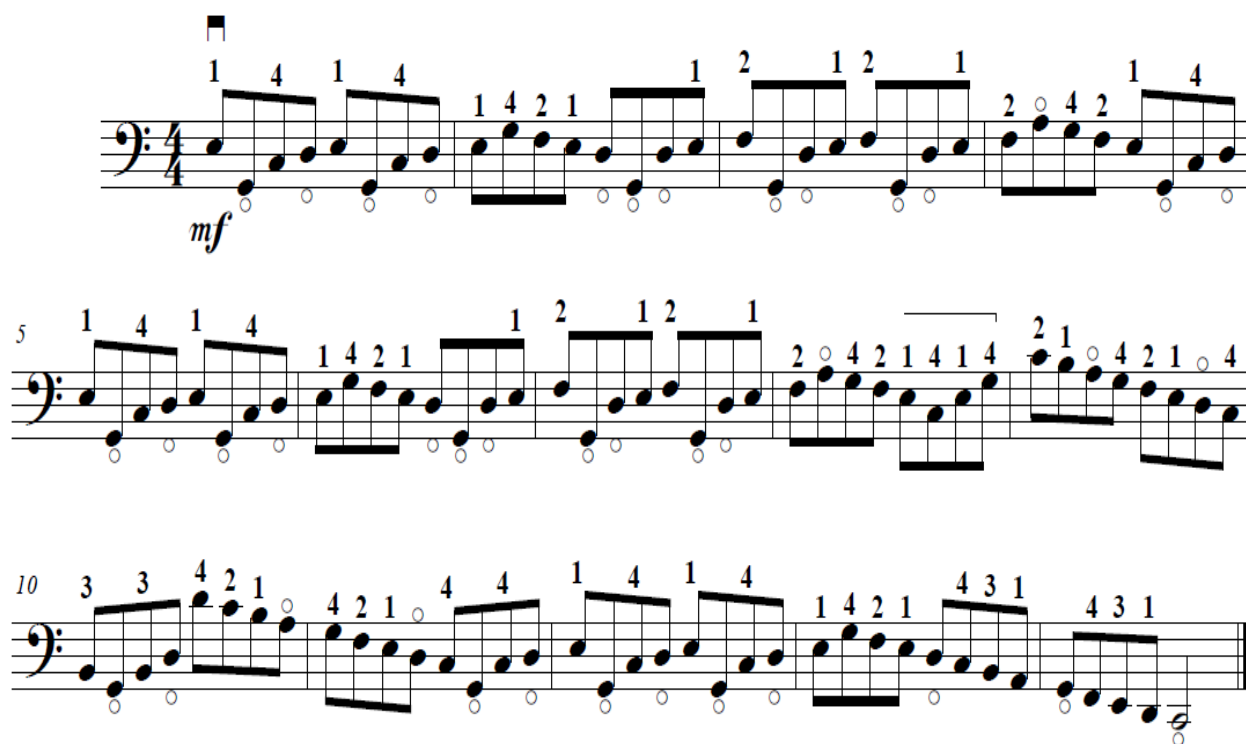
- ✓ Tocar esta pieza en la mitad del arco, utilizando arcadas cortas.
- ✓ Primero estudiar muy lento, para luego ir aumentando la velocidad.

Ejercicio No. 61

Etude



Shinichi Suzuki



Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Canción del Camino (Costa Rica)



Benjamín Herrera
Arreglo: José David Espinoza Y.

Moderato

A musical score for guitar in 3/4 time, marked Moderato. The score is written in bass clef and consists of three staves. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and includes fingerings (3, 1, 3, 4, 3, 3, 1, 3, 1, 3, 4, 4, 3, 1, 3, 4) and triplets (3 4 3, 3 4 3). The second staff starts with a measure number 5 and includes fingerings (4, 1, 3, 4, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 1, 4, 3, 4, 3, 4, 1). The third staff includes fingerings (4, 3, 3, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 3) and a triplet (1 3 1). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio No. 62

Ejercicios para aprender el “*Martelé*”

Instrucciones:

- ✓ El martelé es un golpe de arco muy particular, se produce a través del movimiento de todo el brazo y efectuado un ataque en cada extremo del arco.
- ✓ El estudio del *martelé* puede ser utilizado como estudio para corregir un sonido muy blando o demasiado relajado.
- ✓ Es conveniente empezar a estudiar este golpe de arco por mitades, hasta finalmente emplear todo el arco.
- ✓ Durante el estudio del *martelé*, se debe ir corrigiendo defectos como: silbidos en el sonido, desviar el curso del arco al tocar sobre la cuerda, o tensar la mano derecha.
- ✓ El martelé se inicia con un acento sobre el arco, para lo cual se ejerce un poco de presión con el brazo, luego del acento se relaja el brazo y se libera esta presión.



Autor: José David Espinoza Y.



Ejercicio No. 63

Allegro



Shinichi Suzuki.



- ✓ Tocar cada nota marcada realizando un acento sobre el arco, ejerciendo un poco de presión con el brazo y relajándolo para liberar esta presión luego del acento.

Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Taller No.3 Fortalecimiento del Aprendizaje del Violonchelo

Duración: Este taller dura tres meses.

