



Universidad de Carabobo
Facultad de Ciencias de la Educacion
Escuela de Educacion
Departamento: Artes y Tecnologia Educativa
Mención: Educación Musical



**ESTUDIO DE LA ENSEÑANZA TÉCNICO-INSTRUMENTAL PARA
VIOLONCHELO UTILIZANDO MELODÍAS DE LA MÚSICA POPULAR
TRADICIONAL VENEZOLANA**

Autor:
Marcos Mapelli

Tutor:
Prof. Olson Aramburu

Valencia, Agosto,2015

DEDICATORIA

Dedico este trabajo en primera instancia a Ynes Leonor Silva de Mapelli; quien en vida fuera mi madre, especialmente hago esta dedicatoria a ella por ser un pilar fundamental en la educacion en todas las etapas de mi vida, no solo la mia si no la de mis hermanas, mujer luchadora de incansable y limpia reputacion, eje fundamental familiar, que supo inculcar en todo momento los valores en el hogar. Fesicamente no esta con nosotros pero donde quiera que este ella estara orgullosa de esta meta el cual se la dedico a ella

A mis familiares que aportaron cada grano de arena en la culminacion de esta etapa y que con el apoyo de cada uno de ellos hicieron posible tal hecho ya que en lo personal es muy valioso y por eso es tomado en cuenta.

A mis compañeros musicos, profesores, maestros que laboran dia a dia y que compartimos la musica como modo de vida ya que para nosotros mas que una ocupacion es una profesion y un lenguaje universal cargado de expresiones.

UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
DEPARTAMENTO DE ARTES Y TECNOLOGIA EDUCATIVA
MENCION: EDUCACIÓN MUSICAL

ESTUDIO DE LA ENSEÑANZA TÉCNICO-INSTRUMENTAL PARA
VIOLONCHELO UTILIZANDO MELODÍAS DE LA MÚSICA POPULAR
TRADICIONAL VENEZOLANA

Autor: Marcos Mapelli
Tutor: Prof. Olson Aramburu
Fecha: Julio de 215

RESUMEN

El siguiente trabajo de investigación tiene como objetivo general elaborar un método de enseñanza técnico-instrumental para violonchelo utilizando melodías de la música popular tradicional venezolana, principalmente para atacar el problema de base en cuanto a la inculcación de valores educativo a nivel macro, utilizando los valores musicales y como punto de partida la música tradicional venezolana para el desarrollo integral del músico en sus comienzos de estudios musicales técnico-instrumental, se dejarán implementadas las bases en esta línea de investigación para el posterior desarrollo de un programa educativo utilizado en instituciones musicales para llevar a cabo planes de acciones y directrices claras para la educación de las posteriores generaciones, se trata de desarrollar un programa para que el ejecutante se familiarice con las melodías tradicionales venezolanas evitando así la extemporaneidad y el contacto de este fenómeno entre los elementos participantes. El tipo de investigación utilizado fue el cualitativo, el método aplicado para la línea de investigación fue el de hermenéutico en donde se aplicó una entrevista recolectando información pertinente que sustenta las bases de esta línea investigativa, se utilizó grabaciones, cancioneros, y métodos de violonchelo y bases legales así como también bibliografía de la música tradicional venezolana y didáctica de la música

Palabras clave: valores educativos, valores musicales, música tradicional venezolana, ejecución instrumental, violonchelo.

INTRODUCCION

Los valores educativos se constituyen en el individuo como los principales actores que le permitan el mejor desenvolvimiento de la misma, estos determinaran las conductas propias positivas para adaptarse a las normas y leyes impuestas en la sociedad, solo hay que saber estructurarlos para inculcarse desde un primer momentos en el hogar, en la escuelas, y si nos vamos mas alla pudiera ser en las instituciones musicales sea cual fuere el caso involucrando la musica para la obtencion de valores musicales, y valores culturales propios de una region que se ha venido transmitiendo de manera oral y que necesita del rescate y difuion por parte de las personas que conviven en esa area especifica.

Hoy dia la musica tradicional venezolana ha tomado un vuelo significativo de promocion y difusion a nivel mundial, exportando talento que se dan a la tarea de dar a conocer la misma enalteciendo y despertando el interes de otras culturas por conocer la nuestra, a pesar de ser un pais hibrido en cuanto a cultura se refiere, ya que tomamos elemento Europeos, Indigenas y Africano que conjugados permitieron el dearrollo de la cultura latinoamericana y Venezolana.

Por otro lado tendremos otro protagonista en esta investigacion como lo es el Violonchelo que a pesar de ser un instrumento de origen Europeo en las ultimas decadas lo han venezolanizado producto de grandes exponentes musicales que lo han utilizado para la ejecucion de la musica tradicional venezolana en sus diferentes generos y de grandes compositores que han dedicado parte de sus conocimientos a la escrituras de obras venezolanas,

Metodos de didactica de enseña musical como el de Kodaly nos dice que la cancion popular es la lengua materna del aprendizaje del musico, ya que realizo una labor como folclorista para llevar a cabo su actividad pedagogica o Maurice Martenot musico Frances nos dice que el objetivo no es la musica si no el niño.

La musica tradicional venezolana tiene un amplio bagaje de variedad de ritmos tradicionales folclóricos correspondiente a un área determinada que cuentan con elementos variados que sirven para el aprendizaje musical; principio de Kodaly, solo que hay que guiar ese constructo por etapas; principio Martenot y Saposhnikov si lo llevamos al área técnico-instrumental, donde se tienen que tomar en cuenta los aspectos de la ejecución instrumental, porque sabemos que los métodos europeos están basados en música folclórica de otros países, porque no adaptar un método o programa de enseñanza musical basado en melodías de la música tradicional venezolana en principio para igualar el repertorio académico universal con la música tradicional de nuestro país justificándonos en este aspecto para la obtención de valores musicales que ayuden a preservar nuestra cultura ideando a su vez otro mecanismo de difusión cultural que genere espacios el desarrollo del país y se deje de menospreciar nuestra cultura dándole más cabida a lo nuestro en un ámbito académico sistematizado, programado y bien estructurado. No llevándose a cabo de manera empírica.

En el capítulo I tenemos contextualizado el problema de la investigación permitiéndonos plantear el objetivo general y los supuestos específicos generando la justificación, y nos empezamos a preguntar porque en el violonchelo en su régimen de estudio no se emplea el estudio de un joropo que ayudaría a la técnica de la rapidez de la mano izquierda o un vals venezolano que ayudaría a la obtención de un punto de contacto de sonido bien establecido dulce, denso que ayudaría a la técnica de la mano derecha del ejecutante. En el capítulo II en el marco teórico tenemos unos antecedentes que marcan pauta en esta línea investigativa, Andrés Eloy Rodríguez (2007) en su trabajo de investigación en donde pretende elaborar un método pedagógico para el acercamiento cultural con elementos de la música venezolana para coadyudar al proceso de aprendizaje de la flauta transversa y vemos como esta tradición enmarcada de venezolanizar un instrumento se da de manera espontánea por los ejecutantes del país, esto es un fenómeno que se está dando desde hace 40 años en donde la flauta es la protagonista en diferentes grabaciones de diferentes grupos como el cuarteto, ensamble gurrufío, grupo raíces; esto sirve para cualquier instrumento melódico así como en el piano o la guitarra se incluye en su

pensun de estudio obras venezolanas se deberi inclir obras para los instrumentos de orquesta para el desarrollo de su tecnica.

En las bases teoricas tenemos como evoluciona la historia del violonchelo desde sus comienzos y como se fue dando ese proceso de dinamismo de la ejecucion, asi como tambien se proyecta en este trabajo de invetigacion un metodo sobre fundamentos de la enseñanza de violonchelo de Saposhnikov, tambien fue utilizado los metodos de didactica de la musica de pedagogos de la enseñanza musical que con sus aportes ayudan a generar mecanismos de construccion pedagogicas a los profesores y maestros del arte musical.

En el capitulo III se ejemplifico el tipo y metodo de investigacion asi como la tecnica de recoleccion de datos que permitio distribuir el material de la entrevita para la triangulacion de las categorizaciones posteriormente obtenido la informacion de los entrevistados; en el capitulo IV se hzo una constrastacion de informacion de las categorias obtenidas por los entrevistados en donde surgieron categorias nuevas que permitieron llegar a las reflexiones conclusivas generando ideas y pensamientos para la elaboracion de un trabajo de campo completo en cuanto al violonchelo y el metodo basado en melodias tradicionales venezolanas.

INDICE GENERAL

DEDICATORIA	II
RESUMEN	III
INTRODUCCION	IV

CAPITULO I

1. EL PROBLEMA

1.1 Contextualizacion del objeto de estudio	
1.2 Planteamiento del problema	
1.3 Supuetos de la investigacion	
1.3.1 Objetivo General	
1.3.2 Objetivos Especificos	
1.4 Justificacion	

CAPITULO II

2. MARCO TEORICO

2.1 Antecedentes de la invetigacion	
2.2 Bases teoricas	
2.2.1 la escuela italiana primera obras del repertorio	
2.2.2 primera generacion de italianos que llevo sus saberes a otros paises	
2.2.3 la escuela italiana en los siglos XVI y XVIII	
2.2.4 La escuela Francesa en el siglo XVIII	
2.2.5 La escuela francesa entre 1850 y 1950	
2.2.6 La escuela de Dresden	
2.2.7 El violonchelo en Rusia	
2.2.8 Los geniales apatridas	
2.2.9 Fundamentos de la enseñanza del violonchelo de Roman Yejilovich Saposhnikov	
2.2.9.1 aspectos de la ejecucion instrumental	
2.2.9.2 Conclusion	
2.2.9.3 Organización del trabajo individual del alumno	
2.2.9.4 Eleccion del material de estudio	

2.2.9.5 Principios del aprendizaje del material de estudio	
2.2.10 Metodo de Zoltan Kodaly	
2.2.11 La musica tradicional en Venezuela	
3. MARCO LEGAL	
3.1 Proyecto de ley de proteccion social e integral al artista y cultor nacional	
3.2 Ley organica de Educacion	
3.3 Reglamento de la Ley Organica de Educacon	
3.4 Constitucion de la Republica Bolivariana de Venezuela	
3.5 Gaceta de la Republica Bolivariana de Venezuela N° 25352	
3.6 Gaceta de l Reoublica Bolivariana de Venezuela N° 909	
4. GLOSARIO DE TERMINOS	
4.1 Terminos de fundamentos de la enseñanza del violonchelo	
4.2 Terminos de la musica tradicional venezolana	

CAPITULO III

5. MARCO METODOLOGICO	
5.1 Tipo de investigacion	
5.2 Metodo de investigacion	
5.3 Escenario de la investigacion	
5.4 Tecnica de recogida de datos	
5.5 Matriz de concrecion en el tiempo	
5.6 Triangulacion de las categorizaciones	
5.7 Reflexion de la triangulacon de las categorizaciones	

CAPITULO IV

6. Contrastacion de las categorizaciones	
7. Conclusiones	
8. Referentes bibliograficos	

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Situación del Problema

En lo que respecta la importancia de los valores y sentimiento propio de un país empieza por la definición y valoración de la cultura que se enseñe en cualquiera de sus maneras, en el ámbito musical.

“Educar en valores es participar en un autentico proceso de desarrollo y construcción personal” (Hoyos y Martin 2004). “En esta frase se encierra un cúmulo de posibilidades y habilidades positivas para la formación y construcción de una persona en sus primeros años de vida. Las cosas que se aprenden desde los primeros años son difíciles de olvidar, se convierten en hábitos y costumbres fáciles de aplicar” (Martin 2012) así como también esta autora afirma que” los valores reflejan la personalidad de los individuos y son la expresión del tono moral, cultural, afectivo y social marcado por la familia la escuela y por las instituciones” (p.16) (Martin 2012) son patrones de conducta adquirida en las diferentes instituciones en donde hará vida la persona desde sus primeros años.

La educación hoy en día es comprendida como una integración de saberes en donde los valores o conductas aplicadas al niño derivan hacia un fin que es su integración a la sociedad y hablando de Venezuela que mas que bien que utilizar la música popular venezolana como instrumento o herramienta didáctica y esto se puede constatar con las bases legales en donde; “Los lineamientos del modelo curricular como finalidades del nivel de educación básica donde es importante fomentar los valores tales como el amor, la identidad nacional, el respeto por la vida, la libertad, la perseverancia, la honestidad, la convivencia, la comprensión la tolerancia y demás actitudes que favorezcan el fortalecimiento de la paz entre las naciones y los vínculos de la integración y solidaridad latinoamericana” (ME, 1997). Si esto esta constituidos en las bases legales porque en las diferentes escuelas de música y conservatorios no se fomenta el valor de la identidad

nacional mediante la música popular del folclor venezolano en los primeros comienzos de la ejecución del violonchelo?

Si bien es cierto que existe una crisis moral y de valores es deber de los educadores maestros, profesores y de todos los ejes integradores de la sociedad (llámese personas comunidad) fomentarlo para el rescate de la cultura venezolana.

Mas específicamente a la enseñanza de estos valores culturales por medio de la enseñanza musical de piezas venezolanas adaptadas y aplicadas a la enseñanza del violonchelo en sus primeras etapas, el atractivo de este método consiste en la realización de un compendio de música venezolana para el estudio del violonchelo para permitir el acercamiento directo para que el ejecutante explore las diversas variedades de la música popular venezolana así como lo hace Sojo (1958) en su libro de recopilaciones de canciones armonizadas infantiles, cancionero que se utiliza para la enseñanza del piano.

La música popular venezolana debe constituir en el músico una prioridad irrefutable en su formación académica y para los ejecutantes del violonchelo no debe ser la excepción, de manera ordenada y sistematizada la propuesta a realizarse en este trabajo de investigación es la de fomentar la importancia que tiene la música popular venezolana así como también la de crear conciencia en las generaciones posteriores de músicos ejecutantes del violonchelo.

En el primer momento que el estudiante toca cualquier instrumento en una escuela de música o conservatorio va a desarrollar una técnica y un amplio conocimiento de obras a ejecutar universales del repertorio académico dejando atrás o rezagada la música popular venezolana o más bien no dándole la importancia que esta tiene en el rescate de los valores culturales identificador como venezolano, es una reflexión fundada en valores y música, centrada en los estudiantes del violonchelo en Venezuela, es importante que desde el primer momento que ellos tengan contacto con el instrumento sepan sobre el origen de lo que tocan, sepan de donde proviene la música popular representativa del país y más importante de que sean garantes de la divulgación y comprensión de la misma, obviamente sin dejar el

repertorio universal establecido mundialmente para la enseñanza del instrumento. Una buena técnica, valoración y eje integrador de la conducta en valores es la importancia de la enseñanza de la música popular venezolana en el violonchelo.

Se puede considerar en un punto de versatilidad la utilización de este método porque aparte de crear conciencia y mejorar aspectos en la parte técnica-instrumental se puede utilizar instrumentos venezolanos para el acompañamiento del instrumento solista en este caso el violonchelo tomando en cuenta la diversidad de ejercicios prácticos implícitos que esta actividad requiere.

Hoy en día la música popular venezolana no se le ha dado la importancia que se le requiere en el ámbito académico esa fusión e interacción con el público dentro y fuera de nuestras fronteras hace que esta representación sea más significativa e importante en la vida de uno como músico y venezolano representante directo de este tipo de música ya que se requiere años de práctica para interpretar un joropo venezolano o un merengue venezolano que mas importante de inmiscuir al niño ejecutante en este mundo de la música popular venezolano no desligándolo de la música académica pero estableciendo desde un principio aquel equilibrio musical. Se busca establecer una cultura de valoración y tradición; para Rivera (1976) “El concepto de lo folklórico queda circunscrito, según los criterios teóricos más corrientes, a las condiciones de ser una herencia cultural antigua de la transmisión oral, de autor (o autores) desconocido, sujeta a normas estructurales tradicionales, de actuación vigente en el núcleo social en que se encuentra” (p.9)

La propuesta a trabajar aquí es la de crear un estudio de enseñanza técnico instrumental a base de melodías significativas del argot popular venezolano aplicando una adaptación musical sencilla que vaya en progreso de dificultad para ir estableciendo su mejoramiento técnico-instrumental, esto lo podemos evidenciar en el método Suzuki en donde utiliza melodías infantiles significativas de orden mundial para empezar el estudio de cualquier instrumento de cuerda frotada así como también notamos en la didáctica del método de enseñanza de la música con Zoltan Kodaly y su criterio musical en donde prevalecen las melodías autóctonas de su país.

Por que si tenemos música popular folklórica venezolana, de diferentes ritmos que se pueden utilizar para la valoración y enseñanza de la música adaptada al violonchelo no se lleva a cabo un programa de estudio que permita al alumno se desarrollo como instrumentista en sus primeros años de música?; porque se debe esperar después de muchos años familiarizado con el instrumento para ejecutar una pieza de música venezolana en el violonchelo?; `porque habiendo tantos maestros buenos ejecutantes no incluyen en el régimen de estudio de sus alumnos repertorio de música popular adaptada al violonchelo para que sea ejecutada y a su vez ser formadora de la técnica del mismo?.

Supuestos de la Investigación

General

Estudiar de la enseñanza técnico instrumental del violonchelo utilizando melodías de la música popular tradicional venezolana

Específicos

- Diagnosticar la posibilidad del la enseñanza del violonchelo utilizando melodías de la música popular tradicional venezolana.
- Categorizar los elementos que estructuran la posibilidad del aprendizaje del violonchelo por medio de piezas tradicionales venezolanas seleccionadas de manera progresiva para el avance técnico instrumental del estudiante.
- Interpretar la estructura de música tradicional venezolana aplicable para el aprendizaje del violonchelo desde la información de los actores clave.
- Reflexionar sobre la información obtenida.

Justificación del la Investigación

En este trabajo se utilizara como base la música popular tradicional venezolana para el rescate de los valores culturales del estudiante o es una excusa para adentrarlos en el maravilloso mundo de la música popular tradicional venezolana, los métodos de estudio técnico del violonchelo o cualquier instrumento de orquesta están basados en sus inicios en melodías significativas del repertorio universal o melodías folclóricas del país de base de cada método, el propósito de estas melodías es para que el estudiante tenga una base de desarrollo técnica progresiva que le permita mejorar a la hora de tocar el instrumento.

Si bien es cierto que los niños están en constante aprendizaje y se les orienta en valores, estudio y practica, este método de estudio regulara la medida de melodías significativas al repertorio popular venezolano utilizando sus ritmos de cada región como manera de integración en valores educativos, culturales y se les orienta desde un principio a rescatar la cultura de la música popular venezolana.

Los grupos de música venezolana se conforman después que los estudiantes tengan un nivel aceptable de ejecución instrumental y después de haber tocado amplia parte del repertorio clásico universal, si bien es cierto es un método de estudio que tiene tiempo funcionando de manera excepcional quisiera como venezolano implementar la cultura del estudio de un vals venezolano, un merengue o un joropo que aunque influenciados por otros ritmos que le dieron nacimiento a estos de alguna manera es un objeto de estudio teórico y práctico que les sirve de guía en todo su proceso de evolución del aprendizaje aun sabiendo que la música venezolana es un híbrido.

El método es justificable en cualquier fiesta o reunión del venezolano ya que siempre en todas las casas donde habite un músico la reunión se convierte en una guataca en el cual siempre el estudiante se le dice que toque algo y este nunca sabe que tocar, es ahí donde intervienen las piezas de música popular inclusive pudieran estar acompañada por un cuatro instrumento que no falta en cualquier casa venezolana o una guitarra que

agregándole otros instrumentos pudieran formar un grupo, un instrumento melódico que en este caso sería el violonchelo, un instrumento armónico que sería el cuatro y uno percusivo que serían las maracas. Inclusive hoy día no está contemplado en el régimen de estudio del violonchelo la ejecución de una pieza tradicional popular del género venezolano, caso contrario con el piano, instrumento que tomo de referencia porque desde que se empieza su régimen de estudio las piezas venezolanas forman parte del mejoramiento técnico del estudiante y esto en base se debe a la tradición del instrumento y la llegada del mismo al país, igual pasa con la guitarra que es un instrumento popular y académico que se presta para la ejecución de muchos géneros musicales inclusive es importante la ejecución de obras del repertorio popular venezolano para el avance técnico instrumental de cualquier ejecutante, en el violonchelo se intenta implementar en el estudiante y en su evaluado régimen de estudio, piezas tradicionales venezolanas.

CAPITULO II

MARCO TEORICO CONCEPTUAL

Antecedentes de la investigación

Existen múltiples métodos creados por diversos autores que se dan a la tarea a resolver la problemática o inquietud de personas o comunidades para el mejoramiento de la misma sea en el campo o en el ámbito que sea. Métodos para la enseñanza de la didáctica de la música, la didáctica instrumental es el campo que abordaremos al inicio de este capítulo con los trabajos que se asemejan al que yo quiero plantearles la cual ha surgido de una inquietud personal en torno al arraigo de los valores musicales sobre todo del genero tradicional popular venezolano aplicada a la enseñanza del violonchelo.

Augusto Henríquez, José Villegas (2009) Plan didáctico para la creación y desarrollo de ensambles de música Venezolana en los núcleos del sistema de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela en el estado Aragua, nos dice; el siguiente proyecto tiene como objetivos generales estudiar el proceso de creación y desarrollo de los ensambles de música venezolana en los núcleos del sistema de orquestas nacionales juveniles e infantiles de Venezuela en el estado Aragua y presentar un plan didáctico para la creación y desarrollo de ensambles de música venezolana en el nivel de iniciación, la investigación se baso en experiencia obtenida de los ensamble de música venezolana y de los fundamentos de trabajo en equipo y liderazgo.

El diseño que se utilizo fue el de proyecto factible debido a que se plantea una solución luego de analizar los resultados obtenidos de experimento previo. El análisis de los resultados se realizo a través de una matriz FODA. A modo de conclusión se pudo constatar después de analizar los resultados que la metodología que se vine utilizando para la creación y el desarrollo de ensambles de música venezolana en el núcleo de la FESNOJIV en el estado Aragua no es la más idónea por muchas razones, entre las que el perfil del director-docente es una de las más importantes. Pertenecer a ensambles de música

venezolana también trae muchas ventajas para el músico integrante; mejora su lectura musical y su técnica como ejecutante, practica y aprende los fundamentos de la música de cámara, mejora su toma de decisiones, crece en valores de trabajo en equipo y aumenta su autovaloración.

La música popular venezolana es un elemento en común que tienen los dos trabajos de investigación ya que se usa como tópico central importante para la creación de valores y otras ventajas al ejecutante de cualquier instrumento en el ámbito académico ya sea en FESOJIV o cualquier otro conservatorio o escuela de música a nivel nacional en donde la música popular tradicional venezolana forme parte del arraigo cultural del niño al momento de iniciarse como ejecutante de cualquier instrumento sinfónico para a su vez conocer la versatilidad del mismo

La siguiente investigación concuerda con algunos elementos expositivos con la que estamos llevando a cabo: Gustavo A. Arcay (2008), Aportes pedagógicos más recientes incorporados al programa de enseñanza de mandolina creado por Iván Adler. La mandolina en nuestro país se constituye como uno de los principales instrumentos musicales que define lo que conocemos como la música tradicional popular venezolana, sin embargo es poco conocida la versatilidad que posee para la ejecución de todo tipo de géneros musicales que van más allá de lo folklórico, posee una larga trayectoria e evolución que en nuestro país se data aproximadamente de un siglo atrás.

Dentro de su historia reciente, encontramos la labor realizada por el maestro Iván Adler quien a través de su trabajo logra ponerla a la par de los instrumentos sinfónicos académicos, explorando nuevas posibilidades en él y por ende abordando nuevos repertorios en el ámbito de la música académica universal, en nuestro país, elaborando un programa para la enseñanza de este instrumento, a través de este trabajo de investigación se pretende determinar si se han incorporado nuevos elementos en este programa en el campo pedagógico, didáctico o en su estructura general tomando como referencia una muestra constituida en los principales difusores del mismo que realizan una labor pedagógica en las diferentes regiones del país, en base a estas experiencias se pudo

determinar que cada docente han incorporado elementos que se orientan principalmente adaptar este programa al entorno donde se aplica, y mejorar las estrategias de aplicación en el campo didáctico, pero no se encuentran registrados en el nivel documental ya que en la mayoría de los casos el docente realiza modificaciones para adecuar este programa de acuerdo a las necesidades de las instituciones a la cual se aplica y atendiendo a las necesidades de los alumnos a los cuales va dirigido

Otro aporte que nos hace en su trabajo de investigación Andrés Eloy Rodríguez (2007), el presente trabajo tiene por objetivo determinar los elementos de la música venezolana que se pueden utilizar para coadyuvar en el proceso de enseñanza de la flauta transversa en estudiantes de nivel intermedio, y el empleo de estos elementos para la elaboración de un método de estudios, lo que favorecería la consolidación técnica y desarrollo musical del alumnado, al ofrecer un material pedagógico más cercano al entorno cultural.

La escuela de ejecución de flauta en Venezuela está caracterizada por la utilización de métodos franceses y norteamericanos, dado el contexto actual de desarrollo de la flauta en el plano de ejecución en música popular y del nacimiento de una escuela de flauta con características particulares del folklore venezolano, un método con características locales podría complementar aspectos esenciales que ya cubren los métodos mencionados. Este trabajo constituye una primera aproximación en torno a la búsqueda dentro de la inmensa riqueza de recursos que tiene la música venezolana con la finalidad de recabar material didáctico que complemente la enseñanza del instrumento dentro de un marco de aceptación de nuestra identidad. En este sentido, tanto en los géneros empleados como ejemplos como en otros también es factible su utilización para la enseñanza de la flauta transversa, y que por razones de espacio y de tiempo quedan fuera del alcance de esta investigación. Concluyo esta investigación invitando a los colegas flautistas y compositores a sumarse a esta búsqueda, que aunque un tanto ardua, bien vale la pena emprender.

Y con esta conclusión tengo que acotar en lo personal la identificación plena de los dos trabajos, en todo ámbito expuesto en el, en lo educativo, valorativo y musical ya que en

todos sus componentes busca en lo principal a la música tradicional venezolana para el arraigo cultural, así como también para complementar el estudio técnico de la flauta como la del violonchelo.

Bases Teóricas Conceptuales

Bases Históricas

Para poder entender el devenir de la historia de la enseñanza del violonchelo nos pasamos un poco por la historia y la evolución del mismo, Arizcuren (1991) en su libro El violonchelo y sus escuelas a través de los siglos nos dice

La escuela italiana. Primeras obras del repertorio

En las ciudades italianas de Bolonia y Roma nacen y florecen las escuelas propiamente dichas. En el siglo XVII sobresalen los nombres de los violoncelistas, Franceschini, Gabrielli y Jacchini y las primeras obras se le atribuyen a las plumas del compositor Boloñes G. C. Arresti, quien el 1665 publicó 12 sonatas para dos violines, violonchelo y continuo. En Bolonia aparecieron igualmente los Ricercars, sonatas y sinfonías de Giovanni Battista degli Antoni, de Petronio Franceschini, de Domenico Gabrielli, de los Bononcini, Borri, Jaccini y Torrelli.

Según Arizcuren (1991) En Bolonia ya existía la capilla de san Petronio y su reputación desbordaba el marco de las fronteras nacionales. En 1666 el marqués Vincenzo Maria Carrati fundó en la misma ciudad la academia filarmónica. Antes de continuar con unos datos biográficos sucintos de los principales violonchelistas italianos de los siglos XVII Y XVIII, me parece útil reflejar en un esquema la influencia que la escuela italiana tendrá sobre el resto de Europa en el periodo entre 1650 y 1850. Se admite generalmente que Francesco Alborea, llamado Francischiello, fue uno de los fundadores de la escuela francesa; Barriere y Berteau progresaron gracias a sus consejos; además de Francischiello, una pléyade de violonchelistas italianos se expatriaron durante el periodo más o menos

largo y contribuyeron de forma evidente al desarrollo del instrumento en otros países. Expondremos seguidamente la 1era generación que emigro y se afincó en el extranjero

Primera generación de Italianos que llevo su saber a otros países-

Esquema establecido por Arizcuren (1991) en su libro el violonchelo y ss escuelas a travez de los siglos (p. 21)

En Francia: Bononcini, Canavasso, Stuck o Struck, Ferrari **En Austria:** Caldara, Francischiello, Bononcini **En Inglaterra:** Cervetto, Bononcini, Caporale, Ciri

En Alemania y los Países Bajos: Lanzetti, Bononcini, Parasisti, Amadei. Danzi, Dall' Abacco, Graziani, Antonioti, Alpandri **En España y Portugal** Bononcini, Caldara, Bocherini **En Rusia** Dall' Oglia, Polliari, Cristell

La escuela italiana en los siglos XVI y XVIII, Principales Violonchelistas según Arizcuren (1991). (p. 22)

Giovanbattista Vitaliy

Giovanbattista Vitali nació en Cremona en 1644 y compagino los estudios de violín, violonchelo y composición. Alumno de Cazzati, en su primer empleo figura en la lista de la famosa capilla de san Petronio en Bolonia, como músico de “Violone de Brazzo”. Como compositor escribió sonatas, ballets, sonatas para la iglesia y de cámara. Lo curioso es que no se le conocen piezas específicas para el violonchelo. Murió en Módena en 1692.

Petronio Franceschini

De Petronio Franceschini se desconoce la fecha de nacimiento. Estudio con Perti y con Corsi, siendo uno de los fundadores de la academia filarmónica de Bolonia. No hay que confundirlo con Franchesco Alborea, llamado Francichiello, el gran virtuoso que un siglo más tarde tendrá una influencia decisiva sobre los padres de la escuela Francesa, formo

parte de la capilla de san Petronio y fue maestro del `` pequeño hospital `` de Venecia. Compuso varias operas y obras de cámara.

Doménico Gabrielli

Domenico Gabrielli nació Bolonia en 1650, Estudio con Perti y con Vitali, se le conocía con el apodo de Minghen dal Viulunzel, apodo con que se aplicaba, en aquel tiempo, a más de un joven violonchelista. Siendo casi un niño, y gracias a sus rápidos progresos, entro a formar parte de la academia filarmónica de Bolonia, sucesor de Franceschini, combino la composición con las obligaciones como violonchelista. Su creciente éxito como compositor suscito la envidia de colegas violonchelistas que le acusaban de no cumplir con las obligaciones de su contrato. Finalmente, tras muchas intrigas y peripecias, consiguieron que fuese despedido y sustituido por Borri; este contratiempo no le impidió estrenar su opera Maurizio, en el teatro de San Salvador de Venecia.

Entro, poco después, al servicio del duque de Módena y continuo un intenso trabajo que arruino su salud, en 1690 volvió a Bolonia, donde murió a los cuarenta años, legando una notable obra de diferentes géneros: una docena de operas, dos aras con acompañamiento de violonchelo, ballets, motetes, sonatas para violonchelo, una serie de bellísimos ricercares para violonchelo solo y violonchelo y bajo continuo

Giuseppe Jacchini segun Arizcuren (1991) (p.23)

De Jacchini nos han llegado pocos datos biográficos, aunque sabemos que fue alumno de Perti y de Vitali, sucedió a Gabrielli en la capilla de San Petronio y, como él, llevaba el apodo, corriente en la época, de Giuzef dal Viulunzel. Gozo de gran reputación como acompañante de cantantes y escribió numerosas obras para el instrumento: Sonatas de cámara para varios instrumentos con el violonchelo oblgado, Sonatas para violonchelo solo, Sonatas para violín y violonchelo, Conciertos de cámara y de iglesias, 12 sonatas para violín y violonchelo publicadas en Bolonia en 1700.

Giovan Barrista Degli Antoni

No conocemos con exactitud las fechas de su nacimiento ni de su muerte. Nació en Bolonia hacia 1650 y allí estudio órgano y violonchelo, nombrado miembro de la academia filarmónica de 1684, dejó una apreciable cantidad de obras en las que el violonchelo tiene un papel primordial: los ricercares.

Caldara segun Arizcuren (1991) (p. 24)

Nació en Venecia en 1670, viajó por Europa (España, Alemania) y murió en Viena en 1736, donde pasó los últimos veinte años de su vida, gozando de una envidiable reputación como compositor

Dominico Galli

El polifacético Galli, violonchelista compositor, pero igualmente violero, nació en Parma hacia 1650, además de una docena de sonatas para el violonchelo, se han conservado en Italia varios instrumentos de su factura (violines, violonchelos) finamente decorados. Documentos y registros atestiguan que el rey Francés Carlos IX le encargó varios instrumentos.

Antes de llegar al famoso Francesco Alborea, llamado Francischiello, que desempeñara un papel decisivo en la propagación del violonchelo en Francia, citare a varios italianos que, por sus frecuentes viajes y largas instancias en diversos países, han divulgado una ciencia y un saber que resultaron valiosísimos para crear un ambiente violonchelístico, inexistente, salvo en Italia. Estos pioneros colegas de espíritu aventurero, a caballo entre los siglos XVII y XVIII son un importante eslabón. Entre los más antiguos destacan Giovambattista Bononcini, Felice Evaristo dall'abacco, Filillo Amedi, Giorgio Antoniotti, Giacomo Bassevi Cervetto y Battista Stuck o Struck.

F. Dall` Abacco

Nació en Verona y combinó el violín con el violonchelo y la composición, estudio el violonchelo con Vitali y el violín con Torelli, pasando varios años en Alemania y en los países Bajos. Vivió sus últimas tres décadas en Múnich, donde murió en 1742. Nos ha dejado 12 sonatas para violín, conciertos, sonatas de iglesia y de cámara.

F Amadei según Arizcuren (1991) (p.25)

Llamado Pippo del violonchelo, como se le apodaba frecuentemente en los umbrales de la escuela Italiana; trabajo en diferentes ciudades Italianas; su pista nos lleva a Roma, Lucca en 1700 y 1715, aunque se desconoce el lugar y la fecha de nacimiento y de su muerte, paso largos periodos en Alemania disfrutando de gran estima

G. Antoniotti

Nació en Milán en 1682 y, además de violonchelista, era compositor, su propensión al viaje, su carácter curioso y osado le llevaron atravesar países Europeos y Africanos, en los países bajos, donde se afincó mucho tiempo, publicó, en Ámsterdam, un libro con una docena de Sonatas para violonchelo y bajo continuo y para dos violonchelos o violas; en Londres publicó un libro sobre el arte de la armonía.

G Bononcini

Hijo y hermano de buenos músicos, nació en Módena veinte años después que Caldara. Bajó por Alemania y paso un tiempo en Viena y en Londres, donde su rivalidad con Haendel fue legendaria. Estuvo igualmente al servicio del rey de Portugal; en 1741 terminó su vida como valorado y festejado compositor, en la capital Austriaca. Su producción es impresionante: cuatro oratorios, más de veinticinco operas, (estrenadas en Italia pero igualmente en Viena, Paris y Madrid, Lisboa y Londres), conciertos, sinfonías,

misas, divertimentos, madrigales, arias para voz con acompañamiento de violonchelo y 12 sonatas para violonchelo publicadas por Monti, en Bolonia en 1687.

Stuck o Struck

De padres Alemanes, nació en Florencia en 1680. Estudio en violonchelo y la composición. Su notable producción (cinco operas, una de ellas escritas conjuntamente con Albinoni, ballets, arias y cantatas y una sonata para violonchelo) y su papel como propagador de la escuela Italiana del violonchelo en Francia son considerables. Nombrado violonchelista en el teatro de la opera de la capital francesa en 1727, enseñó y luego tuvo como colegas a los hermanos Saint-Sevins, de los primeros que tocaron este instrumento en Francia, casi treinta años vivió en Paris donde murió en 1725.

G. B. Cervetto

Nació en Livorno en 1682, el mismo año que Antoniotti, se expatrió a Inglaterra, y en Londres comenzó como violonchelista, poco después fue nombrado director artístico del mismo teatro, el Drury Lane. Su perspicacia en los negocios y el talento como organizador le permitieron amasar una considerable fortuna. Ha sido uno de los primeros managers, en el sentido actual de la palabra, con programación estructurada y anticipada en sus temporadas, alcanzó la increíble edad de 101 años y nos legó toda una serie de obras por grupos de seis, ya que era bastante frecuente publicar tres, seis o doce sonatas. Se conocen de él seis sonatas para dos violines y bajo, seis solo para flautas y bajo, seis divertimentos para dos violonchelos, seis para violonchelo solo y seis divertimentos para dos violonchelos.

Francesco Alborea. Según Arizcuren (1991) (p. 26)

El genial violonchelista Genovés, conocido en toda Europa por su apodo Francischiello, nació en 1692. Alcanzó la edad respetable de 78 años y falleció en Génova en 1770, habiendo conseguido elevar el violonchelo a un nivel desconocido hasta entonces,

no nos han llegado composiciones suyas, pero se cree que fue uno de los primeros instrumentistas en usar el pulgar de la mano izquierda, de forma frecuente, como cejilla y, sobre todo, se le atribuye influencia directa en la formación de los franceses Barriere, Berteau fundadores de la escuela francesa, y el Duport mayor.

Barriere paso tres años en Roma, estudiando con él, Berteau, gambista reputado, abandono su viola, fuente de éxitos, para dedicar todo su talento y energía a este nuevo instrumento, tras haber oído un concierto de Francischiello. El hermano mayor de los Duport, alumno aventajado de Berteau, quedo maravillado del canto del violonchelista italiano durante un concierto en Nápoles, en 1764, a pesar de que Francischiello había cumplido los 70 años. En sus años jóvenes viajo por Europa (Francia, Alemania, Austria), conquistando la admiración de eminentes colegas, como el compositor Scarlatti, la flautista Quantz y, sobre todo, el violinista y compositor Geminiani, con quien tendría un decisivo contacto.

En el siglo XVIII, al lado de Francischiello, indiscutible faro, resalta la figura de Luigi Boccherini por las mismas razones que Boccherini, hoy considerado como músico español por unos treinta años de actividad en nuestro país, merece ser mencionada una segunda generación de violonchelistas italianos o de origen italiano que, por sus periodos de trabajo en el extranjero y por la indudable influencia que ejercieron sobre el desarrollo de la técnica y la estética del instrumento, completaron la labor pionera de sus predecesores.

Nunca sabremos cual fue la influencia exacta de un Ferrari, considerados uno de los precursores en Francia del uso del pulgar como cejilla, ni la de los hermanos Canavasso sobre sus alumnos en Paris. ¿Qué decir de Danzi, director del conservatorio de Stuttgart? ¿Cuántas vocaciones suscitaron Cirri o Caporale en Londres? ¿y Cervetto, de origen italiano pero nacido en Londres y sucesor de Cirri, que nos lego dos docenas de sonatas, sonatinas, dúos, tríos y seis lecciones? Algo similar ocurrió con Dall`Oglio y Cristelli, en la lejana y culturalmente medieval Rusia, en la que la elite vivía al ritmo musical, literario y filosófico italiano o francés, lo cierto es que los italianos pusieron el cimiento sobre el que

reposaron los futuros pilares violonchelísticos de las escuelas europeas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

De Caporale nos han llegado varias sonatas y un libro con solos para violonchelo. Cirri, mucho más prolífico, nos dejó sus dúos para violonchelo, sus sonatas de cámara para dos violines y bajo, sus conciertos para violonchelo, música religiosa y cuartetos

De los italianos afincados en Rusia, Dall`Oglio, Cristelli y Poliari, no nos ha llegado obra alguna. Por el contrario, sus compatriotas que desarrollaron una actividad en Alemania y en los países bajos fueron muy productivos; Lanzetti, publicó sonatas y un libro con digitaciones para todos los tonos. Dall`Abacco compuso más de veinte sonatas y una cantata, pero fue superado con creces por Grazziani, con sus 46 sonatas, conciertos, caprichos; Alipandri escribió cinco operas o dramas y un Stabat-Mater, pero no conocemos sus obras para violonchelo. Sin embargo, Danzi se lleva la palma con sus 16 operas, cuyos títulos resultan premonitorios, del gran repertorio lírico posterior (el beso, la Sífide, Cleopatra, Turandot), sus composiciones de carácter religioso y las consabidas sonatas y conciertos para violonchelo. Galeotti, Canavasso y Ferrari publicaron sonatas y solo para violonchelo, durante su estancia en Francia.