Objetivos del Taller:

Conducir al alumno hacia un nivel interpretativo más alto, al tocar piezas musicales técnicamente más demandantes, haciendo uso ya de escalas menores.

Descripción del Taller:

En este taller los estudiantes continúan inmersos dentro de la ejecución en grupo, a través de la música en ensamble. Además, la apreciación musical y la afinidad musical por uno u otro estilo serán criterios que se seguirán abordando a lo largo de este proceso; de igual manera, el alumno empezará a tener opción a trabajar sobre su repertorio personal.

- En este taller se deberá continuar trabajando las bases elementales técnicas del violonchelo que se han desarrollado en anteriores talleres.
- Se trabajarán nuevas escalas (mi menor, si menor y la menor) dentro de las piezas musicales del repertorio, así como nuevas tonalidades (fa mayor).
- El repertorio aumentará su grado de dificultad, e igualmente puede ser elegido de acuerdo al nivel del estudiante.

CONTENIDOS

Primer Bloque: Ejercicios de Cromatismos

Segundo Bloque: Escala de Fa Mayor

- Escala de Fa Mayor: Arpeggios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas.
- Piezas y ejercicios en la tonalidad de Fa Mayor.

Tercer Bloque: Repertorio más avanzado que aborda Escalas Menores y Mayores

- Caro Mio Ben.
- Minuet en Si menor, de la Suite no.2 BWV 1067.
- Berceuse.
- Minuet en Mi menor.
- Al Besar un Pétalo.
- Nina.
- Pensil Lojano.
- El Aguacate.
- Cumpleaños Feliz.
- Las Mañanitas.

Primer Bloque: Ejercicios de Cromatismos

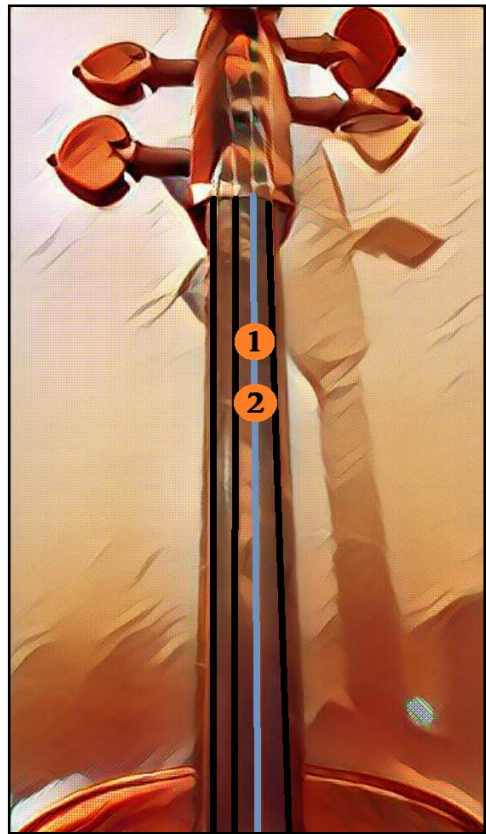
Ejercicio No. 64

Autor: José David Espinoza Y.

5



Do Natural: 2do Dedo, cuerda LA.



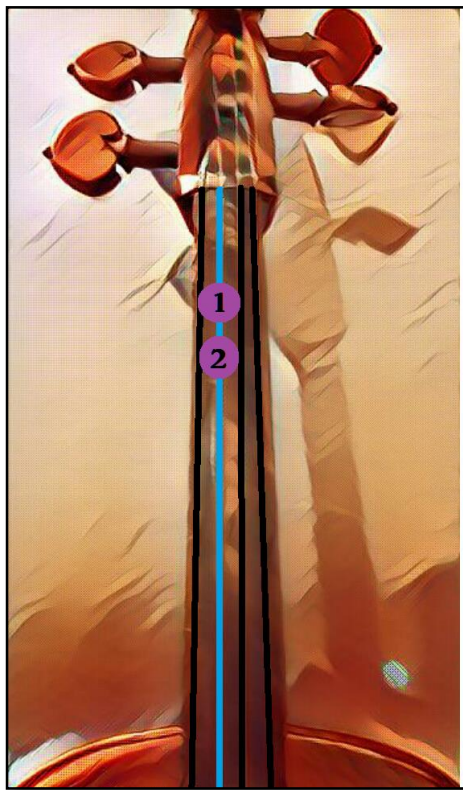
Fa Natural: 2do Dedo, cuerda RE.

Ejercicio No. 65

Autor: José David Espinoza Y.

1 2 3 4 3 2 1 1 2 3 4 3 2 1

5 1 2 3 4 3 2 1 1 2 3 4 3 2 1



Si Bemol: 2do Dedo, cuerda SOL.

Mi Bemol: 2do Dedo, cuerda DO.

Segundo Bloque: Escala de Fa Mayor

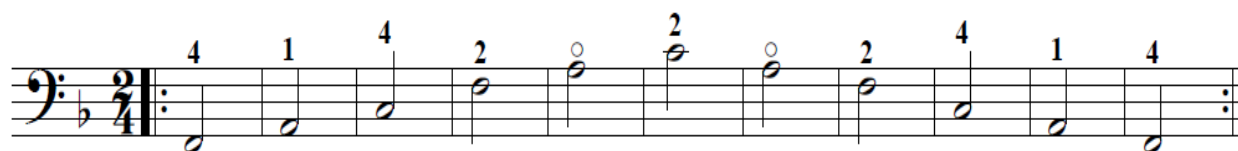
Escala de Fa Mayor: Arpeggios en tónica y subdominante, con variantes rítmicas.

Ejercicio No. 66

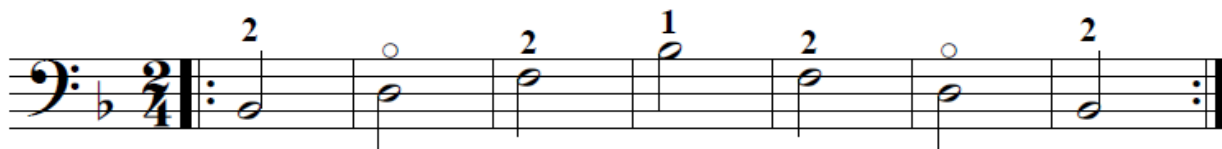
Escala



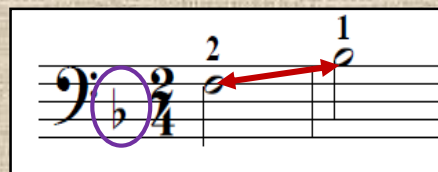
Arpeggio en Tónica



Arpeggio en Subdominante



Si Bemol en cuerda LA



- ✓ Fa Mayor posee solamente una alteración: **Si bemol**.
- ✓ Sí bemol en cuerda LA, se toca realizando una extensión con el dedo índice, es decir, estirándolo hacia atrás, donde está ubicado cerca de la ceja; tal y como muestra la imagen izquierda.

Ejercicio No. 67

Variantes Rítmicas

No. 1

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 1, a bass clef exercise in 2/4 time. The piece consists of eight measures. The first measure has a circled bass note. The second measure has a circled bass note. The third measure has a circled bass note. The fourth measure has a circled bass note. The fifth measure has a circled bass note. The sixth measure has a circled bass note. The seventh measure has a circled bass note. The eighth measure has a circled bass note. The notation includes fingerings: 4, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 1, 4, 2, 1, 4.

No. 2

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 2, a bass clef exercise in 2/4 time. The piece consists of eight measures. The first measure has a circled bass note. The second measure has a circled bass note. The third measure has a circled bass note. The fourth measure has a circled bass note. The fifth measure has a circled bass note. The sixth measure has a circled bass note. The seventh measure has a circled bass note. The eighth measure has a circled bass note. The notation includes fingerings: 4, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 1, 4, 2, 1, 4.

No. 3

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 3, a bass clef exercise in 2/4 time. The piece consists of eight measures. The first measure has a circled bass note. The second measure has a circled bass note. The third measure has a circled bass note. The fourth measure has a circled bass note. The fifth measure has a circled bass note. The sixth measure has a circled bass note. The seventh measure has a circled bass note. The eighth measure has a circled bass note. The notation includes fingerings: 4, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 1, 4, 2, 1, 4.

No. 4

Autor: José David Espinoza Y.

Musical notation for No. 4, a bass clef exercise in 2/4 time. The piece consists of eight measures. The first measure has a circled bass note. The second measure has a circled bass note. The third measure has a circled bass note. The fourth measure has a circled bass note. The fifth measure has a circled bass note. The sixth measure has a circled bass note. The seventh measure has a circled bass note. The eighth measure has a circled bass note. The notation includes fingerings: 4, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 1, 4, 2, 1, 4.

No. 5

Autor: José David Espinoza Y.

4 3 3 1 3 2 3 4 3 1 2

5 2 1 4 3 2 3 1 3 3 4 3

Detailed description: This piece is in bass clef with a 2/4 time signature and one flat. The melody consists of two lines of music. The first line contains notes with fingerings 4, 3, 3, 1, 3, 2, 3, 4, 3, 1, 2. The second line contains notes with fingerings 5, 2, 1, 4, 3, 2, 3, 1, 3, 3, 4, 3. There are triplets and slurs throughout the piece.

No. 6

Autor: José David Espinoza Y.

4 1 2 4 1 2 4 2 1 4 2 1 4

Detailed description: This piece is in bass clef with a 2/4 time signature and one flat. The melody consists of a single line of music with notes and fingerings 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4. It features slurs and repeat signs.

No. 7

Autor: José David Espinoza Y.

4 1 2 4 1 2 4 4 2 1 4 2 1

Detailed description: This piece is in bass clef with a 6/8 time signature and one flat. The melody consists of a single line of music with notes and fingerings 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 4, 2, 1, 4, 2, 1. It features slurs and repeat signs.

No. 8

Autor: José David Espinoza Y.