Luigi Bocherinni según Arizcuren (1991) (p. 27)

Nacido en la ciudad de Italia Lucca en 1743, pasa hoy por ser uno de los fundadores de la escuela moderna del violonchelo, recibió las bases de su padre, que era contrabajista, continuando su formación en el seminario del obispado de su ciudad natal, con el conocido Abad Vanucci, donde se le inició igualmente en la armonía y la composición, no era el único de su familia con vocación artística; tanto su hermana, dotada para el ballet, como su hermano, bailarín y escritor de libretos operísticos que sirvieron a Salieri y a Haydn, tuvieron una rica y aventurera vida.

Su familia, entusiasmada por los progresos del joven Luigi y consciente de su talento, lo envían a Roma. No se sabe con certeza si estudio con Lulier o con Constanzi; lo cierto es que, en cualquier caso, en un par de años alcanzo un nivel de virtuosismo envidiable. Apenas de nuevo en Lucca, emprende con su padre un viaje a Viena, donde confraterniza con Hadyn, despertando la admiración general por su técnica depurada y el virtuosismo elegante de sus cadencias.

A pesar del éxito en la capital austriaca, padre e hijo vuelven a Lucca con la esperanza de obtener un puesto estable con buen sueldo. La decepción de ambos fue grande, ya que los intereses de los notables en su ciudad natal era muy inferior, al de los vieneses. Después de varios años con un cargo mediocrementemente remunerado, aderezado con las consabidas servidumbres funcionariales en la cabilla de la Serenísima Republica. Luigi decide marcharse a Turín y Milán en compañía de su paisano y amigo el amigo violinista Manfredi, Alumno de Nardini. Cambini, en sus memorias, hace alusión a las veladas de música de cámara con los violinistas Nardini, Manfredi el mismo a la viola y Boccherini al violonchelo. Se las puede considerar como los primeros intentos organizados de series de conciertos públicos de cuarteto.

El dúo Manfredi-Boccherini llega a Paris y busca inmediatamente la posibilidad de hacerse oír en los celebres Concerts Spirituels, paso obligado, desde el punto de vista artístico, para abrirse camino en la capital al igual que sus ilustres antepasados, muchos violonchelistas se expatriaron, pasando largo periodos en el extranjero, como por ejemplo: Moscú: V. Fenzi. S. Fenzi; Londres Piatti y Pezze en Buenos Aires: Forino en Chile Giarda y Silva en Estados Unidos

La escuela francesa en el siglo XVIII. Los fundadores Según Arizcuren (1991) (p. 39)

Probablemente, el violonchelo fue introducido en Francia por el violonchelista italiano de origen alemán Batista Struck hacia 1700. En 1727 el citado Struck tocaba en la orquesta de la opera. Tenía como compañero a los hermanos Philippe y Pierre Saint-Sevin, ambos llamados abades, ya que con anterioridad, y para desempeñar diversos cargos de índole musical en las iglesias de Agen, estaban obligados a llevar el alzacuello distintivo

del eclesiástico. El mote de abades les persiguió toda su vida incluso muchos años después de haber abandonado todos los empleos en las parroquias. Antes de llegar a Barriere y a Berteau, a quienes podemos considerar como los verdaderos de la escuela francesa, cabe señalar a Edouard, que trabajaba en París entre 1730 y 1740; a Martin, que tocaba en la orquesta de la ópera y que se hizo oír varias veces en los reputados concerts spirituels; a Blainville, nacido en Tours en 1711; a Masse y a D' Avesnes, igualmente miembros de la orquesta de la ópera, hacia 1750, y a nochez, de quien sabemos que estudio con los italianos Cervetto y Dall' Abacco.

La mayor parte de estos músicos hoy totalmente olvidados, compusieron sonatas, tríos y otras piezas de mayor o menor interés. Podemos establecer ya un sencillo árbol genealógico y observar lo que llamare el mestizaje de las escuelas, las mutas influencias y las independencias:

Jean Barriere Según Arizcuren (1991) (p.40)

Nació en 1707 en la región de Burdeus, en el seno de una familia muy modesta atraído por la fama del célebre violonchelista italiano Francischiolo, se traslado a roma para estudiar, durante tres años, bajo su dirección. En 1739 volvió a Francia obteniendo una notoriedad inmediata, compuso y publicó 6 sonatas, tres en 1733 y las tres últimas tras su estancia en Italia. Contemporáneo de Beteau, Barriere murió alrededor de 1753 aunque otros autores sitúan su muerte en 1747

Martin Berteau

Nació en Valenciennes, a principios del siglo XVIII (no se sabe con certeza si fue en 1700 o 1701) y está considerado como el fundador de la escuela francesa junto con Barriere. Su habilidad con el violonchelo era tan conocida como su pasión por la enseñanza y por los mejores caldos del viñedo bordelés...

Los Rey, Tilliere, Janson el mayor, Duport el mayor o Cupis, quienes a su vez formaron la flor y nata de la escuela francesa con influencia fundamental sobre la escuela alemana (en particular los hermanos Jean-Pierre y Jean-Louis Duport, Jean Batiste Cupis, Jean Tricklin), son el resultado de su trabajo como maestro Berteau era ya buen gambista cuando oyó tocar el violonchelo a Francischiello. La potencia, la calidad sonora del instrumento le conquistaron al instante. Dejo la viola de gamba poniendo al servicio del violonchelo todos sus dotes y su tenacidad. El intenso estudio dio sus frutos y en 1739 Berteau toco por primera vez, con gran éxito, en los concert spirituels su propio concierto, en crónicas de la época se habla se cuatro conciertos y de sonatas hoy desaparecidos. Las únicas muestras de compositor son el estudio en sol (uno de los 21 de J.L. Duport) y una sonata en la menor, excelente estudio del arco, publicada en el método de Breval. Murió en 1756, tal vez a consecuencia de una de sus pasiones, el buen vino.

De todos los alumnos conocidos y olvidados por Berteau, destacare a tres, por el papel que tuvieron en el desarrollo y la propagación del violonchelo dentro y fuera de Francia, con duradera influencia sobre la escuela alemana: Jean Batiste Cupis, Jean Pierre Duport y Jean-Baptiste Janson

Jean Baptiste Cupis Según Arizcuren (1991) (p.41)

Nació en Paris en 1741, recibió las primeras lecciones de su padre, pero a los 11 años comenzó a trabajar bajo la dirección de Berteau, que se encontraba en el apogeo de su fama. Los progresos de Jean Baptiste le convirtieron pronto en uno de los más brillantes violonchelistas de la capital. Entro a formar parte de la opera, ganándose el derecho de ocupar un lugar en el envidiado petit choeur (pequeño coro), reducido grupo instrumental, que se distinguían constantemente, acompañando recitativos y arias. Sin haber cumplido los treinta años, publico un método nuevo y razonado (París 1768), titulo siempre azaroso, ya que supone que todo lo publicado anteriormente, era menos razonado y anticuado, aunque propone digitaciones para escalas, arpegios y da consejos prácticos sobre la manera de coger el arco, el método, de nivel elemental, es menos completo que el de Tilliere, publicados un par de años más tarde

En 1771 viajó a Alemania; el buen clima musical del país vecino le decidió a afincarse unos años en Hamburgo, con la indudable repercusión en la formación de violonchelistas alemanes. El mestizaje comenzado con los italianos en Francia continúa casi simultáneamente con los franceses en Alemania. En el país galo, los mejores alumnos de Cupis fueron: Jean Baptiste Breval y J. H. Levasseur, ambos serán nombrados profesores en el conservatorio de París.

Jean Baptiste Janson

Nació en 1742 en la ciudad de Valenciennes, patria chica de su maestro Berteau, a los trece años la profundidad y la riqueza de su sonido causaban admiración, en 1766 su presentación en los concert spirituels tuvo una significativa acogida, poco tiempo después entra al servicio del príncipe heredero de Brunswick. Que le hizo viajar con su séquito por Italia, Polonia y países Nórdicos. Tras una temporada en Alemania, volvió a París en 1771. En 1789 se afincó definitivamente en Francia y en 1795 fue nombrado profesor del conservatorio, sus más aptos alumnos fueron su hermano menor, Louis-Auguste, Hus Desforgues y, sobre todo, Baudiot que publicara con Levasseur un serio método de violonchelo. Janson también será el maestro de Rausselot, de Blanchier y de Norblin. Norblin y Baudiot se convertirán en eslabones esenciales del desarrollo de la escuela francesa, en el marco del conservatorio de París. Janson compuso conciertos, cuartetos y sonatas de escaso valor musical.

Jean Pierre Duport

Llamado el mayor, para no confundirlo con su joven hermano, el famosísimo Jean-Louis, nació en 1741 en París, alumno de Berteau, compañero de estudio de Cupis y Janson, se convirtió en el discípulo de mayor renombre, a los 20 años tuvo tal éxito en los concert spirituels que le contrataron para actuar en los famosos conciertos de la Quincena de Semana Santa. En 1762 el periódico *Le Mercure* de Francia de 1762 se deshace en elogios

tras un concierto, no dudando, por primera vez en una crítica, en comparar su violonchelo al violín.

En 1769 entra al servicio del príncipe Conti, realizando en los años siguientes largas giras por Inglaterra y España. En 1763, fecha crucial por la influencia en que los Duport tendrán sobre la escuela Alemana, el rey de Prusia Federico II le ofreció tales condiciones económicas y artísticas que Jean-Pierre se instaló en Berlín. Allí enseñó a los más valiosos violonchelistas alemanes y al propio príncipe, el futuro Guillermo II. Fue nombrado músico de la capilla real y violonchelo solista de la Opera real.

A pesar de las guerras Napoleónicas que ocasionaban continuos traslados de cortes, huyendo de los campos de batalla, Duport, fiel a Alemania, permaneció en Berlín hasta su muerte en 1818, después de haber mantenido una actividad artística, y sobre todo pedagógica de más de treinta años en territorio germano. En estos años conoció a Beethoven y a Mozart; este se inspiró en uno de sus minuetos para las variaciones (KV. 573). También es posible, aunque no tenemos la absoluta certeza, que tocara con Beethoven las dos primeras sonatas dedicadas al rey. Sus alumnos Franceses, que pasaron a la historia, son su hermano menor Jean-Louis y Pierre François Levasseur, Duport compuso y publicó duos y sonatas. Si hacemos una pequeña recapitulación y, al mismo tiempo, damos una ojeada hacia el futuro, tendremos el siguiente árbol genealógico

Es interesante resaltar que tres interesantes violonchelistas franceses (Janson Cps, J.- P. Duport) han trabajado la mayor parte de su vida en Alemania. Dos siglos después, el paralelismo con Navarra, Gendron y Tortellier evidenciará la influencia de la escuela francesa sobre los alemanes.

Jean Louis Duport Según Arizcuren (1991) p.43)

Nació en París el 4 de octubre de 1749, su padre, profesor de ballet, quiso hacerle perseverar en la misma profesión y no vio con buenos ojos el interés de Jean-Louis por los instrumentos de cuerda, puesto que el mayor progresaba claramente con el violonchelo bajo la dirección de Berteau, se escogió el violín para el hermano menor. Sin éxito, ya que, poco

tiempo después, probablemente impresionado por el interés que suscitaban en París las actuaciones de Jean-Pierre, Jean-Louis decidió dejar el violín y dedicar todas sus energías al instrumento del festejado primogénito

Se ha dicho, sin razón, que el joven Duport fue alumno de Berteau, las fechas del nacimiento de Jean-Louis, 1749, y la muerte de Berteau, 1756 muestran la imposibilidad de esta afirmación, no es inverosímil que el alumno favorito de Berteau, Jean-Pierre, que en 1756 tenía 15 años, llevase alguna vez a su hermano para que el viejo y querido maestro le oyese un par de escalas, pero eso es todo. La formación de Jean-Louis se debe única y exclusivamente a Jean-Pierre, aunque, según testigos de la época, el alumno era tan estudioso, inteligente y dotado que pronto alcanzó si no superó el nivel del profesor. A partir del momento en que Jean-Louis se presentó en los temidos pero codiciados *Concerts Spirituels*, se les llamó comúnmente Duport el mayor y Duport el joven.

Era un 2 de febrero de 1768; Jean-Louis apenas había cumplido 19 años y ya conquistaba al público de París. El periódico *Le Mercure* en su crítica habla `` de una forma de tocar brillante, segura y de un sonido profundo, redondo y a veces acariciante características que auguran un prometedor futuro a este talento poco común ``. En el mismo año Luigi Boccherini debutaba en la capital francesa.

Se cuenta una anécdota en la que el filósofo Voltaire, entusiasmado tras oír a Duport exclamó “ Señor Duport acabo de asistir a un milagro, convertís un buey en un ruiseñor...”. La celebridad de Duport se extendió gracias a varios recitales en los *Concerts d' Amateur* que tomaran el nombre de *Societe Olympique* y en las apreciadas reuniones organizadas en los salones del Barón de Bagge, donde se daba cita la elite musical parisina. El impacto del famoso violinista Viotti, de paso por París, sobre Jean-Louis Duport fue decisivo, mas adelante vemos como Corelli y, sobre todo, Tartini, Vieuxtemps o Joachim influyeron positivamente en él.

Jules Leopold Loeb

Nacido en Estrasburgo (1852-1933). De él sabemos que entró en la clase de Alexandre Chevillard en el conservatorio de París a los 15 años y que tres años después obtuvo el primer premio. Ocupó el puesto de primer violonchelo en la orquesta de la ópera y en la sociedad de conciertos del conservatorio.

La escuela de Dresden Según Arizcuren (1991) (p.64)

Durante la primera mitad del siglo XIX, el desarrollo del violonchelo sufrió una importante y positiva transformación en diferentes ciudades alemanas. La proyección del gran antepasado B. Romberg fue decisiva pero no sería justo menospreciar los impulsos e influencias debidos a violonchelistas extranjeros, italianos, checos y numerosos franceses. Las constantes mejoras de las comunicaciones permitían una migración e intercambio que solo las guerras napoleónicas o los sobresaltos revolucionarios de 1830 y 1848 interrumpían o desbarataban. La situación política alemana propició el nacimiento de varios centros, en contra de lo que ocurría en Francia e Inglaterra, donde, evidentemente, el centralismo de París o de Londres absorbían y generaban el 90% de las actividades, de los acontecimientos artísticos. Con antepasados como Bach, Telemann y Haendel y con contemporáneos como Beethoven, Mendelssohn, Schumann o Brahms, evolucionar instrumentalmente era forzoso.

Las ideas progresistas de un Mendelssohn (a quien podemos considerar el primer director de orquesta moderna con una programación anual, un escalonamiento en el número de conciertos a lo largo de toda la temporada y la exigencia de que los músicos de su orquesta fuesen pagados mensualmente, durante todo el año) y la estética de un Schumann, Liszt o Berlioz desempeñaron un papel notable para relevar la superficialidad reinante en muchos salones musicales. La lenta pero inexorable emancipación del músico, compositor o instrumentista con respecto a los tradicionales protectores (prelados, nobles) y su afirmación como individuo al servicio de sus ideas con clara proyección social influían sin duda alguna en la actitud de los intérpretes, su repertorio y sus opciones a la hora de confeccionar programas, inevitablemente esto causaba roces y escándalos de mayor o menor envergadura. La burguesía enriquecida cada vez más sólida como elemento social

mantenía gustos artísticos convencionales, por no decir retrógrados, aceptando mal rápida evolución de sus compositores y solistas.

En Dresden, capital del Ducado de Sajonia, en las últimas décadas dos siglos XVIII Johan Hesse era el compositor oficial de la corte. Hezze erudito de cultura universal brillante polemista atrajo a personalidades de gran magnitud al ducado germano. Esta tradición se continua a principios del siglo XIX, con la venida de Karl María von Weber como director de la opera real. Gracias al dinamismo de Weber, a partir de 1817 la opera brillo por el nivel de sus intérpretes Karol Lipinsky, ilustre violinista polaco, impulsor de la música de cámara especialmente del cuarteto de cuerdas, fue su concertino durante más de veinte años. En lo que nos atañe, en la ciudad de dresden sobresalen tres figuras del violonchelo en el siglo XIX: Dotzauer, Kummer y Grutmacher.

Justus Johan Friedrich Dotzauer Segun Arizcuren (1991) (p.65)

Naco en 1783 en Haselrich, cerca de Hildburghausen. Su padre, pastor de la iglesia protestante y apasionado por la música, le hizo estudiar piano, violín y violonchelo. También probo el contrabajo y el clarinete; tuvo la suerte de tener como profesor de armonía y en composición al organista Ruttiger, el mismo alumno de Johan Cristian Kittel, uno de los discípulos de J. S. Bach. El evidente talento del joven Dotzauer llevo a su padre a proporcionarle lecciones con el famoso Krigck, violonchelista en la capilla lucal, alumno del francés J. L. Duport. Aquí vemos la influencia francesa sobre las escuelas alemanas, como vimos anteriormente la influencia italiana en el nacimiento de la escuela francesa. El mestizaje continúa: Duport y su escuela formaron a Krigck y este a Dotzauer, a su vez profesor de Kummer.

En 1805 después de haber pasado un par de años en Meinigen, Dotzauer entro en la capilla musical de Leipzig, donde permaneció hasta 1811. Toco en la orquesta de Gewandhaus, creando con Matthei, Campagnioli y Voigt un cuarteto de cuerdas cuyo impacto fue inmediato. En 1810 dieron una serie de 12 conciertos públicos considerados como uno de las primeras piedras, sino la primera. De la arraigada tradición cameristica y

centroeuropea. El compositor Spohr, que años más tarde no podía soportar la forma de tocar de Servais- perfumada y amanerada, basada en efectos para un público de salón-, siempre admiro la técnica y la pureza de la afinación de dotzauer.

Dotzauer también estudio con B. Romberg, siempre que los incesantes viajes de este último lo permitían. Acudía a Berlín y, aunque solo recibiese lecciones de vez en cuando, la influencia de Romberg en el apogeo de su carrera fue decisiva. En 1811 se despidió de Leipzig y volvió a dresden. Primer violonchelo desde 1821 hasta 1850, toco con frecuencia bajo la dirección de Weber y Wagner. Berlioz se deshizo públicamente en elogios sobre el arte de Dotzauer cuando en repetidas ocasiones fue llamado a dirigir en dresden.

El interés del violonchelista por el repertorio del cuarteto de cuerdas no ceso al dejar Leipzig; en dresden formo con Limberg, Schmidel y Peschke un nuevo cambio en las obras de su maestro. En los cambios de método de 1888. Dotzauer está muy cerca de Karl Davidov, que lo sistematizo en su aspecto en la técnica del violonchelo. Si bien desaconseja el portamento para los tuttis en grupos orquestales, lo recomienda para el solista, pues produce un efecto muy agradable. Sus escalas presentan la novedad de una doble digitación. Con o sin cuerdas al aire. Sus escalas en octavas son digitadas 0-3 y 1-4. El vibrato y el estudio de los ornamentos tampoco está ausente en sus explicaciones.

Varias reediciones confirman el interés metodológico de sus ejercicios y estudios. Las más conocidas son las de Schroder, Becker y Klingenberg (op 165). El mismo Klingenberg un alumno de Grutzmacher, selecciono los 113 estudios (4 cuadernos) que van desde el grado más elemental al más virtuoso y que, actualmente, son indisociables en la formación de violonchelistas.

Una mención merecen sus preludios y fugas para violonchelo solo opus 178, como preparación al estudio de las suites de Bach y su edición en Leipzig, en 1825 y 1826 (Breitkopf & Hartel) de las 6 suites.