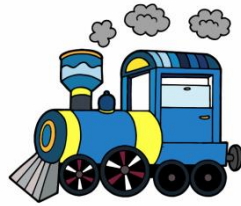
4 1 2 4 1 2 2 1 4 2 1 4

Detailed description: This piece is in bass clef with a 2/4 time signature and one flat. The melody consists of a single line of music with notes and fingerings 4, 1, 2, 4, 1, 2, 2, 1, 4, 2, 1, 4. It features slurs and repeat signs.

Piezas y Ejercicios en Fa Mayor

Ejercicio No. 68

Perpetual Motion



Allegro

Shinichi Suzuki

mf

4 1 1 2 1 2 4 1 2 4 4 1 1 2 1 2 4 1 2 4

5 2 1 1 4 4 2 1 4 2 1 1 4 4 2 1 4

9 1 4 2 1 4 1 2 4 1 2 1 4 2 1 4 1 2 4 1 2

13 4 1 1 2 1 2 4 1 2 4 4 1 1 2 1 2 4 1 2 4

Fórmula para el Éxito:



Estudio Rápido = Progreso Lento

Estudio Lento = Progreso Rápido

Ejercicio No. 69

Etude



Shinichi Suzuki
Adaptación: José David Espinoza Y.

1 4 1 4 1 4 2 1 1 2 1 2 1

mf

4 2 4 2 1 4 1 4 1 4 1 4 1 4 2 1 1

7 2 1 2 1 2 2 4 2 1 4 1 4 2 1 4 3 3 4 2 1

11 4 2 1 4 4 1 4 1 4 1 4 2 1 4 3 1 2 1 4

Detailed description: This block contains the musical score for 'Ejercicio No. 69' in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system starts with a dynamic marking of *mf* and includes fingering numbers 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 1, 2, 1, 2, 1. The second system includes fingering numbers 4, 2, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 1. The third system includes fingering numbers 7, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 3, 4, 2, 1. The fourth system includes fingering numbers 11, 4, 2, 1, 4, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 1, 4. The score concludes with a double bar line.

Canción de Mayo



Wolfgang Amadeus Mozart
Arreglo: José David Espinoza Y.

mf

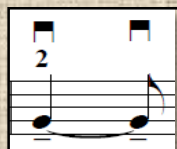
5

9

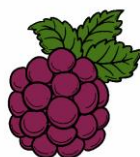
13

dim.

- ✓ Prestar atención a los arcos escritos en la partitura, respetarlos de principio a fin.
- ✓ El estudio lento de esta pieza es indispensable, ya que es necesario aprender a ejecutar bien los golpes de arco que la pieza requiere.



La Morita (Ecuador)

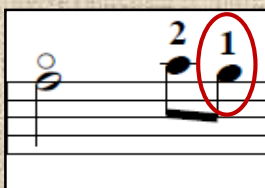


Salvador Bustamante Celi
Arreglo: José David Espinoza Y.

Vals

5

11



- ✓ Para empezar a tocar esta primera extensión – Si Bemol – es posible estudiarla practicando el arpeggio en subdominante, presentado en el **Ejercicio no. 66**.
- ✓ El profesor deberá mostrar a los estudiantes la posición correcta de la mano izquierda al momento de tocar esta nota en la cuerda LA.

Sambalelé (Brasil)



Samba lelé está doente con a cabeza quebrada.

Samba Lelé precisava de umas dezoito lambadas.

Samba, Samba, Samba lelé.

Samba, Samba, Samba lalá.

Samba, Samba, Samba, Samba lelé pisa na bara da sa ia.



Música Tradicional Brasileira
Arreglo: José David Espinoza Y.

Allegro

Sam-ba le-lé's-tá do - en - te con a ca-be-ca que - bra - da. Sam-ba Le-lé pre-ci-

f

 6

 sa - va deu-mas de zoi-to lam - ba - das. Sam-ba, Sam-ba, Sam-ba le-lé. Sam-ba, Sam-ba,

 12

 Sam-ba la-lá. Sam - ba, Sam - ba, Sam-ba le-lé pi - sa na ba'ra da sa ia.

Angélica (Ecuador)



Pasillo

Salvador Bustamante Celi
Arreglo: José David Espinoza Y.

Allegro

f

5

11

18

23

29

35

pizz.

Detailed description: This is a musical score for a Pasillo piece titled 'Angélica' by Salvador Bustamante Celi, arranged by José David Espinoza Y. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a forte (*f*) dynamic and an 'Allegro' tempo. The score consists of seven staves of music, each with measure numbers 1, 5, 11, 18, 23, 29, and 35. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (1-4). There are several 'V' (Vibrato) markings above notes. The piece concludes with a 'pizz.' (pizzicato) marking at the end of the final staff.

Tercer Bloque: Repertorio más avanzado que aborda Escalas Menores y Mayores.

Caro Mio Ben (Italia)



Mi Bien Querido



Maestoso

Arreglo: José David Espinoza Y.

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The second staff starts at measure 5 and includes a fermata over the final note. The third staff starts at measure 10 and features dynamic markings of *mf*, *cresc.*, and *f*, along with fingering numbers 1 and 4, and a fermata. The fourth staff starts at measure 14 and includes dynamic markings of *mf*, *dim.*, and *mf*. The fifth staff starts at measure 18 and includes a *rit.* marking. The score concludes with a double bar line.

Minuet en Si menor, de la Suite no.2 BWV 1067 (Alemania)



Johann Sebastian Bach

Arreglo: José David Espinoza Y.

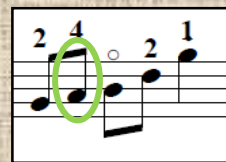
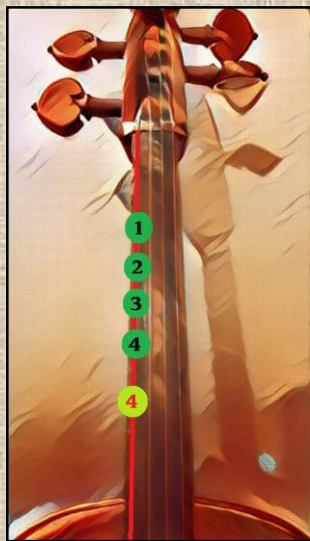
Moderato

mf

6

12

Extensiones con cuarto dedo en la Escala de Re Mayor/Cuerda SOL y DO



- ✓ El docente mostrará a los estudiantes cómo tocar en esta nueva posición de la mano izquierda.
- ✓ Do sostenido en la cuerda SOL, se toca realizando una extensión con cuarto el dedo, es decir, estirándolo hacia abajo, donde do sostenido está ubicado medio tono más debajo del do natural; tal y como muestra la imagen izquierda.

Berceuse (Austria)



Franz Schubert

Moderato

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 13 and ends with a repeat sign and a fermata over the final note.

Minueto en Mi menor (Alemania)



Minuet in E minor

Moderato

Johann Sebastian Bach
Arreglo: Charles Krane

Musical score for Minuet in E minor, Moderato. The score is in bass clef, 3/4 time, and E minor. It consists of four staves of music. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes fingering (1, 2, 3) and bowing (V) markings. The second staff starts at measure 7 with a piano (*p*) dynamic. The third staff starts at measure 14 with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff starts at measure 21 with a piano (*p*) dynamic and includes fingering (1, 2, 3) and bowing (V) markings.

Extensiones con dedo primero en la Escala de Mi menor/Cuerda RE



Musical notation for the extension exercise. It shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a piano (*p*) dynamic. The notation includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a sequence of notes: G3, F#3, E3, D3. The E3 note is circled in purple, and the first finger (index) is shown extending to reach it. The dynamic *p* is written below the notes.

- ✓ El docente mostrará a los estudiantes cómo tocar en esta nueva posición de la mano izquierda.
- ✓ Re sostenido o Mi bemol en cuerda RE, se toca realizando una extensión con el dedo índice, es decir, estirándolo hacia atrás, donde está ubicado cerca de la ceja; tal y como muestra la imagen izquierda.

Al Besar un Pétalo (Ecuador)



Marco Tulio Hidrobo Cevallos.

Adaptación: José David Espinoza Y.

Allegro

f

3 1 4 4 3 3 1 1 4 1 4 1 4 4 3 3 1

7 1 4 4 3 3 4 2 3 1 3 4 3 1 2 1 4 1 3

14 4 1 1 2 3 4 3 4 4 1 4 3 2 2 3 3

20 4 1 4 2 2 1 4 4 2 2 4 4 1 4 3

26 2 3 2 3 4 1 4 1 4 4 1 2 1 2 3 4

32 1. 3 3 4 4 1 4 2. 4

4

Nina (Italia)



Giovanni Battista Pergolesi

Arreglo: José David Espinoza Y.

Moderato

mf

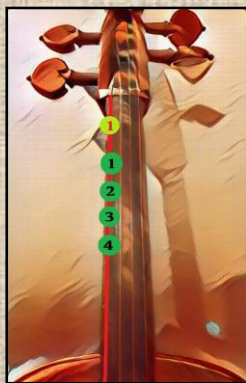
f

f

f

f

Extensiones con dedo primero en la Escala de La menor/Cuerda RE y SOL



- ✓ La extensión del cuarto dedo para tocar el sol# en la cuerda RE, es muy similar a la utilizada para tocar do# con cuarto dedo en cuerda SOL.
- ✓ La extensión del dedo primero para tocar el sol# en la cuerda SOL, es muy similar a la utilizada para tocar re# con dedo 1 en cuerda RE.

Pensil Lojano (Ecuador)



Habanera (Tranquilo)

Salvador Bustamante Celi

Adaptación: José David Espinoza Y.

pizz.

mf

7

14

20

27

34

41

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and a dynamic marking of '*mf*'. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are placed above the notes to indicate fingerings. There are also some circled notes and accents. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

El Aguacate (Ecuador)



César Guerrero

Adaptación: José David Espinoza Y.

Moderato

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

7

13

20

27

33

f

p

pizz.

¡Cumpleaños Feliz! (Estados Unidos)



Patty Hill & Mildred Hill

Adaptación: José David Espinoza Y.