Esto me incita a pensar que el papel de Dotzauer en el redescubrimiento de las geniales obras de Bach no debe minimizarse si tenemos en cuenta que la edición de las

sonatas y partitas para violín solo a cargo de Ferdinand David, vio la luz veinte años más tarde.

Friedrich August Kummer Según Arizcuren (1991) (p.66)

Nació en Meiningen el 5 de agosto de 1797. Su padre, Oboe le dio lecciones en u instrumento y le proporciono los rudimentos de la armonía invitando al padre a formar parte de la capilla de dresden en 1811, la familia se traslado a la capital donde Dotzauer era ya un festejado interprete a sus 28 años. Friedrich August comenzó a estudiar bajo su dirección sin perder ocasión de tomar un par de consejos del gran Romberg, que con frecuencia tocaba en dresden. Los progresos de Kummer debieron de ser fulgurantes, ya que dos años después se les permitía participar en los ensayos de la opera. En la capilla de dresden no había plazas vacantes de violonchelo pero con su oboe, instrumento que había seguido cultivando, Kummer obtuvo una plaza, lo cual aportaba a la familia un dinero que no le venía nada mal. A raíz del nombramiento del compositor Karl Maria von Weber como director del teatro de la opera, Kummer, cuyo talento intereso al compositor era admitido como violonchelo en el teatro en 1814. Sus dones naturales y su intenso trabajo le hicieron progresar notablemente, hasta adquirir una notable reputación.

La amistad y complicidad con su maestro trazaron, profesionalmente hablando, su camino, ya que en 1850 sucedió a Dotzauer como primer violonchelo en la capilla de la corte, en la que permaneció durante 14 años. Falleció el 22 de agosto de 1879 en dresden. Kummer escribió fantasías sobre temas operísticos, conciertos, variaciones todo ello sin excesivo interés. Por el contrario, su método tiene un evidente valor didáctico, y es , a mi juicio más interesante musicalmente que el de Dotzauer, gracias a sus amables cantilenas próximas al punto de vista de la composición de un Mendelssohn o de un Spohr.

El método que incluye un segundo violonchelo como acompañamiento, sugiere una actitud, una posición más relajada y natural frente al instrumento, no obstante con el codo derecho todavía muy bajo. Como se puede ver en los dibujos del método de Sebastián Lee publicado en 1845, la posición exageradamente baja del codo del brazo derecho, es la típica

posición de la escuela alemana de mediados del siglo XIX en el caso de Kummer, su brazo derecho está colocado relativamente bajo, no tan bajo como el de Romberg, pero algo más que el de Dotzauer.

Kummer se muestra moderno en cuanto a la función de los dedos al talón ya que aboga por una flexibilidad que es actual; a causa de la posición demasiado baja, los movimientos de la muñeca al talón son exorbitados e ineficaces. Aparte su método, el propio Kummer aconseja estudios y caprichos de Dotzauer, Merk, Franchiomme y ejercicios de Grutzmacher. Además de sus ejercicios diarios (opus 71 y 125) y los 10 estudios melódicos con acompañamiento de un segundo violonchelo (opus 57); Kummer recopiló un atractivo cuaderno, uno de los primeros en su época, con las partes de orquesta imprescindible para el estudiante de violonchelo: repertorios y estudios de orquesta.

Friedrich Wilhelm Grutzmacher Según Arizcuren (1991) (p.69)

Nació en el primero de marzo de 1832, violonchelista y compositor alemán de la segunda mitad del siglo XIX compuso sobre todo música para violonchelo, entre las que se encuentran numerosos conciertos y muchos estudios técnicos, aunque también escribió piezas orquestales, música de cámara para piano y canciones. Grutzmacher nació en Dessau, Anhalt y recibió formación en primer lugar de su propio padre. Pronto empezó a estudiar violonchelo con Karl Dreschler (1800-1873), que había sido alumno de Friedrich Dotzauer.

En 1848 fue descubierto en Leipzig por el famoso violinista Ferdinand David, que arregló algunos conciertos para él. En 1850 llegó a ser el violonchelo solista en la orquesta del teatro de Leipzig, los conciertos en la Gewandhaus y profesor en el conservatorio de Leipzig. Toco en el David String Quartet. En 1860 Grutzmacher se mudó a Dresden para ser el violonchelista principal de la corte y director de la sociedad musical de Dresden. Solía hacer giras por Europa y Rusia como intérprete solista del violonchelo, así como músico de cámara, entabló una amistad con el famoso violonchelista Karl Davidov. Participó en el estreno de Don Quijote de Richard Strauss en Colonia en 1898, fue profesor de Wilhelm Fitzenhagen y Hugo Becker.

En la actualidad Grutzmacher es más conocido por tomar muestras de cuatro obras diferentes para formar su edición del concierto en Si bemol de Luigi Boccherini, que aun se sigue publicando e interpretando en la actualidad, también se le conoce por su arreglo de las suites para violonchelo de Bach con acordes, pasajes y adornos adicionales, sus cadencias para los conciertos de violonchelo de Boccherini y Hadyn siguen interpretándose con frecuencia

Bernard Heinrich Romberg Según Arizcuren (1991) (p.70)

Violonchelista y compositor Aleman nació de Dinklage. Su padre Anton Romberg tocaba el fagot y cello y dio sus primeras lecciones en el violonchelo su primera actuación pública a la edad de siete años, además de recorres Europa con su primo Andreas Romberg, Bernhard Romberg también se unió al Munster tribunal orquesta. Junto con su primo, que mas tarde se unió a la orquesta de la corte del príncipe elector Arzobispo de Colonia en Bonn (realizada por el maestro de capilla Andrea Luchesi) en 1790 será crucial para su desarrollo artístico ya que entre los músico de capilla cono a Beethoven que era el organista, a los Ries, familia de conocidos músicos, como los Danzi y el gran violonchelista de origen Checo Franz Reicha. Es sabido que tocaron tríos (Ries al violín, y Beethoven al piano), cuartetos (con Ries y Andreas Romberg como violines y Beethoven como viola) y muchas variaciones de música de cámara.

El ambiente intelectual era propicio, las novedades bien acogidas. Bonn ciudad universitaria bañada por el Rin, parecía un colmenar con tantos intelectuales sensibles a la idea de la Revolución Francesa, justamente esta revolución es lo que lo obliga abandonar Bonn para establecerse en Hamburgo, deseando evitar el teatro de las guerras napoleónicas. Romberg inicia largas giras por Austria, Inglaterra y el sur de Europa, Portugal, Italia y España. Su sonata para violonchelo en mi menor tuvo gran influencia en las primeras sonatas para violonchelo en mi menor de Johannes Brahms.

El violonchelo en Rusia Según Arizcuren (1991) (p.100)

En Rusia, hasta mediados del siglo XVIII, no se puede hablar de una seria implantación de la música clásica. A partir del reinado de Pedro el grande comenzaron a notar claramente las influencias exteriores, antes de la aparición de Matheusz Wielhorski, Nogue cita Chorchewski como primer violonchelista ruso. Algunos documentos sitúan el afinamiento del duque alemán Carl Ulrich de Holstein con su orquesta en la corte del Zar alrededor de 1720, también sabemos que Pedro II, diletante, tomo lecciones, tomo lecciones del violonchelo con Riedel, un alemán de Silesia, en los años 1727 Y 1728. Italianos, alemanes, bohemos, irlandeses se sucedieron quedándose unos meses o unos años, creando así el sedimento de la escuela rusa del violonchelo, que tendrá en Davidov su primera figura internacional, los primeros italianos que vinieron a trabajar en estas latitudes fueron Dall`Oglio, Polliari y Cristelli, seguido por los Fenzi.

El alumno de Jean-Louis Duport Jacques Michel Hurel de Lamare y el de Hanson Hus-Desforges casaron sensación con su forma de tocar, no olvidemos el hijo del legendario Romberg, Karel, vivió doce años en Rusia; su egregio padre visitaba con gusto y regularidad el país. Tras este pequeño preámbulo llegamos a la figura de Wielhorsky, considerado el primer peldaño de la escalera que nos llevara a Rostropovich.

Matheusz Wielhorsky (1794-1866)

Vástago de una notable familia de origen polaco establecida en Rusia, siguió primero la carrera militar, luchando contra Napoleón a principios del siglo XIX, tenía 19 años, a los 32 abandono el ejército con el rango de coronel y se dedico totalmente a la música, viviendo con su erudito hermano Mikhail, compuso piezas de conciertos para uno y dos violonchelos. Desde 1804-1806 participo en conciertos en Riga en St Petersburgo y Moscow, en ocasión en tríos con Lizst, Henselt, Vieuxtemps, poseía una colección única de instrumentos incluyendo un Cello Stradivarius que más tarde se lo daría a Karl Davidov. Hijo de un diplomático de la corte rusa, hermano del violista Josef Wielhorsky, cellista Aleksande Wielhorsky y el compositor maestro de capilla Mikail wielhorsky.

Karl Davidov Según Arizcuren (1991) (p.102)

Llamado en su época por Tchaikovski el <<azar del violonchelo>>, nació en 1938 en Goldigen, en la Curlandia o Kuldiga, provincia de Latio. Comenzó el piano con Heinrich Schmidt, uno de los muchos alemanes, checos, italianos o franceses que, durante más de medio siglo, ocuparon puestos de responsabilidad. De origen judío, hijo de un médico, amante de la música y violinista aficionado, su familia le animó a continuar con Carl Schubert, director de la orquesta imperial. Apoyándole en su vocación, su padre le ayudó a adquirir una amplia formación antes de dedicarse exclusivamente a la música. Siguiendo sus consejos, se graduó de matemáticas en la Universidad de San Petersburgo. Del conde Mateuz Wielhorsky recibió una excepcional Stradivarius con las palabras: “nadie lo hará sonar como tu...”.

Hay cierto paralelismo entre las figuras de Davidov y de Casals, ya que ninguno de los dos fue un niño prodigio que, como tantos otros en la historia, debutó con orquesta a los 10 o 12 años. Ambos querían ser compositores, pero su inconmensurable talento por el violonchelo se impuso como opción principal. Davidov, considerado durante dos décadas como el mejor violonchelista de su época, intuyó la necesidad de cambiar ciertos principios que frenaban el desarrollo del instrumento. Su mente, formada por la racionalidad de las matemáticas, buscó una mayor naturalidad teniendo en cuenta los aspectos fisiológicos y anatómicos. Esta intuición, en la que se interesara Becker, la completara Casals de forma sublime, medio siglo después.

Llegado a Leipzig a los 20 años para estudiar composición con M. Hauptmann, trabajó dos años bajo la dirección de F. Grutzmacher. El destino quiso que se profesor, ligeramente enfermo, le pidiese el favor de que le sustituyese en un trío de Mendelssohn con el violinista David y el virtuoso del piano Moscheles. El éxito fue tan rotundo que se le ofreció la posibilidad de tocar como solista con la orquesta del Gewandhaus. Interpretó su propio concierto op. 5, conquistando al público y a los críticos. Cuando Grutzmacher se marchó a Dresden, el joven Davidov, con apenas 22 años, fue nombrado profesor del conservatorio. Sin embargo, no se quedaría en Alemania. El 1863 sucede a su amigo maestro Karl Schubert como profesor de violonchelo y se encarga de las clases de historia de la música en el conservatorio de San Petersburgo. Accede al puesto de primer

violonchelo de la Opera Imperial Italiana, lo cual no le impide viajar por Europa cosechando triunfos. En 1865 contrae matrimonio, del que tendrá dos hijos, Lidia y Nicolás.

Además de las principales ciudades alemanas, Bruselas, Londres y Paris le aclaman. A pesar de su conocida aversión por el estudio y poquísimos tiempos que dedicaba a su instrumento, su portentosa facilidad le mantiene en la cumbre. Con Auer y Lechetitzky funda una sociedad de música de cámara muy dinámica y, con el mismo Auer, forma el legendario cuarteto de cuerdas de San Petersburgo.

En 1876 a los profesores del conservatorio San Petesburgo se les propone elegir entre dos candidatos para cubrir el puesto de director: Davidov gana la votación, siendo preferido a Tchaikovski. Su sentido social, su preocupación y ayuda a estudiantes dotados, pero de condición humilde, le incitaron a crear un sistema de becas desconocidos hasta entonces, casas para estudiantes y otras medidas que le enfrentaron con Rubinstein, menos social que él.

Los geniales apátridas Según Arizcuren (1991) (p.115)

David Popper

Originario de Praga, nació el 16 de junio de 1843 en una familia judía, su padre, Angelus, cantor en dos sinagogas de la ciudad, se caso con Esther Kisch, hija de un comerciante relativamente acomodado. Del matrimonio, que duro más de cincuenta años, nacieron siete hijos de los cuales solo cuatro sobrevivieron. Dos hijos y dos hijas. David, el cuarto de los siete, vivió una feliz infancia en un ambiente protegido, en un entorno en el que se respetaba profundamente la tradición religiosa. En esta época, aunque el aspecto exterior del gueto mostrase cierta miseria, la vida de la comunidad judía experimentaba una sensible mejoría social, con el reconocimiento de todos los derechos cívicos a los ciudadanos de origen judío. Por otra parte, los numerosos oficios especializados y bien remunerados como los zapateros, sastres, toneleros, joyeros y la rama de los banqueros y

científicos que también se abran paso no sin dificultad en las universidades, lograban ascender en el escalafón social.

En el mundo musical, la ancestral tradición de ese pueblo encontraba poco a poco su reconocimiento en la sociedad. Los músicos, un tanto bohemios, siempre podían tener un correcto medio de vida en los numerosos banquetes, bodas y funerales de la aristocracia o de la alta burguesía. Sin embargo, la proliferación de orquestas, la boga de los teatros de ópera, la estructuración de las series de música de cámara ofrecían cada vez más puestos de trabajo a los músicos, con decentes remuneraciones y empleo fijo.

Diariamente, el pequeño David oía la potente voz de su padre salmodiar los cantos litúrgicos. Con frecuencia, el futuro violonchelista se durmió mecido por el bello timbre que canturreaba melodías de las que no llegaba a comprender el sentido. A los cinco años tocaba el piano; con su oído absoluto y sus facultades de improvisación despertaba la curiosidad de sus padres y familiares. A pesar de ello, escogió el violín con la complicidad de un generoso vecino, honesto violinista, que estaba dispuesto a darles lecciones desinteresadamente. En 1885 Davis ya era un joven espigado, con sus doce años, sus padres decidieron presentarle al examen de admisión en el conservatorio de su ciudad natal, la institución de alta alcurnia había sido fundada en 181, varias décadas antes que su concurrente, el famoso conservatorio de Leipzig, de lo que Praga se enorgullecía. Su director, el enérgico, J. F. Kittl, hizo cambiar de opción a los padres del pequeño violinista no atreviéndose a contradecirle.

David Popper fue inscrito, a causa de la abundancia de candidatos para el violín, en la clase de violonchelo del profesor Julius Goltermann virtuoso alemán nombrado cuatro años antes, quien, habiendo sido alumno de Kummer, reunía en sí lo mejor de la escuela del legendario B. Romberg. La afinidad entre el profesor y el alumno resultó inmediata; esta afinidad se convertirá en una profunda complicidad musical e instrumental, ya que de vez en cuando David sustituyó en la orquesta a Goltermann convirtiéndose en su asistente. Sus estudios de composición y la base pianística con la que contaba desde niño hicieron de él un músico completo. Además, Praga era considerado entonces un centro musical en

Europa, etapa obligada de todos los solistas que continuaban sus giras hacia Rusia. En aquellos años oyó varias veces artistas como Clara Shumann, Brahms, Vieuxtemps, Davis Moscheles, Joachim, Berlioz, Liszt y Wagner, por no citar más que algunos, con los que colaboraría él en el futuro.

En 1861, con apenas 18 años Popper acepta el puesto de segundo violonchelo en la orquesta de la corte de Lowenberg primero, Viena después y Budapest en el otoño de su vida le convirtieron en un genial apátrida que pasara ms de cuarenta años lejos de su patria. Lowenberg, en la provincia de la baja Silecia (actual Polonia, tras su anexión a la segunda guerra mundial) estaba gobernada por la familia Hohenzollern, mecenas, amantes del arte. Unos de sus miembros, el príncipe F. W. Constantino, apasionado por la música contemporánea, apoyo decididamente a Max Seifritz (1827-1885), eficaz organizador y buen músico, que aumento la planilla de la orquesta a unos cincuenta puestos fijos bien remunerados.

Así en poco tiempo, la orquesta en la que Popper iniciaría su vida profesional se convirtió en unas de las tres mejores, teniendo como principales oponentes a la de Sonderhausen, bajo la batuta de Stein, y la de Weimar, impulsada y dirigida por Liszt, la temporada comenzaba en octubre y terminaba a mediados de abril, con unos 36 conciertos, lo cual supone una media de 6 conciertos mensuales, a su llegada, la acogida no pudo ser más cordial, el primer violonchelo, el afable y excelente músico Theodore Oswald, reconoció inmediatamente el talento de Popper; le ofreció su hospitalidad y amistad, ciertos lazos del pasado le unían, ya que Oswald era alumna de Menter, con cuya hija Popper contraería matrimonio.

Gaspar Cassado Según Arizcuren (1991) (p.117)

Nació en Barcelona en septiembre de 1897, en la calle del dormitori de Sant Francesc, cerca de la plaza de Medinaceli, su padre, Joaquín compositor y director de coro, se encargo de su iniciación musical básica, pronto mostro el niño dones inhabituales por la música y una precoz predilección por el violonchelo. Dioniso March, amigo del padre, le da

las primeras lecciones del instrumento, progresa con rapidez y sale a la superficie un talento poco común, obtiene, junto a su hermano Agustín violinista que más tarde estudiaría con Jacques Thibaut, una beca de la generalitat de Cataluña para proseguir sus estudios en Paris. Tiene Cassado 11 años cuando es admitido como alumno de Pau Casals reconoció de inmediato el talento que se le presentaba. Gaspar Cassado estudio durante 8 años con el genial violonchelista.

Se deja bañar Cassado por la vida cultural Parisiense, se generaliza en estos días la aceptación de Debussy y Faure y es colmado de honores oficiales; Erick Satie proclama su arte. Tuvo contacto con los ballets rusos de Daghilev y recibe el impacto del estreno de *la consagración de la primavera* de Igor Stravinski. Este muchacho tiene la suerte de compartir experiencias con auténticos pilares de la música del siglo XX: Casals, Debussy, Faure, Stravinski. Se encuentra también en la propia capital francesa con Manuel de Falla con quien traba amistad. Falla le presenta a Ricardo Viñez, virtuoso de la época e intérprete preferido de Debussy, Ravel y Faure, quienes le reservan con primicia de sus composiciones,

Fundamentos de la enseñanza del Violonchelo de Roman Yejilovich Saposhnikoz

Según Saposhnikov (1980) La metodología del violonchelo es una rama especial dentro de la pedagogía musical, cuya tarea principal consiste en: explicar los principios en los que se basa la enseñanza del violonchelo, en medios para alcanzar una ejecución expresiva del instrumento, así como los métodos correctos para alcanzar la técnica y los hábitos correctos en los estudiantes de este arte.

En el fundamento del estudio en el arte interpretativo y los proceso pedagógicos se encuentran las observaciones y experiencias de músicos que han alcanzado verdaderos logros y estos se están enriqueciendo constantemente a través de la practica y el intercambio de experiencias.

Como es de conocimiento la pedagogía musical tiene muchos puntos de contactos para todos los instrumentos. Por eso en la metodología de la enseñanza del violonchelo utilizamos muchas de las observaciones de grandes pedagogos, del violín, el piano etc. Así como también es necesario familiarizarse con las enseñanzas de las otras artes como el teatro la pintura, etc. Como por ejemplo son muy interesantes de Kosistantin Stanislavky el gran maestro del teatro ruso y sus recomendaciones sobre el manejo de escena, etc.

Hay que tener en cuenta que el método de enseñanza de una música abarca tareas no solo individuales relativas a la especialidad sino, al aprendizaje de vida en toda su extensión, ya que el músico y el artista en general se convierte en un exponente de los fenómenos históricos-sociales del momento que le toca vivir, por eso es importante estar abierto en todo momento al conocimiento la observación y la sensibilidad en general.

El aprendizaje de un instrumento musical se realiza a través de las clases individuales entre pedagogo y alumno. Por eso la labor de este tipo de maestro se convierte en algo complejo y laborioso, pues no solo se debe enseñar los aspectos de dominio técnico de determinado instrumento, sino que, también debe educar en el discípulo al futuro artista, sensible y observador, al profundizar en el estudio de las diferentes obras musicales su estilo, los elementos interpretativos como son el ritmo, la dinámica, el fraseo musical, los diferentes golpes de arco, el oído musical y la imaginación. De esta manera el pedagogo de la especialidad ejerce una influencia en la formación de los conceptos estéticos del futuro músico, así como de los aspectos morales y éticos.

Todo lo dicho anteriormente afirma que el maestro de especialidad es el ``Educador`` por obligación y derecho en el amplio y profundo sentido de la palabra, no solo del instrumento musical sino y formador del humano y futuro artista.

Solo puede educar con éxito un pedagogo que posea credibilidad en sus conocimientos respeto y autoridad de sus educandos y solo se puede tener teniendo el maestro un conocimiento amplio y profundo de sus quehacer y además una solida cultura universal.

El conocimiento de abarcar el dominio técnico e interpretativo del instrumento y los diferentes estilos musicales a enseñar. En una palabra el verdadero pedagogo debe tener a una alta calificación y cultura. Además debe tener un sincero amor e interés por su quehacer y tener la suficiente experiencia para sí mismos y sus discípulos.

Hay que tener en cuenta que el proceso de enseñanza es un proceso de retroalimentación donde ambos, maestro y alumno comprueban la funcionabilidad de sus conocimientos. Es necesario darle la importancia al comienzo del aprendizaje de un alumno ya que es donde se forma la base del futuro instrumentista. Se requiere de experiencia y cuidado.

Es importante desde el comienzo enseñar al estudiante a estudiar y resolver los problemas y dificultades técnicas él solo en casa. Si esto no se logran serian ``eternos`` estudiantes a los cuales hay que llevarlo de la mano.

Es importante inculcar en el joven estudiante el amor por ampliar sus conocimientos tanto musicales como culturales en general, incentivar la lectura de obras de la literatura universal así como escuchar la música de los grandes maestros, ver cuadros de la época relacionada a la obra que están estudiando, etc.

El hombre tiene la capacidad de ampliar el resultado final del trabajo que está haciendo. Este es uno de los principios más importantes de la pedagogía (principio de la concientización de la enseñanza). Llevando nuestro quehacer como profesores de violonchelo y violín etc. Significa que el estudiante tiene que tener muy claro cual es la tarea a vencer. (Conocimiento del método o forma para lograr el resultado sonoro requerido).

El arte del pedagogo esta también en entusiasmar el alumno en el estudio no solo de las piezas y conciertos que a todos gusta tocar si no las aburridas y monótonas escalas, para esto es indispensable explicarle al alumno la importancia del estudio de la técnica en si como medio expresivo.

Para Saposhnikov (1980) un aspecto que debe tener el maestro, es alguno de los principios básicos de la pedagogía que son:

- 1. La (continuidad) consecución de la enseñanza**
- 2. de lo sencillo a lo complejo**
- 3. de lo fácil a lo difícil**
- 4. de lo conocido a lo desconocido**
- 5. principio de la concientización de la enseñanza**

Aplicando estos principios a la enseñanza del violonchelo significa que se deben ir quemando etapas y no saltándolas, como es común encontrar errores pedagógicos, (a un alumno que comience a ponerle una suite de Bach), para lo que no está ni técnica ni musicalmente preparado.

Es importante prestarles toda la atención al `` principio del crecimiento paulatino`` el paso de las primeras tareas `` fáciles `` a otras más complicadas, etc., principios del desarrollo paulatino, si no se cumple, se ejerce sobre el alumno una presión y estrés innecesario que puede tener graves consecuencias.

El famoso pedagogo del violín ruso Yampolsky (1890-1956) opinaba tras largo años de experiencia pedagógica que por lo general los alumnos talentosos generalmente se desarrollan no solamente más rápido que los menos talentosos, si no que a saltos y el maestro debe estar atento para cuando ese momento llegue.

El dominio del arte musical está relacionado a muchos e incontables esfuerzos, vivo ejemplo son los grandes maestros de la música, Bach, Mozart, Beethoven y Paganini. Por eso hay que incentivar el amor al trabajo aun desde el comienzo. (Las largas horas con el instrumento).

Es necesario inculcar la autodisciplina. Con mucha frecuencia alumnos talentosos no se desarrollan porque sus profesores entusiasmados por el talento no inculcaron el amor y a la larga se `` frustran``.

Hay que tener en cuenta que los alumnos no solo crecen como estudiantes de cello o violín sino como seres humanos también.

En sus observaciones Yampolsky llego a la siguiente conclusión que existen varios tipos de estudiantes:

1. los imposibilitados de comprender
2. los que fácilmente `` abarcan el material`` pero no eran capaces de llevar el trabajo al final.
3. Los temperamentales con muchas emociones pero que no se pueden controlar terminando con una ejecución débil e inexpressiva.
4. Los nerviosos e imposibilitados de controlar su nerviosismo.
5. Los dotados pero al mismo tiempo autosuficientes, tercos e incapaces de dejarse enseñar
6. Los dotados pero al mismo tiempo necesitados siempre del amparo del profesor.
7. Y por último los independientes y lleno de iniciativa.

Estos tipos por supuesto no se encuentran en su forma única, generalmente nos conseguimos la unión de varios de estas características en una sola persona.

Para alcanzar un dominio instrumental es necesario conjugar varios objetivos

1. Desarrollo del oído musical.
2. Desarrollo del ritmo.
3. Desarrollo de la memoria.
4. Desarrollo de la imaginación.
5. Desarrollo de la afinación.

1. **Oído Musical:** capacidad del hombre de escuchar de forma emotiva la música, como un fenómeno artístico y al mismo tiempo saber diferenciar los elementos que lo componen: (altura de sonido, afinación, ritmo, timbres, dinámica.).

En dependencia del nivel de desarrollo y dirección del oído musical tenemos diferentes cualidades: (oído relativo, absoluto, interior, de entonación y oído de timbres).

Oído Relativo: es la capacidad de reconocer cualquier sonido teniendo como referencia un sonido determinado (afinado) el oído relativo tras un trabajo continuo puede llegar a ser oído absoluto.

Oído Absoluto: no necesita referencia previa para reconocer ningún sonido.

Oído Interno: capacidad de escuchar y cantar interiormente una melodía o frase musical, importante desarrollarlo para alcanzar una mayor expresividad, se trabaja sin el instrumento y con el solfeo

Oído de timbres: el que nos permite oír y diferenciar los diferentes timbres de nuestro instrumento y nos permite comprender la cualidad de ``zona`` del sonido ya que el sonido ``de calidad`` solo se logra en determinadas zonas.

Existen varias formas de desarrollo del oído musical con ejercicios de solfeo canto coral y tocar en ensambles, escuchar buenos cantantes y músicos.

2. **Ritmo:** orden y proporción en el tiempo y el espacio palabra de origen griego Rhythmos, se encuentra en todos los eventos de la vida y de la tierra y es una de las características de la actividad humana la arritmia y es la ruptura del ritmo interno.

Ritmo musical: movimiento organizado equilibrado de los sonidos en el tiempo, conjugación estructural de todos los elementos del discurso musical, melodía, armonía y tono, es uno de los medios expresivos más importantes de la música, inseparable del proceso de ejecución instrumental. Por eso la educación rítmica es

un proceso que debe ir a la par con las demás disciplinas musicales. Saber reconocer el tiempo fuerte, sentir el pulso interno de cada obra.

Memoria musical: medio por el cual recordamos o reconocemos una melodía musical. Con el trabajo continuo con las obras musicales se va desarrollando la capacidad de crear ``lazos asociativos`` que nos permiten memorizar un concierto completo de 3 mov, etc; desarrollo de los ``mapas mentales`` (concentración).

Atención: se llama a la capacidad del hombre de direccionar su (mente, sentidos, pensamiento, voluntad, etc) en cualquier determinado objetivo suceso o actividad, esto es una de las actividades psíquicas más importante, en la vida del hombre el quehacer musical requiere de una concentración profunda por largo periodo de tiempo. Es importante tener en cuenta que los niños pierden la concentración con rapidez 20 minutos por lo que el profesor debe estar listo para cambiar la actividad.

En el músico interprete la concentración cobra una importancia capital, pues frente al público debe tener la capacidad de escucharse así mismos como de lejos, esto requiere de gran esfuerzo.

La concentración musical se educa a través del proceso de aprendizaje y la presentación de exámenes y conciertos de clase, trabajo en ensamble.

Imaginación: Actividad Psíquica propia del hombre que le permite recrear todo un mundo de fantasía pensamientos e ideas, basados en experiencias de la vida real, a través de la observación del mundo que lo rodea.

En el proceso de desarrollo de los hábitos y ejecución instrumental tiene una gran importancia la coordinación, de los diferentes y dicotómicos movimientos de ambas manos y la incapacidad de coordinar estos movimientos de carácter disímil o su dominio deficiente con frecuencia cierran el camino para convertirse en un intérprete de estos instrumentos.

Se debe desarrollar el control nervio-musculo y tratar de ejecutar los movimientos sin presión exagerada. Tartini recomendaba para ejecutar en el violín `` fuerza sin presión `` una presión elástica.

Aspectos de la ejecución instrumental

a) Método para sostener el cuerpo con el instrumento.

Para tocar cualquier instrumento es importante ante todo la colocación correcta de ambas manos, el cuerpo y las piernas, de forma tal que sea natural, cómoda y no interrumpa las funciones normales de nuestro cuerpo; corazón, respiración. En otras palabras tocar el violonchelo o violín debe ser fisiológicamente correcto.

Tener en cuenta que en el momento de la ejecución instrumental en si la posición de las manos cambia constantemente, por eso la colocación correcta del instrumento debe partir de la posición inicial estática.

En la práctica nos encontramos con diferentes formas de sujetar el instrumento (escuelas) y también por las características específicas de cada persona. Evitar como maestros, ser pedantes y obligar a los alumnos ``copiar`` nuestras individualidades, pues esto suele dañar el desarrollo de los alumnos. Observemos la forma generalizada de la colocación del instrumento:

En la colocación del instrumento influyen varios aspectos, postura y colocación, postura de la mano izquierda y de la mano derecha

I b) Postura y colocación del instrumento.

Para poder tocar largo tiempo y sin cansancio hay que tener ciertos cuidados. Para los violonchelistas: la silla debe ser de asiento firme donde las piernas queden con los fémures paralelos al piso y no colgando, ni tampoco hundidas, sentarse en la mitad o la tercera parte hacia afuera, los pies deben posarse completamente en el piso, toda la suela .

En el caso de niños pequeños colocar ladrillo debajo de los pies, explicar mano derecha y mano izquierda:

Apuntalar el instrumento firmemente en el piso, posee tres puntos de apoyo principal.

- La pica
- El pecho
- Parte interna de la rodilla izquierda.

Se recomienda el violonchelo (ligeramente), hacia la derecha y no totalmente plano, para así alcanzar las cuerdas La y Re con mayor facilidad.

Colocación y sujeción del arco en la (mano derecha), colocación del pulgar, el índice y el meñique, pulgar de canto en el comienzo del talón. (Escuela de Davidov).

Altura del codo, rectitud del brazo y la muñeca en cada cuerda.

Existen dos tendencias principales al mover el arco para lograr una interpretación expresiva.

- A través de los movimientos de los dedos en el talón y (vara) y mover la muñeca al mínimo (los dedos se colocan mas rectos) (perpendiculares a la vara) y más inclinado (utilizado por los violinistas).
- A través del movimiento flexionado de las muñecas y los dedos, los mismos son apenas unos ayudantes y se colocan más inclinados. Lo más racional es utilizar ambas formas en beneficio de la interpretación.

Colocación y postura de la mano izquierda. En los cellos caen perpendiculares en el diapasón de forma redonda.

- En el violín de otra forma algo torcido, utilización de las almohaditas.
- La colocación del pulgar es de ‘canto’ sobre dos cuerdas, utilizando la ultima falange
- Altura del codo con relación a la muñeca.

En la ejecución del violonchelo se utilizan dos formas principales de colocar los dedos.

1. Disposición estrecha de los dedos(1ero y 4to dedo forman una 3era menor) y entre los otros dedos se forman medio tono, tener en cuenta la abertura entre 2 y 3 dedos para la afinación correcta si-re cuerda LA y mi-sol cuerda RE
2. Disposición extendida de los dedos, donde entre el 1ero y el 4to dedo se forma una tercera mayor (cuerda RE, mi sol# o mib sol).

Esta última se hace con extensión del 1er y 2do dedo.

Se realiza de dos formas, pensando con el primer dedo y extendiendo el 2do o viceversa, pisando con el 2do y extendiendo el 1ero hacia atrás.

En la primera y cuarta posición la colocación de los dedos en el diapasón no cambia. A partir de la 5ta y 7ma posición se incorpora el pulgar y cambia la posición

Explica posición de pulgar.

A diferencia de la técnica de sujeción de la mano izquierda en el violín, los cellistas usamos el pulgar, esta forma se le llama capotasto, esta amplía las posibilidades interpretativas del cellista pues se usan los 5 dedos y no 4 dedos, generalmente se coloca sobre 2 cuerdas de una vez con el pulgar los dedos se colocan en un ángulo aun más inclinado.

II. Producción de sonido

La interpretación expresiva e (intensa) depende del primer grado de la calidad del sonido.

Según A. V. Yampolsky el sonido feo o malo e tan insoportable al oído como la desafinación. La búsqueda de la calidad del sonido debe ser la tarea de todo instrumentista de cuerda, y los violines deben buscar acercarse a la sonoridad de la voz humana, tanto en lo cantáble como en la técnica

II 1. Características de un buen sonido son:

- Claridad
- Limpieza (ausencia de ruidos parasitos)
- Melódico
- Intenso tanto en los piano como en los fuerte
- Colorido

El músico debe conocer su instrumento, los límites de sonoridad forte y piano, no se le puede pedir al cello un forte como el del piano.

El famoso pedagogo del violín L. Aver sostiene que la educación del sonido dependía de la formación desde el comienzo... La causa del sonido en los instrumentos de cuerda son las vibraciones de la cuerda.

Para la formación de un sonido continuo es necesaria una vibración constante y equilibrada de la cuerda, por supuesto con una caja de resonancia. Al pasar el arco con pezrribia sobre la cuerda este agarra y arrastra la vibración de la cuerda en esa dirección, a la fuerza que ejerce el arco la cuerda contrarresta con una presión similar al

revés y tiende ir a su posición inicial, al mantenerse de forma continua esta presión produce el sondo equilibrado.

II 2. Condiciones para el paso del arco.

1. Entre el puente y el diapasón
2. Pasar el arco en ángulo recto con relación a la cuerda
3. Por un mismo punto de contacto (pasa a conservar el timbre del sonido).

Gran importancia tiene la correcta correlación entre: presión, velocidad y lugar del paso del arco.

Un sonido intenso se logra al pasar toda la cinta de cerdas por las cuerdas. El logro de los diferentes timbres depende en gran medida del lugar de contacto del arco en las cuerdas, cerca del puente se produce un sonido, duro, fuerte y raspado cerca del diapasón suave y mate.

La velocidad del arco y el nivel de presión van a depender del lugar donde se esté tocando, cerca del puente donde la cuerda es más tensa, debe aminorar la velocidad del arco si lo movemos rápido se produce el sul ponticello.

Cerca del diapasón, donde la cuerda es menos tensa se puede tocar con menos velocidad pero menor presión, así cerca del puente obtenemos un buen forte y cerca del diapasón piano. La elección del lugar para pasar el arco depende también de la posición de la mano izquierda en el diapasón, en las posiciones altas cerca del puente y en las bajas más cerca del diapasón.

También es importante la presión de los dedos en el diapasón. La belleza del sonido también depende mucho del vibrato.

III 3. El vibrato.

Para el violonchelo existen dos formas de vibrar

- a) Rotatoria
- b) De codo o cubital

Para la primera forma según el pedagogo investigador (STRUVE) gran importancia tiene el movimiento rotatorio del antebrazo (rotación del hueso del brazo alrededor del codo).

En la primera se realiza un movimiento giratorio incompleto del antebrazo en la segunda el codo está más bajo. El vibrato debe ser continuo y rítmico, la amplitud depende de la velocidad del vibrado, así como la constitución del brazo y el objetivo artístico a conseguir.

El vibrato de codo se ejecuta igual con el movimiento principal del antebrazo, pero a diferencia del giratorio el brazo se inclina arriba y abajo sin el viraje de la articulación de la muñeca Ej. Cuando se toca con 4to dedo en la 3era o 4ta posición y con el pulgar en posición de puente capotaste.

Los violonchelos emplean habitualmente las dos formas constantemente en dependencia de lo que estén tocando

II 4. Condiciones para trabajar el vibrato

1. Que el estudiante tenga claro cuál es el carácter y colorido expresivo del sonido, pues cuando no está claro, no ha percibido o escuchado sonido con vibración no lo puede imitar. Debe escuchar bien intérpretes.
2. El vibrato se realiza como norma con un solo dedo por vez, aunque si el índice es débil se puede colocar el 2do sobre el 1ero o el 3ero sobre el 4to
3. El trabajo continuo e ininterrumpido del vibrato solo puede lograrse con un brazo libre de contracciones para que los músculos agonistas y antagonistas trabajen coordinada y libremente.
4. El movimiento (batido) de forma rítmica y continua es una de las condiciones fundamentales para el desarrollo del vibrato

Importante educar la coordinación de ambas manos la izquierda oscila semicircular y la derecha se mueve continua horizontal e ininterrumpidamente. Cada pasada de arco, por la cuerda se produce un sonido de determinado carácter y calidad, por lo tanto no se puede separar el proceso de producción de sonido con la forma de pasar el arco, por lo tanto la técnica de la mano derecha, es la técnica de la producción de sonido.

III 5. Ataque del sonido

El ataque exacto y seguro (comienzo del sonido), dependerá del carácter de la obra a interpretar.

Se determinan 2 ataques de diferentes formas.

a) Suave e indeterminado y acentuado

1. El ataque suave e indeterminado es propio de los cantábiles y notas largas en legato
2. El ataque acentuado a su vez puede ser de dos maneras, en forte con acento y en piano punteado.

Observamos 2 formas de conseguir un ataque suave en los instrumentos de cuerda

1. El arco se coloca de antemano sobre la cuerda y se mueve de forma suave y continua lentamente evitando movimientos bruscos, la muñeca sirve de amortiguador del movimiento.
2. El arco se coloca al mismo momento de comenzar un sonido, como del "aire". Como si el movimiento de la mano comenzara antes y el sonido solo fuera su continuación.

- b) **Ataque acentuado**, se obtiene de la siguiente manera " el pase del arco se comienza de forma enérgica" con más o menos presión en dependencia de la dinámica, después poco a poco se va suavizando el sonido. En forte generalmente se usa el talón, en piano el medio, o en la punta del arco.

II 6. Cambio suave de dirección del arco

1. Para lograr un cambio suave, es necesario aminorar la velocidad del arco en la punta y el talón al momento del cambio y suavizar la presión
2. Tener en cuenta que la cuerda rota en una dirección u otra según el arco.
3. También importa la presión de los dedos de la mano izquierda. Si en el momento de cambio de arco también ocurre el cambio de los dedos de la mano izquierda el cambio se hace menos notorio.