Allegro

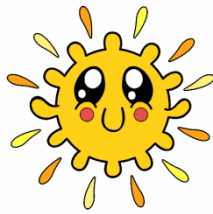
leggiero
f

6

12 *rit.*

The image shows a musical score for the song 'Happy Birthday' in bass clef, 3/4 time, and the key of D major (indicated by two sharps). The score is divided into three systems. The first system starts with a piano dynamic marking 'f' and a tempo marking 'Allegro' above it. The second system begins with a measure rest '6'. The third system begins with a measure rest '12' and ends with a 'rit.' (ritardando) marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together.

Las Mañanitas



Canción Tradicional Mexicana
Adaptación: José David Espinoza Y.

Allegro

f

6

13

1. 2.

The image displays a musical score for the song 'Las Mañanitas' in bass clef, 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 12, with a repeat sign at the beginning of measure 6. The third system contains measures 13 through 15, with two endings labeled '1.' and '2.' at the end.

Glosario de Términos

Desarrollo Psicomotor: “Una clase grupal supone una reafirmación del esquema corporal, debido a la sincronización de movimientos, a la coordinación motriz, al control muscular, a la relajación rápida. Además la práctica psicomotora supera el desarrollo de la inteligencia y formación de la personalidad” (Cámara, 2008, p.4).

Recurso Pedagógico: Así mismo, “la clase en grupo es un elemento fundamental para trabajar de una forma integradora los distintos elementos que el alumno trabaja de una forma individual” (Prieto, 2010, p.9). El estudiante puede trabajar en sus propios errores o falencias durante el aprendizaje a través de la observación de sus otros compañeros, corrigiéndolos para mejorar individualmente y lograr un mejor desempeño dentro del grupo con base en su autocrítica y autoevaluación; a su vez, dentro de la clase se da a lugar un flujo y circulación de pensamientos, temas y planteamientos de carácter musical que enriquecen la vivencia musical y estimulan la capacidad de expresión en los estudiantes.

Carácter Lúdico y la Expresión de las Emociones: Acerca del carácter lúdico y la expresión de las emociones dentro de una clase grupal de un instrumento musical, cabe mencionar que en una clase grupal convergen no sólo se abordan aspectos concernientes a la interpretación musical y el desarrollo técnico de la ejecución de instrumento musical en particular, sino, también se manifiestan nuevas formas de exteriorizar las emociones, los sentimientos y los estados anímicos; más aún, el conferir un carácter lúdico a la clase propicia un ambiente recreativo, entretenido e interesante para los estudiantes, quienes la percibirán como un juego donde también pueden alcanzar nuevos conocimientos. Gustems (2007) afirma:

Hay que tener en cuenta que en el juego convergen múltiples componentes: habilidades, roles, motivaciones, premios, competencia, redefinición de objetivos y logros, disfrute, fascinación, implicación, superación de miedos, creatividad, sentimientos y acciones, tanto individuales como colectivas. (p.25).

Estrategias metodológicas: Brandt (1998) afirma. “Las estrategias metodológicas, técnicas de aprendizaje y recursos varían de acuerdo con los objetivos y contenidos del estudio y aprendizaje de la formación previa de los participantes, posibilidades, capacidades y limitaciones personales de cada quien”. Lo que nos sugiere que las estrategias de aprendizaje no son sino un conjunto de tareas y métodos programados y encaminados a suplir las necesidades de aprendizaje de un grupo particular de alumnos, esto con en el fin de optimizar el proceso de enseñanza-aprendizaje. Las estrategias de aprendizaje suponen parte esencial del proceso de enseñanza aprendizaje, ya que orientan las actividades que propiciarán la consecución de los objetivos propuestos.

Proceso de enseñanza aprendizaje: Se trata de un proceso dentro de la actividad educativa, donde tanto el docente como el estudiante se constituyen como elementos importantes del mismo, en el cual se lleva a cabo un flujo de comunicación entre ambas partes, existe transmisión de información y ante todo prima la interacción que hay entre los dos; este proceso es orientado, ordenado y estructurado por el docente pero que resulta vano si el estudiante no es incentivado e impulsado oportunamente. Ortiz (2009), lo confirma: “El proceso de enseñanza – aprendizaje es el movimiento de la actividad cognoscitiva de los alumnos bajo la dirección del maestro, hacia el dominio de los conocimientos, las habilidades, los hábitos y la formación de una concepción científica del mundo” (p.5).

Aprendizaje significativo: Sobre al aprendizaje significativo, Ausubel (1963) menciona, “se entiende por aprendizaje significativo a la incorporación de la nueva información a la estructura cognitiva del individuo. Esto creará una asimilación entre el conocimiento que el individuo posee en su estructura cognitiva con la nueva información, facilitando el aprendizaje” (p.1). En otras palabras, es un tipo de aprendizaje donde el estudiante cohesiona nueva información con la información que ya poseía previamente, conectándolas y configurando un nuevo aprendizaje; durante este proceso la información con la que el estudiante contaba anteriormente es crucial y define el grado de éxito con el que la nueva información es incorporada para dar paso a la formación de un aprendizaje fresco.