4. Suavizar la muñeca haciéndola más flexible en los cambios.

II 7. Cambio de una cuerda a la otra

Debido al diferente nivel que se encuentran las cuerdas sobre el puente se debe tener en cuenta:

1. El cambio de una cuerda a otra en la parte inferior del arco debe hacerse de forma lenta y los cambios rápidos y ligeros deben hacerse en la parte medio y superior del arco.
2. Debe sacarse el arco de una cuerda a la otra en algún momento del cambio, esto disminuye el volumen del movimiento del brazo y evite que se note.
3. La comodidad en el movimiento de cambio de cuerda depende de la dirección del arco (arriba y abajo).

Hay tres formas principales de cambio de cuerda e independencia de velocidad y dinámica.

- a. El cambio se hace a través del movimiento de muñeca ejemplo: entre La-Re
- b. El cambio se hace a través del movimiento del brazo y muñecas (en el talon). Saint-Saens.
- c. El cambio de cuerda se hace subiendo y bajando todo el brazo (preludio 4 de la suite de J. S. Bach)

Conclusión:

Los métodos pedagógicos de llevar una clase pueden resumirse de la siguiente manera.

- a) Explicar con palabras (hablar sobre el carácter de la obra)
- b) Demostrar con el instrumento.
- c) Demostración cantada (cantar de forma expresiva una clase)
- d) Utilizar gesticulación expresiva para lograr un efecto deseado.
- e) Marcar el tempo o pulso con palmadas.
- f) Todo tipo de exclamaciones y señalamientos que ayuden en la clase

No existe una forma única de enseñar, ni de llevar una clase debido a la riqueza de las individualidades del ser humano. Mencionemos dos de las más efectivas:

Clase abierta: participan todos los alumnos del profesor y otros pedagogos con sus alumnos así enriquecen con nuevas experiencias.

Clase colectiva: ``cada reunión`` el profesor con sus alumnos, donde se intercambian experiencia en base a un contenido (obra, ejercicio técnico).

Organización del trabajo individual del alumno, (estudio individual)

Según Saposhnikov (1980)

La capacidad del alumno de estudiar de forma independiente, determina el éxito de la enseñanza, el pedagogo debe pensar cuál es el sistema de estudio que más le conviene al alumno, teniendo en cuenta sus individualidades, carácter, condición del hogar, edad, responsabilidades. Se debe educar la responsabilidad hacia el estudio individual a partir del segundo curso de estudio

Para un estudio individual y exitoso el alumno debe tener en claro la tarea, para esto el maestro debe explicarlo bien en clase, el carácter de la obra o estudio y los medios expresivos y la técnica para lograrlo.

Al mismo tiempo el alumno debe aprender a escucharse así mismo, controlar el tiempo, la afinación, el pulso, la rítmica, la calidad de sonido. Y al mismo tiempo lograr una buena coordinación de ambas manos.

La concentración es un pilar importante en la enseñanza y debemos entrenar al alumno para que sea capaz de lograrlo mediante trabajo de la memoria, no prestar atención a ruidos ajenos, que entorpezcan la presentación en público. La presentación en público debe ser con cierta continuidad para perder el miedo escénico que tanto desconcentra algunos.

Cuando se enseña a niños pequeños, debemos tener en cuenta que no tienen muy desarrollada la concentración y se cansan rápido. De esta manera el pedagogo tiene que enseñar de forma paralela el material de estudio y la concentración, debemos tener en cuenta que la atención también depende de cuánto guste o no el material a estudiar.

El arte del maestro esta en crear el interés y la expectativa por el material a estudiar. Es muy importante estudiar con el instrumento a diario y asistir a clase sistemáticamente.

Tchaikovski decía `` la inspiración es un visitante que no gusta acudir a flojos, ella solo se le aparece a quien la llama con un teléfono``. La experiencia nos dice que el horario de estudio individual va a depender del horario interno del alumno, día o noche solo es necesario que este cansado.

Por lo general el estudio individual del alumno debe ser de 3 a 4 horas diarias para alumnos avanzados y una hora y media para los principiantes. Sin embargo cuando el alumno se prepara para eventos importantes como conciertos, concursos, suelen estudiar muchas horas al día (8 horas o más). Solo que hay que distribuirlas con periodos de descanso.

El orden del estudio individual va a depender de su complejidad, dejando la de mayor complejidad, para el momento en que la atención este mas alta.

Los alumnos de poca cultura de estudio individual, generalmente solo estudian el comienzo del material, por lo que debe orientarse el comenzar el estudio individual, desde diferentes partes de la obra.

Es muy importante las pausas o cambio de actividad durante el estudio individual. En niños pequeños las pausas deben ser más cortas 5 minutos y después volver al tema, con la pericia del maestro se va poco a poco ensanchando el tiempo hasta lograr una mayor concentración durante periodos de 30 minutos. Esto está además supeditado a la edad de los alumnos. Ya jóvenes pueden estar periodos más largos sin interrumpir el tema principal, pero cuando sienta que su concentración merma, interrumpa tres minutos, haga algo distinto y vuelva a su estudio, vera que el tiempo de estudio deberá ser más productivo.

Se recomienda repetir obras ya estudiadas para perfeccionar su ejecución en vistas a crear como músico y aumentar el repertorio. El tiempo de la obra a estudiar de la obra a estudiar debe ser lento repetir pasajes complejos una y otra vez e ir llevándolos poco a poco hasta su tiempo real, tanto las notas afinadas como el ritmo exacto.

con frecuencia el alumno pregunta ¿Cómo estudiar en casa? Observar que dinámica piden en la obra pero en sentido general se recomienda estudiar mezzo forte, y recuerde que el descanso es parte del éxito. Por regla general ya un estudiante avanzado debe estudiar en la siguiente proporción: 20 minutos estudio continuo y descansa a 3 a 5 minutos, después de dos horas hacer un descanso mayor de 15 minutos esto es aproximado dependiendo del entrenamiento de cada cual.

La elección del material de estudio

Según Saposhnikov (1980)

El material de estudio para el violonchelo y cualquier instrumento musical se divide en tres grupos fundamentales.

- a. Repertorio artístico: obras de compositores clásicos, románticos y contemporáneos
- b. Material de apoyo pedagógico: obras escritas por los propios violonchelistas y violinistas en, y si bien no tienen un interés artístico., son muy útiles para abordar la técnica desde el punto de vista creativo, Ejemplo Romberg, Goltermann, etc...
- c. Material técnico instructivo, escalas, arpeggios, ejercicios y estudios.

Echemos una mirada al rol que juega cada uno de estos materiales de estudio

- a. El repertorio artístico está claro que desarrolla en gran medida los medios musicales y expresivos, desarrollan el gusto artístico, nos brindan una imagen de la diferente época y estilos.

Al estudiar las sonatas de Vivaldi, Corelli, Tartini, etc. El estudiante no solo tiene contacto con estas sublimes obras del Barroco italiano si no que desarrolla un hermoso cantábile y una excelente técnica de la mano derecha en los movimientos rápidos. El estudiar obras y piezas de Shumann y Shubert, el maestro va a esforzarse porque el alumno comprenda el carácter y sonoridad del romántico.

Una tarea similar tiene el material de apoyo pedagógico creado por virtuosos del violín, la viola o el violonchelo, que si bien no tienen un gran interés musical, responde a la sonoridad de una época además de trabajar la necesaria técnica.

Gran importancia tiene el trabajo con las escalas, estudios y ejercicios pues son los que forman, esculpen las manos, crean músculos y la elasticidad requerida para el dominio del instrumento.

Principios del aprendizaje del material de estudio.

Partiendo del principio fundamental de la relación que existe de la educación y el desarrollo artístico musical, debemos relacionar el material de estudio que permita crecer a los alumnos, de forma multilateral. Como seres humanos, músicos, como artísticas con una técnica depurada.

Por eso debe pensar bien cuál es el repertorio necesario para cada alumno en cada etapa de su desarrollo.

Debemos tener en cuenta. Que el material a estudiar sea comprensible y este acorde a la capacidad intelectual del alumno (principio de la comodidad de la enseñanza).

En el caso de los niños pequeños las `` canciones populares y melodías fáciles, son ideales para desarrollar el sentido del gusto y la melodía y no son complicados técnicamente``.

A veces surge la duda si complacer o no al alumno cuando quiere tocar una u otra pieza, la experiencia dice que no se debe ignorar este pedido, solo jugar jugando con las posibilidades del alumno.

A la par del material necesario y obligado se deben incluir suficientes piezas de diferente carácter o estilos. Al elegir estudios se deben tener en cuenta no olo la parte técnica, sino también el interés artístico y melódico.

En lo que respecta a las escalas y arpeggios, ellos son el constante detonante del desarrollo técnico y deben incluirse siempre en el programa a estudiar.

Metodo de Zoltan Kodaly 1882-1967

Considerado junto a Bela Bartok el padre de la nueva escuela húngara, realizo una importante labor como folklorista recogiendo numerosas canciones populares que les han servido para completar su actividad artística y pedagógica. Kodaly afianzo su renovación de la practica didáctica con numerosas publicaciones de pensamiento pedagógico, la importancia de su obra rebasa ampliamente el marco de su país en la moderna pedagogía musical.

Kodaly considera que la iniciación musical debe comenzar en la familia y luego en la escuela, lo antes posible, este recomienda que la edad para comenzar a estudiar música es nueve meses antes de su nacimiento agregando que nueve meses antes del nacimiento de la madre. Metodo Kodaly: la mejora en las clases de música debe comenzar por un profesorado formando convenientemente la lectura y lectoescritura musical, la base de la enseñanza musical es el canto, sobre todo de la música popular, tradicional más cercana a cada pueblo, luego interesa conocer otras culturas extranjeras, hay que darle lo mejor para que se acostumbren, no hay que aficionarlos a la música de mala calidad

Principios de Kodaly: este método se emplea para la enseñanza del solfeo, silabas para nombrar las notas en lugar de letras como los sistemas ingleses o alemanes, esto lo llama somisacion, el uso de las silabas para designar las notas utiliza el sistema silábico guidoniano con alguna modificación do, re, mi, fa, sol, la ti, suprime la ``T`` de sol para hacer que acabe en vocal como las demás notas.

Igualmente se sustituye la ``s`` de SI por la ``t`` a fin de poder utilizar la primera letra de cada nota, sin peligro de confusión entre si y sol, asi mismo en las alteraciones de bemol se cambia la vocal de la nota por la letra ``a`` y en el caso del sostenido se sustituye por la letra ``i``.

Se distingue la notación absoluta y el solfeo relativo se adjudica a la tónica el nombre Do en cada tonalidad, aunque al principio solo se utilice la de do, fa y so mayores

en clave de sol y fa para los pianistas. Esto facilita la posterior lectura en otras claves y tonalidades.

El método húngaro utiliza silabas para los ritmos.

El marcar tiempo batiendo palmas o dando golpes es muy eficaz en las primeras etapas de educación musical, el paseo dando palmas a tiempo es lo primero que se hace en la enseñanza.

También utiliza las escalas Dalcroze, en distintas escalas que comienzan con un mismo sonido, familiarizándose con los modos, para comenzar es conveniente utilizar los signos manuales (fononimia) y después usar los sonidos relativos (solfeo) y absolutos (letras)

Importancia del canto: la canción popular es la lengua materna musical del niño y debe aprenderla de pequeño, lo primero es encontrar canciones populares adecuadas para el niño en la que lo más familiar es la tercera menor So-Mi y So-la-Mi, después de aprenderlas de oído se le enseñan los primeros elementos musicales batiendo palmas, andando, cantando los fonemas rítmicos (ta, ti) intentara otras combinaciones. La mano (fononimia) es importante para iniciarle en la lectura del pentagrama

Enseñanza según la edad: al principio el niño debe aprender movimiento, las palabras y melodía y más adelante lo estudiara por separado. Siendo las primeras melodías pensadas para la marcha en grupo.

Es más fácil empezar por la escala pentatónica con ritmo a diferente velocidad para que aprendan adaptarse, la sonoridad del xilófono es la más adecuada al niño que el piano siendo mucho más fácil de conseguir. Los sonidos agudos y graves empiezan a reconocerse como finos y grueso a través de la octava, luego la quinta y luego la tercera, los ritmos serán durante mucho tiempo.

En Hungría es más cercano el modo pentatónico a diferencia de otros países que basan s enseñanza de las primeras etapas en el modo mayor, a través del aprendizaje de la

música a temprana edad, la cultura general del alumno prospera y se agudiza su percepción entre otros campos de estudio.

El sistema húngaro incluye practicas desde el principio, canciones a dos voces (alumno-maestro al principio y luego dos alumnos) acostumbrándose a una estructura de dos partes y ritmos diferentes. Las clases de canto son una diversión y estimulan las facultades relacionadas con la lógica. Kodaly (1882) ``decía que un niño debe empezar un instrumento sin saber antes de leer a primera vista y escribir dictados correctamente la música, desarrollando así su oído interno`` aquí vemos como concuerdan los dos metodos de enseñanza tanto el de Kodaly como el de Saposhnokov.

Los elementos específicos: además de leer y escribir música, el niño debe formarse para que pueda expresar con inteligencia sus ideas musicales, este se acostumbra a las estructuras básicas de pregunta-respuesta jugando con sus propios nombres o pequeños dialogo

La armonía: opinaba que debe aparecer en su clase cuanto antes al responder a la 5ta real, los niños se dan cuenta de que ha aparecido otra tonalidad. Con los conceptos de mayor, menor y las triadas percibidas como una sucesión melódica y como acordes aprenderán fácilmente. Todo esto se aprende de memoria para reconocerlo fácilmente mas tarde en las canciones al estudiarlo teóricamente; a los 11 o 12 años ya conocen la posición en las escuelas primarias o a los 8 o 9 en las especiales, y escuelas de música

La escritura: es un elemento muy importante, se deben empezar por melodías que ya conocen y con intervalos muy fácil, luego el ritmo, mas tarde lo escribirán en el pentagrama, la clave y la tonalidad y finalmente el dictado a varias voces. Hay que practicar para desarrollar el oído interno

Enseñanza instrumental: está basada en las canciones y se complementa con la práctica vocal y con otros instrumentos acompañantes o complementarios al contrario que Orff y Martenot, es muy intenso e inflexible y partidario de las destrezas formales en los primeros años antes que la comprensión intuitiv

La música tradicional de Venezuela

Según Rivera (1976) (p.143) en su libro la musica popular de Venezuela nos dice:

La Tonada: es una canción constituida por la combinación de un trozo melódico lento y de largos sonidos, inspirado en el folklore de los cantos de ordeño, seguido de otro estilo de joropo, y por lo tanto alegre y rápido. Las tonadas son cantos utilitarios que se caracterizan por su sistema monódico, en el cual se establece claramente la armonía de seis, ocho o más tiempos, tiempos moderados que encierran el giro descendiente de las cadencias propio de los cantos de ordeño. Es originaria de Asturias y Cantabria, regiones del norte de España en donde se ha arraigado y se ha desarrollado en países hispanoamericanos como Argentina, Chile y Venezuela. La primera tonada fue compuesta por Eduardo Serrano (compositor caraqueño nacido el 14 de febrero de 1911, compositor, director de orquesta, musicalizador y arreglista conocido por su joropo ``Barlovento``), cabe mencionar que entre otros autores que han escritos bellas tonadas son José Reina y Juan Vicente Torrealba que ha compuesto algunas tonadas que no siguen el modelo original en el contraste de copla-joropo, siendo uno de los máximos exponentes de este género Simón Díaz.

El Vals según Rivera (1976) (p.11): el vals es un derivado del *Leander*, popular baile austriaco, debe haber llegado a nuestro país en 1830. En el campo musical de la creación del vals y algunas otras formas pequeñas de concierto hay indudables valores románticos, una pequeña pieza que comenzó siendo apenas de dos motivos o partes, va tomando poco a poco por obras de distintos compositores una forma mayor; aumenta el número de partes a tres, cuatro y cinco; hace proceder la obra una introducción, en la que según la técnica pianística del autor, el más ganado virtuosismo despliega sus alas; añade voluminosas caudas –codas-. No extentas también de virtuosismo. Y uno de los sellos más genuinos de los románticos: la intención y búsqueda de un acento nativo que va mostrándose en el ritmo melódico o acompañante; desde los compositores de mediados del siglo hasta un Vollmer o un Delgado Palacios en las postrimerías del siglo XIX.

Por otro lado la vida del vals como expresión venezolana se debe a tal movimiento social y espiritual; sin esos dos factores, nuestro vals no se hubiera salvado de la etapa de negación de todo el valor nacional en lo espiritual, que caracterizó el comienzo de la riqueza petrolera. Los mejores vales escritos para piano hicieron posible su permanencia en el gusto del público a lo largo de varias generaciones, hasta el momento en que compositores como Antonio Lauro, Evencio Castellanos componen obras propias del género y las ejecutan junto con los mejores del pasado.

El vals íntimo de dos partes, había iniciado su larga trayectoria desde los tiempos en que las breves melodías de 8 compases constituían la base de las piezas de baile. Del folclore la toman los compositores románticos nacidos como Manuel F. Azpurua en la primera mitad del siglo, y hacen tal tipo de piezas una pequeña joya musical.

Manuel Guadalajara, Rafael Izasa, Rogelio Caraballo, Manuel F. Azpurua, descuellan entre la cantidad de buenos autores nacionales de vales de dos partes, estos compositores trabajan la melodía con elementos que ascienden y descienden ornamentadas por destellos breves dentro de los límites de ocho compases con el acompañamiento sencillo de la mano izquierda y persistente en su ritmo, tiene expresivo de carácter nacional. Hay matices que diferencian el vals de distintos países, como el francés más fluido que el vienés, que tiende a alargar el segundo tiempo, lo que da la impresión de un salto en el segundo tiempo en Venezuela adquirió una riqueza rítmica, los ejecutantes populares fueron incorporando diseños rítmicos del joropo, elementos del 6x8 de algunos bailes españoles o nativos, del zapateado y además una serie de abundantes sincopas de origen tal vez africano y no sabemos hasta qué punto de fuentes indígenas.

El Merengue Venezolano según Rivera (1976) (p.85) : la más notable pieza musical después del vals y el joropo pieza muy diferente rítmica y estructuralmente a su homólogo dominicano, se utilizó siempre para bailar aunque fuera cantada, lo mismo que la danza de la cual proviene. El acompañamiento de tresillo en el primer tiempo más dos

corchas en el segundo tempo constituirán la escritura corriente del merengue desde comienzos del siglo XX hasta que se advierte la incorrección de tal escritura.

La danza y la danza-merengue son piezas cadenciosas a dos partes de ocho o dieciséis compases, melódicamente mantenían cierta elegancia en el uso de notas largas, grupetos y otros adornos como contraste con la sandunga propia del acompañamiento, prueba de la distinción que desde un comienzo signa al merengue como origen, en el año de 1930 se da la separación en el nombre danza-merengue porque los compositores no se arriesgaban a componer solamente merengues.

Durante muchos años el merengue se escribiría en 2x4 lo mismo que la danza y la habanera. El paso estilístico social de aquellas piezas al merengue debe haberse producido cuando los músicos de las orquestas populares de Caracas aligeraron el movimiento y expresaron el ritmo tal como lo sabían y sentían de oído. Con nacionalismo de poco crédito de pretendía explicar una cosa, que lo escribían mal y todo por su origen.

En diferentes regiones y momentos nos encontramos que la desorientación en la escritura y la mezcla de nombre y estilos, debió resultar casi imposibles de aclarar. Eduardo Serrano y su famoso merengue ``Barlovento`` en donde el compositor salta sobre el conflicto gráfico colocando un número cinco para cada grupo melódico de cada compás aunque todavía se encuentren versiones a 2x4 en donde volvemos a sus inicios con tresillo en el primer tiempo y corcheas en el segundo tiempo.

El Joropo según Rivera (1976) (p.152): el joropo fue antiguamente una coreografía popular que se bailaba con cualquier pieza corta de ocho a dieciséis compases; hacia fines del siglo XIX dan en llamarle joropo a festejos campesinos familiares que se conocían como fandangos; en tanto en el que el término fandango se abandona, el del joropo asume la representación del sentido ya apuntado; con el Alma Llanera y su creciente popularidad el joropo viene a designar también una pieza musical de autores conocidos y enmarcadas dentro de moldes que daban músicos profesionales de las principales ciudades.

Actualmente un símbolo de emblema de identidad nacional, sus orígenes se remontan en 1700, y este es caracterizado por ser tan mestizado como nosotros mismos, as encontramos que lo rítmico de la melodía, el acompañamiento del arpa, el cuatro y en la versificación literaria observamos la presencia europea. En la melodía independiente identificamos la presencia del negro y las estampas de las maracas identificamos la huella indígena. El joropo no es solo un estilo musical, también es baile y danza, y representa además una fiesta popular, es un baile alegre que divierte y reúne a sus participantes, en cada zona geográfica toma su propia esencia, y desarrolla diferentes pasos y figuras en el baile existiendo sin embargo figuras básicas que lo identifican que son: el valsiao, el escobillao y el zapatiao.

En el país identificamos el joropo llanero, central y oriental, igualmente en la región de Guayana, centro-occidental y en los andes se encuentra en cada tipo de joropo con unas características distintas y específicas que identifican la región.

MARCO LEGAL
Referentes jurídicos

Proyecto de ley de protección social e integral al artista y cultor nacional

Título I

Disposiciones generales

Objeto

Artículo 1. La presente ley tiene por objeto garantizar la protección social e integral del artista y cultor nacional en su condición de trabajador cultural, conjuntamente con el poder popular y demás sujetos de naturaleza pública y privada del quehacer cultural en sus diversas manifestaciones y disciplinas artísticas

Ámbito de aplicación

Artículo 2. Las disposiciones de esta ley son de orden público y serán aplicables al poder público nacional, estatal y municipal y a las organizaciones del poder popular, así como a todas las personas naturales y jurídicas de derecho público o privado que se dediquen a realizar cualquier actividad relacionada con la ejecución, promoción, organización, fomento, administración o alguna actividad económica vinculada o no con el quehacer artístico y cultural

Principios rectores

Artículo 3. Esta ley se rige por los principios de soberanía, identidad nacional, democracia participativa y protagónica, justicia social, corresponsabilidad, solidaridad, progresividad, libertad, igualdad, respeto a los derechos humanos, lealtad a la patria y sus símbolos patrios, equidad, integridad, valores éticos y morales

Corresponsabilidad

Artículo 4. El poder público nacional, estatal y municipal, así como el poder popular y las personas naturales y jurídicas de naturaleza pública y privada tienen el deber de contribuir de forma mancomunada en la protección social e integral del artista y cultor nacional

Ley orgánica de educación
Capítulo I
Disposiciones fundamentales

Educación y cultura

Artículo 4. La educación como derecho humano y deber social fundamental orientada al desarrollo del potencial creativo de cada ser humano en condiciones históricamente determinadas, constituye el eje central en la creación, transmisión y reproducción de las diversas manifestaciones y valores culturales, invenciones, expresiones, representaciones y características propias para apreciar, asumir y transformar la realidad.

El estado asume la educación como proceso esencial para promover, fortalecer y difundir los valores culturales de la venezolanidad.

Reglamento de la ley orgánica de educación

Gaceta oficial N° 36787 (reforma) 16/11/1999

Capítulo V, de la educación estética y de la formación para las artes.

Artículo 37. Al ministerio de educación, cultura y deporte, en la modalidad de educación estética y de la formación para las artes, le corresponde:

Proteger el patrimonio artístico cultural venezolano y estimular y fortalecer la identidad nacional.

Promover, rescatar y difundir las manifestaciones folklóricas y las de tradición popular, a los fines de conservar y acrecer nuestro acervo de valores nacionales

Desarrollar en el individuo las capacidades de observación, comparación, experimentación, análisis, interpretación y valoración estética, en las artes visuales, música y artes escénicas.

Estimular las manifestaciones artísticas, tanto individuales como institucionales.

Proporcionar la valoración y el respeto hacia la libre expresión de las tendencias y estilos artísticos; sea cual fuere la época de su creación.

Fomentar programaciones de investigación y extensión artística en todas sus manifestaciones.

Promover la creación de centros o grupos artísticos y la realización de congresos, exposiciones, festivales o similares, a nivel nacional, regional, zonal, distrital y de planteles.

El ministerio de educación, cultura y deportes determinara otros fines y actividad que considere pertinentes para esta modalidad.

Artículo 38. A los fines del cumplimiento de lo dispuesto en el artículo 36 de la ley orgánica de educación el ministerio de educación, cultura y deporte diseñara y ejecutara políticas sobre la educación estética y de formación para las artes en el medio escolar y extra-escolar. Promoverá la formación profesional en artes plásticas, musicales y escénicas, mediante programas e instituciones integrados en un sistema articulado; propiciara el reconocimiento y acreditación académica de las carreras, cursos y actividades de perfeccionamiento en estos campos cuando resulte procedente, así como la forma de acreditarlos, igualmente garantizara la prosecución de estudios de las personas cuya vocación, aptitudes e intereses estén dirigidos al arte y su promoción.

Constitución de la republica Bolivariana de Venezuela

Capítulo VI

De los derechos culturales y educativos

Artículo 98. La creación cultural es libre. Esta libertad comprende el derecho a la inversión, producción y divulgación de la obra creativa, científica, tecnológica y humanística, incluyendo la protección legal de los derechos del autor o de la autora sobre sus obras. El estado reconocerá y protegerá la propiedad intelectual sobre las obras científicas, literarias y artísticas, invenciones, innovaciones, denominaciones, patentes marca y lemas de acuerdo con las condiciones y excepciones que establezcan la ley y los tratados internacionales suscritos y ratificados por la republica en esta materia

Artículo 99. Los valores de la cultura constituyen un bien irrenunciable el pueblo venezolano y un derecho venezolano que el estado fomentara y garantizara, procurando las condiciones, instrumentos legales, medios y presupuestos necesarios. Se reconoce la autonomía de la administración cultural pública en los términos que establezca la ley. El estado garantizara la protección, preservación, enriquecimiento, conservación y

restauración el patrimonio cultural son inalienables, imprescriptibles e inembargables, la ley establecerá las penas y sanciones para los daños causados a estos bienes.

Artículo 100. Las culturas populares constitutivas de la venezolanidad gozan de atención especial, reconociéndose y respetándose la interculturalidad bajo el principio de igualdad de las culturas. La ley establecerá incentivos y estímulos para las personas, instituciones y comunidades que promuevan, apoyen, desarrolles o financien planes, programas y actividades culturales en el país, así como la cultura venezolana en el exterior. El estado garantizará a los trabajadores y trabajadoras culturales su incorporación al sistema de seguridad social que les permita una vida digna, reconociendo las particularidades del quehacer cultural, de conformidad con la ley.

Artículo 101. El estado garantizará la emisión, recepción y circulación de la información cultural. Los medios de comunicación tienen el deber de coadyuvar a la difusión de los valores de la tradición popular y la obra de los y las artistas, escritores, escritoras, científicos, científicas, compositores, compositoras, cineastas y demás creadores y creadoras culturales del país. Los medios televisivos deberán incorporar subtítulos y traducción a la lengua de señas, para las personas con problemas auditivos. La ley establecerá los términos y modalidades de estas obligaciones.

Gaceta Oficial de la Republica Bolivariana de Venezuela

Numero 25.362

Caracas: jueves 23 de Mayo de 1957

Título I

Disposiciones generales

Artículo 1. La educación artística se rige por las disposiciones contenidas en este reglamento, y subsidiariamente por las que sean aplicables del reglamento general de la ley de educación y del reglamento para los exámenes de educación primaria, secundaria, técnica y de formación docente.

Artículo 2. Quienes aspiren a inscribirse como alumnos en alguna escuela de educación artística, deben solicitar su inscripción en el establecimiento docente respectivo dentro del término señalado al efecto por la ley, osea en la quincena inmediata anterior a la fecha de

iniciación de clases del año escolar, y se los inscribirá en el libro de matrícula que ha dicho fin debe ser llevado por cada instituto docente.

Artículo 3. En el momento en que se solicite la inscripción en alguna escuela de educación artística, el aspirante debe cumplir con los requisitos y presentar los documentos exigidos en artículo 43 del reglamento general de la ley de educación, y además, ha de satisfacer los requerimientos siguientes:

1. Rendir examen de aptitud o de conocimiento, ante un jurado que designara el director de la respectiva escuela entre el personal docente de la misma
2. Acreditar que se esté recibiendo la educación primaria o que se tiene el certificado oficial correspondiente a dicha rama docente

Artículo 4. Solo podrán inscribirse como alumnos en las escuelas de educación artística quienes tengan mas de ocho años de edad.

Artículo 5. Los alumnos de las escuelas de educación artística están en la obligación de cursar algunas materias de generalización, relativas a conocimientos básicos del ramo artístico que se trate, y además, podrán cursar aquellas asignaturas de especialización que correspondan a su vocación artística.

Artículo 6. Las escuelas de educación artística se diversificarán de acuerdo con el ramo del arte que en ellas se enseñe, del cual tomarán su denominación específica; esto sin perjuicio de que puedan agruparse en una sola escuela y bajo una misma denominación todos aquellos ramos artísticos que así lo permitan, conforme a su naturaleza y afinidades.

Artículo 7. Las distintas escuelas de educación artística se regirán por las disposiciones de este reglamento que específicamente les atañen y por las generales del mismo.

Artículo 8. Las escuelas de educación artísticas comprenderán tantas secciones como especialidades puedan estudiarse en la misma.

Artículo 9. La enseñanza de la educación artística se ajustará a los programas y horarios aprobados por el ministerio de educación.

Artículo 10. Los exámenes de las asignaturas que tengan carácter explicativo o narrativo constarán de una prueba escrita y de una prueba oral, y los de las asignaturas que requieran ejecución, constarán exclusivamente de una prueba práctica.

Las pruebas escritas, orales y prácticas se realizarán conforme a lo que para las mismas dispone el reglamento para los exámenes de educación primaria, secundaria, técnica y de formación docente.

Artículo 11. El ministerio de educación expedirá a los alumnos que hayan concluido el curso respectivo o que hayan finalizado algunos de los ciclos en el que el mismo este dividido. Un certificado que acredite los estudios realizados y las calificaciones obtenidas.

Artículo 15. Por razón de la edad, se establecen para las materias de especialización las siguientes limitaciones mínimas:

- c) Para el curso del violonchelo e instrumentos de viento, se exige que el alumno haya cumplido catorce años de edad.

Gaceta oficial de la República Bolivariana de Venezuela

Numero 909 extraordinario

Caracas: viernes 29 de mayo de 1964

Programa para el estudio del violonchelo:

Primer curso:

1. Escalas de Do mayor, la menor y sus arpeggios.
2. Ejercicios de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas y decimas con distintos golpes de arco

Segundo curso:

1. Escala de una octava sobre cada cuerda hasta la quinta posición
2. Escalas mayores de Do, Sol, Re, La, Mi Fa, Si bemol, Mi bemol y de sus tonalidades relativas inmediatas hasta la 4ta posición.
3. Ejercicios de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas y decimas hasta la cuarta posición con distintos golpes de arcos.
4. Estudios para preparar el spicato
5. Estudios melódicos

Tercer curso:

1. Todos los arpegio y escalas mayores y menores en posición de pulgar (como cejilla artificial)
2. Escalas y arpegios mayores de Do sostenido, Re, Mi bemol, Mi y Fa con la extensión de tres octavas
3. Estudios técnicos y melódicos

Cuarto Curso:

1. Escalas y arpegios menores de Do, Do sostenido, Re, Mi bemol, Mi y Fa con la extensión de tres octavas
2. Estudios técnicos y melódicos

Quinto curso:

1. Escalas y arpegios mayores de Fa sostenido, Sol, La bemol, La, Si bemol y Si.
2. Estudios técnicos y melódicos incluyendo el empleo del pulgar (como cejilla artificial).
3. Primeras practicas de sonatas antiguas dando gran importancia al desarrollo musical del estudiante

Sexto curso:

1. Estudios para desarrollar la técnica de la mano izquierda
2. Estudios para desarrollar la técnica en el uso del arco
3. Estudios y sonatas antiguas dando gran importancia a la interpretación musical

Séptimo curso:

1. Estudios encaminados al virtuosismo

Octavo curso:

1. Continuación de los estudios del curso anterior.
2. Estudios de las primeras obras de concierto

Noveno curso:

1. Virtuosismo

Decimo curso:

1. Virtuosismo y repertorio

CAPITULO III

MARCO METODOLOGICO

Naturaleza de la Investigación

Este trabajo está enmarcado dentro del enfoque de investigación cualitativa ya que (según Hernández y Batista 2006) se fundamenta en un proceso inductivo (explora y describe generando perspectivas teóricas), se considera investigación cualitativa porque consiste en construir la realidad tal como la observan los actores y porque evalúa el proceso natural de los sucesos, (según Corbetta) no hay manipulación de la realidad.

(Colby, 1999), los modelos culturales se encuentran en el centro del estudio de lo cualitativo, constituyen un marco de referencia para el actor social y lo transmitido por la experiencia personal. Desde el punto de vista interno se mantiene una perspectiva analítica manteniendo una línea separatista como ejecutante e investigador y también como observador externo, de acuerdo a los requerimientos utilizados se utilizaron diversas técnicas en la investigación de manera flexible hasta cierto punto, se entiende a los actores principales sintiendo empatía hacia ellos ya que nos compenetramos en la misma actividad musical. (Según Neuman 1994) Actividades que sintetiza el investigador en el método cualitativo de la investigación.

Partiendo desde el punto de vista relativo con los actores sociales la investigación varia en su contenido y forma, se trata de construir bajo la comprensión y interpretación de la lógica inducida, y por lo tanto obtener resultados que generen una masa de conocimiento variada en el eslabón investigativo

Método de investigación

La investigación está enmarcada en la interpretación hermeneutica ya que se partió de un diagnostico del problema a investigar, según Packer (2010) `` el acercamiento

hermeneutico brinda una manera de estudiar y comprender las acciones`` pasando por un proceso que se orienta a un fin determinado, seleccionando aspectos o características para la demostración de los resultados, ya que la música venezolana en el niño y el ejecutante debe comprender su lengua materna.

En el proceso de información se recogieron datos valiosísimos para la elaboración de métodos técnicos y musicales del estudio del violonchelo, auxiliado con estos medios técnicos basados en la experiencia participativa. La investigación se vuelve objetiva enmarcada hacia varios aspectos técnicos en el proceso de enseñanza del violonchelo.

La música popular venezolana y el violonchelo en el músico venezolano y en el proceso de la pedagogía musical no deben estar separados. Esta investigación trata de determinar estructuras esenciales en cuanto a la necesidad de una interpretación vista desde varios ángulos, no se trata de una verdad única sino de aportar conocimientos de las diferentes mentes

Escenario de la Investigación

Se eligió como escenario para el proceso de investigación el conservatorio de música de Carabobo, también sirvió de escenario la universidad de Carabobo en donde se llevó a cabo las diferentes formas de recolección de datos suministrados en una guía de entrevista que permitió a los informantes validar la línea de investigación impulsando de esta manera la música tradicional venezolana y la pedagogía del instrumento.

Guión de la Entrevista

La entrevista aplicada contaba con unas categorías de preguntas que fueron concebidas por una autoentrevista en busca del problema de la investigación, que permitió lo siguiente:

- Considera usted que la musica popular tradicional cuenta con la suficiente riqueza en sus elementos como para tener un papel preponderante en la enseñanza del arte musical?
- Cual seria la importancia de equiparar el uso de melodias y composiciones nacionales con el repertorio academico universal?
- Mencione los generos del folclor venezolano aplicables al aprendizaje del violonchelo?
- Cree usted que el violonchelo es un instrumento capaz de cumplir roles distintos en la ejecucion de la musica tradicional venezolana?
- Los generos tradicionales venezolanos tienen su origen en generos musicales Europeos, cree usted que se podría tomar de base esta premisa para el estudio de la musica popular venezolana
- Los valores hoy dia en las ciudades se han perdido, sobre todos los valores culturales cual seria la manera mas factibl y aplicable para el rescate y difusion de los mismos?
- Se puede hablar de endofobia, complejo de inferioridad, valoracion negativa de nuestra cultura tradicional en la musica, como factor negativo en el proceso de desarrollo cultural de nuestro pais y por ende nastro desarrollo?

Técnica de Recogida de Información

Principalmente se trabajo con entrevista estructurada ya que se establecio un orden de ideas que concatenadas entre si brindaban al entrevistado un orden en sus ideas; pero también Los datos que se recabaron en la investigación fueron de primera instancia fue la observación de métodos de estudios técnicos de diferentes violonchelistas, así como también métodos de estudios melódicos de diferentes niveles, básico, medio y avanzado, se revisaron programas de estudio, bases legales musicales por el cual se rigen los estudiantes de música para su estudio, se recurrió a diverso material bibliográfico de las biografías y escuelas de los violonchelistas desde el siglo XVI hasta el siglo XX así como también Bibliografía del instrumento. Se recabo información de un método de enseñanza pedagógico del violonchelo y material bibliográfico de la música tradicional venezolana

así como también a ensayos y otros trabajos de grados. Se tuvo acceso a partituras de música venezolana y a discografía de diferentes agrupaciones que se han dado a la tarea de preservar la música venezolana.