Repertorio musical y Repertorio Pedagógico: *Para la ASALE (2016), un repertorio es: “Un conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”.* De ahí que, en un aspecto pedagógico, un repertorio musical consista en una compilación o un conjunto de obras seleccionadas como resultado de los objetivos educativos que se han propuesto a alcanzar, así como de un adecuado desarrollo de los contenidos y prácticas en forma secuencial, y de acuerdo a lo programado. Igualmente, un repertorio pedagógico contempla un grupo de obras mediante las cuales se abordan los conceptos y contenidos particulares del aprendizaje de un instrumento musical específico; la selección de este repertorio precisa una cuidadosa compilación de piezas que aseguren un desarrollo eficaz de las aptitudes y habilidades musicales del estudiante.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, M., Gillespie, R., Tellejohn, P., & Higgins, J. (2004). *Texas Essential Elements 2000 for Strings: Cello*. Hal Leonard.
- Arakawa, K., Arakawa, S., Benefield, S., Brunton, M., Buff, P., Cunningham, C., Wentzel, K. (2013). *4th Grade Beginning Strings - Cello* -. Capistrano Unified School District.
- Artist- & Musikerhälsan. (2006). 3.2 Cello Ergonomics | Artist- & Musikerhälsan. Retrieved November 29, 2016, from <http://www.artist-musikerhalsan.se/en/musician-ergonomics/32-cello-ergonomics>
- Aruani, M. B. D. (2006). *Evaluación de Los Aprendizajes*. Noveduc Libros.
- Asociación Mexicana del Método Suzuki. (2016). Shinichi Suzuki. Retrieved October 7, 2016, from http://www.suzukimexico.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=64
- Baixauli, N. A., & Guallar, C. B. (2005). *La escuela, un lugar para aprender a vivir: experiencias de trabajo cooperativo en el aula : [CEIP "María Domínguez" de Gallur (Zaragoza)]*. Ministerio de Educación.
- Barrio, F. G., & Barrio, M. G. (2011). Percepción y expresión musical: Un modelo de planificación didáctica en el Grado de Magisterio de Ed. Infantil de la UCLM para la enseñanza de la música. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.
- Beauvillard, L. (2006). *Un instrumento para cada niño*. Ediciones Robinbook.
- Bennett, R. (1999). *Los instrumentos de la orquesta*. Ediciones AKAL.

- Bonal, D. (2008). *La música como medio de integración y trabajo solidario*. Ministerio de Educación.
- Broadley, A. (2013, March 20). The Project Gutenberg eBook of Chats to 'Cello Students, by Arthur Broadley. Retrieved November 28, 2016, from <http://www.mirror-service.org/sites/gutenberg.org/4/2/3/7/42378/42378-h/42378-h.htm>
- Cámara, S. (2008, Diciembre). La Clase Colectiva de Instrumento, En el Grado Elemental de Trompeta. *Innovación y Experiencias Educativas*, 13, 1–15.
- Caveda, J. L. C., Moreno, C. M., & Garófano, V. V. (1998). Las canciones motrices: metodología para el desarrollo de las habilidades motrices en Educación Infantil y Primaria a través de la música. INDE.
- Dandelot, G. (1979). *Manual Práctico para el estudio de las claves de Sol, Fa y Do*. RICORDI.
- Federación Española de Método Suzuki. (2016). Decálogo Suzuki - Federación Española de Método Suzuki. Retrieved October 9, 2016, from <http://www.federacionmetodosuzuki.es/padres-y-alumnos/26-decalogo-suzuki.html>
- Fraser, C. (2014). Lectura musical al estilo Suzuki. Retrieved October 8, 2016, from <http://carolinefraser.no/espagnol/article5.htm>
- Gallicchio, M. C. (2000). *Integración o exclusión*. Noveduc Libros.
- Gómez, M. D., & Galán, M. E. R. (2015). *Creatividad en Educación Musical*. Ed. Universidad de Cantabria.
- Gómez, M. D., Hayes, A. G., Plaza, J. L. A., Puerto, M. À. A., Sanz, C. A., Blanco, M. a del P. C.,... Martínez, I. C. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes*. Grao.

- Gustems, J. (2007). Aproximación Metodológica a la Didáctica de los Instrumentos Musicales [Repositorio Digital de la Universidad de Barcelona]. Retrieved April 16, 2016, from http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11522/3/apuntes_doctorado_aproximacion_instrumentos_musicales.pdf
- Hal Leonard Online - *Essential Elements* Strings. (n.d.). Retrieved April 13, 2016, from <http://www.halleonard.com/ee/Strings/>
- Hal Leonard Online - *Essential Elements* Strings Book 1. (n.d.). Retrieved April 13, 2016, from <http://www.halleonard.com/ee/Strings/book1.jsp>
- Hargreaves, D. J. (1991). *Infancia y educación artística*. Ediciones Morata.
- Hargreaves, D. J. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Grao.
- Hayes, A. G., Sanz, C. A., Cano, M. L., Rodrigo, S. F., Txakartegi, G. I., Masmitjà, P. A.,...
Alonso, A. M. A. (2010). *Música. Complementos de formación disciplinar*. Grao.
- Hegyí, E. (1999). Método Kodály de Solfeo I. Pirámide.
- Izquierdo, M., & Iborra, A. (2010). Aprendiendo con la Evaluación Grupal: Una propuesta sistémica de evaluación de procesos colaborativos de enseñanza-aprendizaje. Retrieved October 4, 2016, from http://www3.uah.es/fit/publicaciones/articulos/8_Aprendiendo_evaluacion_grupal.pdf
- Jr, W. P., & Suzuki, D. S. (2016). *Suzuki Violin School - Volume 8 (Revised): Violin Part*. Alfred Music.
- Jurado, J. (2003). *Musica Y Artes Escénicas. Cuerpo de Profesores de Conservatorios. Temario Común B. E-Book*. MAD-Eduforma.
- Lastra, A. B. R. (2005). *Música: Programación didáctica*. MAD-Eduforma.
- Libby Dixon, & Johnson, M. (1986). El Desarrollo Suzuki. *Ability Development*, 30.

- Llop, L. M. H., García, J. G., Alustisa, S. R. M., Jones, R., Muñoz, J. R. M., González, M. P. M.,... Marful, S. F. E. (2007). *La creatividad en la clase de música: componer y tocar*. Grao.
- Longueira, S. (2006). *Cuerpo de Profesores de Música Y Artes Escénicas. Cómo Elaborar la Programación Y Las Unidades Didácticas*. España: MAD-Eduforma.
- López, M. de los Á. (2007). *La música en centros de educación infantil 3-6 años de Galicia e Inglaterra, un estudio de su presencia y de las prácticas educativas*. Santiago de Compostela: Univ. Santiago de Compostela.
- Martínez, M. E. (2015, Octubre). *GUÍA DE ENSEÑANZA – APRENDIZAJE BASADA EN EL MÉTODO SUZUKI PARA LA INICIACIÓN EN LA LECTURA MUSICAL CON NIÑOS DE 5 A 6 AÑOS DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN, EDUCACIÓN Y PROMOCIÓN POPULAR DEL ECUADOR (INEPE)* (Disertación de Grado previa a la Obtención del Título de Licenciada en Ciencias de la Educación Mención Educación Musical). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito-Ecuador.
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2016). Instructivo para la Aplicación de la Evaluación Estudiantil. Retrieved from https://educacion.gob.ec/wp.../Instructivo_para_evaluacion_estudiantil_2013.pdf
- Molina, L. (2016). La educación del talento. *AV NOTAS revista de investigación musical*, 0(1). Retrieved from <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/11>
- Oaklander, V. (2001). *Ventanas a nuestros niños*. Cuatro Vientos.
- Plaza, J. L. A., Puerto, M. À. A., Sanz, C. A., Blanco, M. a del P. C., Gracia, M. M. J., López-Ibor, S., Martínez, I. C. (2007). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes*. Grao.

- Pérez, A. (1992). *Manual de normas. Música*. Ministerio de Educación.
- Ponce-de-León Barranco, L., & Lago Castro, P. (2012). *La orientación profesional en los conservatorios de música de Madrid. Análisis de la situación actual y propuestas de mejora: Career Guidance in Madrid`s Professional Music Conservatories. Situation Analysis and Improvement Proposals*. España: Ministerio de Educación.
- Prieto, R. (2010). El Método Suzuki. Retrieved from http://www.4cuerdas.com/LECTURA_SUZUKI_RUTH_PRIETOpdf.pdf
- Rez, A. F. R. D. R. (2012). *Cuatro etapas y una vida*. Palibrio.
- Rice, F. P. (1997). *Desarrollo humano: estudio del ciclo vital*. Pearson Educación.
- Richmond, P. G. (1974). *Introducción a Piaget*. Editorial Fundamentos.
- Rincón, M. L., & Feldman, J. (1996). *Problemas de aprendizaje perceptivomotor: métodos y materiales preescolares*. Ed. Médica Panamericana.
- Salzmann de Etievan, N. (2007). *¡No saber es formidable!* Bogotá, D.C.: Editorial Ganesha.
- Santana, B. P., & Pardo, B. (2005). *Juegos y cuentos tradicionales para hacer teatro con niños*. Editorial Pax México.
- Staff, A. P. (1999). *Suzuki Recorder School (Soprano Recorder), Vol 1: Recorder Part*. Alfred Music Publishing.
- Suzuki, D. S., Carbonell, L. F., & López, E. G. (2004). *Educados con Amor: El Método Clásico de la Educación del Talento (Spanish Translation of "Nurtured by Love"): el método clásico de la educación del talento*. Alfred Music.
- Suzuki, S. (1995). *Suzuki Piano School*. Alfred Music Publishing.
- Suzuki, S. (1999). *Suzuki cello school*. Alfred Music Publishing.

Suzuki, S. (1999). *Suzuki Recorder School: Soprano Recorder, Accompaniment Part, Keyboard and Continuo*. Alfred Music Publishing.

Suzuki Association of the Americas. (2016). About the Suzuki Method. Retrieved October 9, 2016, from <https://suzukiassociation.org/about/suzuki-method/>

Tenbrink, T. D. (1981). *Evaluación: Guía práctica para profesores*. Narcea Ediciones.

Uribe, F. G. O. (2003). *Diccionario de metodóloga de la investigación científica*. Editorial Limusa.

Wall, W. D., & Varma, V. P. (1975). *Avances en psicología de la educación*. Ediciones Morata.