Triangulación de Informantes

Categorías	Entrevistado 1	Entrevistado 2	Entrevistado 3	Reflexión Conclusiva
Didáctica del Violonchelo	En mi opinión si, en el caso de los instrumentos melódicos, la música venezolana presenta una cantidad de variantes de melodías, frases que pudieran tranquilamente desempeñar un rol didáctico, enseñar algo particular con respecto con una técnica específica o con respecto a fraseo, y todo eso tiene que ver con la técnica del instrumento.	Bueno realmente yo creo que sí, porque la música venezolana tiene una riqueza rítmica muy importante y es importante crear en los niños esa facilidad de lectura de movimientos técnicos es decir, se podría implementar por ejemplo el 5/8 las irregularidades rítmicas de la música venezolana en ejercicios técnicos bien sea escalas arpeggios de manera tal de ya ir creando en ellos el habito de esa riqueza rítmica a través de ejercicios simples, piezas que se puedan arregla para tal fin.	Yo creo que sí y principalmente en el factor rítmico la música venezolana si hay algo donde tiene complejidad es en el elemento del tratamiento de la emiola del tratamiento de los ritmos compuestos de los compases compuestos e indudablemente si es un gran aporte, desde un principio debe inculcársele al estudiante porque si hay algo que tenemos que tomar en cuenta hoy día es que las nuevas generaciones son como mucho mas despiertas y mucho más dinámicas y al ser música popular tradicional folclórica que esta imbuida en medio de nuestro entorno cultural	Si bien es cierto, la música venezolana está llena de elementos aplicables para el aprendizaje musical del niño bien sea para desempeñar roles didácticos, movimientos técnicos que facilitarían el aprendizaje del instrumentos y para desarrollar en el niño diferentes habilidades musicales; y uno de los aspectos más importantes es que no haya esa extemporaneidad desde el momento en que el niño empieza a tocar el instrumento y su primer contacto con la música tradicional venezolana y no en formato de agrupaciones musicales si no a nivel solistico

			y social digamos que hay ciertos elementos que están más asimilados	
--	--	--	---	--

Endofobia	<p>Sí, claro históricamente es lo que ha ocurrido, no tanto por endofobia si no por el hecho de que los sistemas de enseñanza musical utilizados en Venezuela vienen de otras partes, nunca se ha desarrollado un sistema que sea propio entonces más que el hecho de no querer lo nuestro es simplemente, no haber desarrollado algo propio</p>	<p>Sin lugar a dudas, pero eso de la endofobia y el complejo de inferioridad eso es intrínseco de todos los pases latinoamericanos que fueron colonias Europeas, eso es como una cruz que cargamos todos, en cierto modo de la cual hemos empezado a liberarnos paulatinamente porque gracias a dios la cultura y la música de nuestros países es tan rica y tan fuerte que ahora somos nosotros en ciertos modo estamos colonizando hacia esas regiones</p>	<p>A simple vista nosotros tenemos un grave problema de: uno vergüenza étnica, no da vergüenza nuestro elemento étnico incluso básicamente el idioma por lo tanto la música también nos da un pelo de vergüenza hacer el tipo de música que hacemos además de eso tenemos un grave problema de disociación de la realidad si es un complejo de inferioridad pero es algo que ha sido cultural que a lo largo de los años ha estado allí</p>	<p>A pesar de ser un tema cultural que se ha devenido en el tiempo poco a poco se ha venido rompiendo ese paradigma en cuanto a complejo de inferioridad, y a la música venezolana se le ha venido dando el puesto que se merece conquistando terreno en otra regiones del mundo; es así que vemos como se está revistiendo eso, y a la música venezolana se le está dando su sitio de honor con agrupaciones que han hecho un trabajo importante de preservación y difusión de la cultura, solo hace falta implementar otro mecanismos de difusión atacando las bases de formación</p>
------------------	--	--	---	---

				musical para erradicar el complejo de inferioridad y valoración negativa del folclor.
--	--	--	--	---

Música tradicional Venezolana	El trabajo de difusión a través de grabaciones, porque queda el registro que es muy importante de hecho; Gran parte de los músicos venezolanos de hoy, tocan música venezolana hecha hace 30 a 40 años gracias a las grabaciones que hicieron los pioneros en ese momento, los primeros ensambles. y la otra manera es con cancioneros, los cancioneros también son una forma de tener un registro de todo el material musical; cancioneros y libros	Se debería transcribir un trabajo importante en donde sea incluida esa música de tradición oral a partitura de manera tal de que esto se pueda difundir y se pueda preservar	Yo sugeriría el uso de grabaciones de grupos de reconocida trayectoria hoy en día puedes encontrar grabaciones en youtube. Preferiblemente lo más tradicional y purista, y podemos buscar una aproximación desde el punto de vista auditivo osea que el muchacho tenga una aproximación dentro de lo auditivo y dentro de lo estético antes del bagaje teórico,	Todos los mecanismos de difusión de la música tradicional venezolana es viable; bien sea grabaciones cancioneros solo queda de parte del profesor despertar el interés en el alumno para aproximar al estudiante a la música tradicional venezolana
--------------------------------------	--	--	---	---

Interpretación de la triangulación de informantes

Si bien es cierto la musica esta compuesta de escala, la musica venezolana no es la excepcion pudiendo de esta manera brindar en el estudiante todas las herramientas tecnicas y pedagogicas para su aprendizaje de base, en concordancia con lo establecido en los

metodos de estudio, solo queda de parte del maestro coordinar actividades para su aprendizaje y avance tecnico instrumental. La musica venezolana como fenomeno debe constituir en el estudiante una prioridad irrefutable en su proceso de enseñanza evtando la extenporaneidad del volonchelo con la musica venezolana; ya que la musica venezolana esta agarrando un gran auge y apogeo a nivel mundial a tal punto que personas de otras culturas estan interesadas en aprender la cultura msical folclorica de nuestro pais.

Reflexión de la Triangulación de las Categorizaciones

La música tradicional venezolana debe ser vista como un fenómeno en los inicios musicales del niño, claro está que el violonchelo de origen Italiano está supeditado al estudio de métodos de índole tradicional Europeos, entonces para lograr esa paridad del repertorio académico universal y el repertorio tradicional venezolano tenemos que de alguna manera criollizar al Violonchelo y realizar programas de estudios sistematizados que incluyan el acervo popular, de esta manera podemos atacar de base la exclusión de lo propio, hacia la cultura fomentando dichos programas para ser aplicados en conservatorios, escuelas de música y crear estudiantinas o agrupaciones musicales en donde los instrumentos venezolanos como el cuatro y los instrumentos de orquesta como el violonchelo se fusionen creando una simbiosis de texturas, colores, sonidos que enaltezcan los diferentes ritmos de la música tradicional venezolana; cosa que han venido realizando agrupaciones de manera no tan formal de estudio sino de manera personal; que ejemplifican en grabaciones de alto nivel de ejecución técnica dejando de lado la posibilidad de que el estudiante de bajo nivel ejecute dicha piezas;

Es aquí en este punto donde el maestro pedagogo didacta debe estar calificado musicalmente para llevar a cabo dichos procesos, debe abrirse a un mundo nuevo de posibilidades de técnicas de estudio no basado en textos o métodos limitados tradicionalistas sino incluir en el pensum de estudio de los estudiantes métodos basados en melodías tradicionales venezolanas perfectamente adaptadas a los distintos niveles a que se someta al ejecutante bien sea: nivel básico, nivel medio y nivel avanzado, basándonos en los métodos de enseñanza musical de kodaly, Dalcroze el niño debe aprender musica

basada en melodías tradicionales folclóricas del país de origen así no existiría una extemporaneidad desde el momento que el estudiante comienza a tocar el violonchelo y su primer contacto con la música venezolana solística.

Crear este mecanismo ayuda a fomentar y divulgar la música tradicional venezolana realmente como un elemento de gran importancia al que el alumno debe ser sometido a estudio y no dejar que ellos la conozcan de manera fortuita, se debe crear una conducta de estudio hacia ella ese acercamiento de manera formal de inclusión de la música tradicional venezolana.

Todo partirá desde un punto de vista formal académico, en donde las herramientas están, solo que no hay la disponibilidad o si la hay está en proceso de formación todavía del material del recurso humano que se encargue de valorizar la música tradicional venezolana y hacer de ella un mecanismo de estudio serio, amplio que vaya pasando por diferentes etapas pensando en el mejoramiento de la técnica instrumental del estudiante; habría que hacer una fusión metódica de Europea-Venezolana, partiendo realmente de las bases de formación académica, quitarnos el chip de por ser un país colonizado se tome en cuenta otras formas musicales de aprendizaje no creando uno propio a base de la música tradicional venezolana que cuenta con todos los elementos para hacer de ella un aprendizaje rico en elemento rítmicos, melódicos, armónicos.

Indudablemente la responsabilidad cultural principal la tenemos que llevar los venezolanos e impartirla a las nuevas generaciones, como se ha venido preservando en el tiempo la cultura tradicional de boca en boca, si bien es cierto que existen otros mecanismos de difusión de la música tradicional venezolana como las grabaciones, cancioneros no hay que quedarse limitado a estos mecanismos tomando en cuenta que las nuevas generaciones de estudiantes además de ser una demanda muy alta hay que generar otros mecanismos de difusión que realmente ayuden a la finalidad de dicho tema que es la preservación la difusión a mayor escala de la música tradicional venezolana, porque si hay algo del cual debemos estar orgullosos y que esta agarrando auge en muchas regiones del mundo esa es la música tradicional venezolana, donde si bien es cierto aquí en Venezuela

se hace música sinfónica de alto nivel siempre la gente de afuera va a esperar la propuesta autóctona de la región musicalmente hablando.

Eso realmente es lo que causa furor en Europa que orquestas Venezolanas ejecuten joropos en sus distintas variantes, merengues venezolanos; eso realmente es lo que enamorara a las otras culturas de las nuestras y quien quita y más adelante implementándose este método de estudio sistematizado basado en música tradicional venezolana otros países lo incluyan en su régimen de estudio. Pero volviendo a lo mismo hay que empezar a las raíces de uno, como venezolano que somos difundir y enaltecer lo nuestro o bien sea equiparándolo con el sistema de estudio tradicional o criollizando el violonchelo, instrumento que por su estructura física y amplio registro podría cumplir diversos papeles dentro de la música tradicional venezolana.

Si bien es cierto que este fenómeno no juega un papel importante en el venezolano, en su amplia mayoría, hay que analizar verdaderamente el trasfondo de muchas situaciones que se presentan en el estudiante de música y en nosotros los venezolanos; partiendo del hecho de que es un tema histórico-cultural básicamente, Venezuela por ser un país colonizado no escapa de esa realidad y Latinoamérica en general, muchas veces por tradiciones de nosotros mismos creemos que por hacer música académica universal ya se está simplemente en otro nivel cuando en realidad lo que pasa es que hay una disociación de la realidad bien enmarcada y no por culpa del estudiante de violonchelo o cualquier instrumento sino más bien por la forma de enseñanza tradicional de los conservatorios escuelas de música, es en este punto donde entra la música venezolana como valor significativo, luchar por el rescate de lo nuestro de esa cultura híbrida entre la Europea, Indígena, Africana que conforma la música tradicional venezolana, no con esto se dice que hay que eliminar el método sistemático tradicional Europeo sino más bien debe haber una equidad entre el sistema de enseñanza,

Aquí en Venezuela hay mucho talento nacional, regional, municipal, queda de parte del docente quitar en ciertas formas esas cadenas de colonización y de ser los garantes de que la cultura tradicional tome un papel preponderante en el estudiante, ya hemos

mencionado que la música tradicional venezolana cuenta con los suficientes elementos para el aprendizaje musical; técnico instrumental, de formación académica, vocal. Es un proceso de enseñanza de bases en donde se deben dejar las bases claras bien firmes para crear un método de enseñanza sistematizado basado en la cultura tradicional venezolana y en los diferentes ritmos característicos de cada región del país. Esto abriría campo en lo cultural, educativo y social.

CAPITULO IV

DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Trancripción y Categorización de las Entrevistas

	Auto reportaje Marcos Mapelli	
	Estudiante de Educación musical	
N° Líneas	Entrevista	Categorías
01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19	<p>Importancia de la musica tradicional venezolana en la enseñanza del violonchelo <u>La música tradicional Venezolana es rica en sus diferentes elementos tanto rítmico como melódicos y también armónicos cumpliendo así con las necesidades en la cual un músico debe nutrirse para su desarrollo académico sistematizado, permitiéndole quemar etapas que le proporcione y le solidifique una buena técnica en la enseñanza del violonchelo.</u></p> <p>Preservación y difusión de la cultura a través de los programas de enseñanza musical Se puede decir que tuve dos contacto con la música venezolana ya que el primer encuentro se da en la tradición familiar desde pequeño tuve contacto con ella incluso ante de mi formación académica musical tocando en grupos de parrandas que se hacían en las festividades navideñas en Yaracuy como ejecutante de cuatro y el segundo encuentro ya académicamente hablando se da de manera extemporánea ya después de tener tanto tiempo con el violonchelo como instrumento principal y fue por medio de</p>	<p>Teoría y Solfeo</p> <p>Didáctica del Violonchelo</p>

20	la inquietud compartida de algunos compañeros músicos	
21	de la orquesta por experimentar con la música venezolana	
22	entonces podríamos decir que existen diversas maneras de	
23	programas culturales que contribuyen a la preservación y	
24	difusión de la cultura musical tradicional venezolana.	
25	Mecanismos de difusión de la cultura tradicional	
26	<u>Existen diversos mecanismos de difusión de la música</u>	Responsabilidad Cultural
27	<u>tradicional venezolana a parte de la oral que es la que se ha</u>	
28	<u>mantenido por mucho tiempo y por ende sufrido algunos</u>	
29	<u>cambios, aunque existen también los cancioneros o</u>	
30	<u>métodos de recopilaciones de canciones en la cual algunos</u>	
31	<u>compositores académicos se han dado a la tarea de realizar</u>	
32	<u>transcripciones de dichos temas, también están las</u>	
33	<u>grabaciones que por excelencia cumple con dicho papel,</u>	
34	mas hoy día que tenemos un mundo moderno en el cual	
35	una grabación es fácil de conseguir.	
36	Programación cultural y su divulgación en las	
37	instituciones musicales <u>Para que esto se lleve a cabo se</u>	Responsabilidad Cultural
38	<u>necesita de disposición para ejecutar los proyectos, se</u>	
39	<u>necesita de personas capacitadas a fomentar el arte cultural</u>	
40	<u>bien sea en instituciones educativas, conservatorios,</u>	
41	<u>escuelas de músicas etc.</u>	
42	Riqueza de la música tradicional venezolana en la	
43	enseñanza del arte musical La música tradicional	
44	venezolana es rica en sus diferentes elementos rítmicos	
45	más que todo, bien sea en el género que se esté tocando, se	
46	puede decir que <u>la música cuenta con los elementos</u>	Educación Musical
47	<u>suficientes para el aprendizaje musical, tomando de base</u>	
48	<u>los tres elementos principales de la música ritmo, melodía</u>	
48	<u>y armonía este principio se cumple si es de manera</u>	
49	<u>sistematizada y ordenada mediante el cual haya personas</u>	
50	<u>calificadas para tal fin este principio se cumpliría</u>	
51	<u>satisfactoriamente.</u>	
52	Importancia del uso de melodías tradicionales	
53	venezolanas. Cada vez me convenzo que la música	
54	tradicional venezolana es tan importante como la música	
55	Europea y <u>se debe crear mecanismos o métodos para</u>	Responsabilidad Cultural
56	<u>equiparar las melodías tradicionales del folclor venezolano</u>	
57	<u>con el repertorio académico universal; existen métodos de</u>	
58	<u>enseñanza como el de Dalcroze o Kodaly en donde el niño</u>	
59	<u>debería aprender música folclórica de su país natal y por</u>	
60	<u>ende ampliar su repertorio académico tratando de igualar</u>	
61	<u>los dos repertorios tanto el académico universal que es el</u>	
62	<u>que siempre se ha utilizado como el folclórico</u>	
63	Géneros Característicos Tradicionales <u>Las melodías que</u>	Didáctica del Violonchelo
64	<u>se pueden utilizar para el aprendizaje del violonchelo son</u>	
65	<u>el vals Venezolano rico en melodías dulces y nobles ya que</u>	

<p>66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112</p>	<p>el violonchelo dado que por su estructura física y amplio registro puede ejecutar dichas melodías, el merengue venezolano, la tonada, el joropo etc.</p> <p>Rol del violonchelo en la música tradicional venezolana. El violonchelo como ya dije anteriormente dada su estructura física y su amplio registro es muy noble en ese sentido dado que puede ejecutar la melodía principal dando cabida al estudio del instrumento en cualquier registro grave-medio agudo así como también podría ejecutar partes de acompañamiento libre así como también puede hacer el bajo siguiendo las líneas de un cifrado teniendo la capacidad de adaptación a cualquier situación en el momento musical.</p> <p>Géneros musicales Europeos y el estudio de la música tradicional venezolana. La cultura venezolana tiene sus orígenes en la cultura europea en cuanto a ritmos tradicionales es por eso que esto sirve de base para el estudio de estas formas musicales europeas y por ende estudiar los ritmos de las cuales de ellas derivan dichos géneros venezolanos con elemento de otras culturas étnicas africanas e indígenas que hacen un híbrido más rico en sus elementos musicales aplicables a la enseñanza del violonchelo y de cualquier instrumento.</p> <p>Rescate y difusión de los valores culturales. Hoy día se ha visto un decrecimiento en los valores culturales musicales bien sea por diferentes factores, transculturización falta de vocación por el rescate de los mismos, particularmente he visto un deterioro de lo folclórico por tener preferencia hacia cualquier tipo de género musical solo por un modismo implementado por dejarse llevar que hasta a veces pisa lo absurdo solo para tener un tema de conversación impuesto por la moda entonces es aquí donde la <u>vocación de personajes dispuestos al rescate del folclor deben surgir y combatir estas modas ir a las bases e inculcar a los más pequeños la música tradicional folclórica para que ellos le den el mismo valor o lleguen a valorar más la música de nuestro país que la de otras regiones.</u></p> <p>Valoración negativa de nuestra cultura tradicional. En la historia todo esto se ha visto más de cerca en donde por ser un país colonizado al igual que Latinoamérica el proceso de evolución se ha visto más lento, en donde las guerras no dejaron el proceso de desarrollo, y todo esto lo podemos constatar porque Europa considerado el viejo continente estuvo siempre a la vanguardia en el aspecto musical, a la cultura le han dado su sitio de honor bien merecido mientras que aquí en Venezuela siempre hemos</p>	<p>Educación en Valores</p> <p>Endofobia</p>
--	---	--

27	mandolina, el uso del plectro en la mandolina es de técnica	
28	Europea; sin embargo por lo menos en el caso de la	
29	guitarra, la mandolina que no son instrumentos netamente	
30	venezolanos se han criollisados, porque como se hace tanta	
31	música venezolanas con ellos entonces se usa algunas cosas	
32	de música venezolana para enseñar a tocar el instrumento	
33	porque se prevee que en el futuro el música va a tocar esa	
34	música también	
35	Mecanismos de difusión de la cultura tradicional. El	
36	trabajo de difusión a través de grabaciones, porque queda el	
37	registro que es muy importante de hecho; Gran parte de los	
38	músicos venezolanos de hoy, tocan música venezolana	
39	hecha hace 30 a 40 años gracias a las grabaciones que	
40	hicieron los pioneros en ese momento, los primeros	
41	ensambles: el grupo raíces, ensamble gurrufio en los años	
42	80 o el cuarteto en los años 70, es una forma de hacer este	
43	trabajo de difusión, serenata guayanesa también lo hizo con	
44	sus discos y la otra manera es con cancioneros, los	
45	cancioneros también son una forma de tener un registro de	
46	todo el material musical; cancioneros y libros tipo Real	
47	Book que hay una iniciativa bien interesante de la gente de	
48	UNEARTE.	
49	Programación cultural y su divulgación en las	
50	instituciones musicales. Se están haciendo varias cosas en	
51	ese sentido en la actualidad que no se hacía antes, el trabajo	
52	de difusión en las instituciones educativas, programas como	
53	tal no, pero se de la iniciativa por ejemplo de la orquesta	
54	sinfónica Carabobo que tiene la responsabilidad el	
55	compromiso, la obligación por secretaria cultura de ir a	
56	escuelas, antes por ejemplo el ministerio de educación tenía	
57	un departamento que se llamaba departamento de	
58	formación y difusión cultural, yo no sé si existe todavía	
59	pero era tremendo, y ellos tenían el programa de encuentros	
60	de estudiantinas en donde cada colegio tenía una	
61	estudiantina y se les enseñaba a los niños a tocar	
62	instrumentos tradicionales, música tradicional venezolana,	
63	se hacían encuentros zonales y luego un gran encuentro	
64	nacional y existía un programa llamado patria y música que	
65	trataba de un concurso entre liceos acerca de pura música	
66	tradicional venezolana y música universal, demasiado	
67	bueno ojala ese patria y música existiera ahorita y donde yo	
68	estaba el cruz vitale ganamos, eso te daban cassettes con	
69	guías y tenias que estudiarte eso, entonces se hacían	
70	debates, había un moderador y te ponían una pieza tocabas	
71	una chicharra y respondías que pieza estabas escuchando.	
72	Riqueza de la música tradicional venezolana en la	
73	enseñanza del arte musical. Totalmente, yo creo que sí, la	

74	<u>música venezolana cuenta desde el punto de vista melódico,</u>	Educación Musical
75	<u>armónico, motivico, frases con una cantidad de elementos</u>	
76	<u>que técnicamente pueden desarrollar al instrumentista, -el</u>	Música Popular Tradicional
77	<u>desarrollo local es lo que determina que es música</u>	
78	<u>venezolana y que no lo es aquí en Venezuela se hacen</u>	
79	<u>polka se hacen valsos y esos géneros no son originarios</u>	
80	<u>nuestros, pero la forma en la que se desarrollaron aquí es lo</u>	Responsabilidad Cultural
81	<u>que los hace nuestro, es la versión venezolana de esos</u>	
82	<u>géneros.</u>	Didáctica del Violonchelo
83	Importancia del uso de melodías tradicionales	
84	venezolanas. <u>Todas las melodías tradicionales</u>	
85	<u>independientemente de donde sean cuentan con su propio</u>	
86	<u>acervo con su potencial, y está en el instrumentista en el</u>	
87	<u>profesor o en quien diseñe el estudio de la técnica sacarle el</u>	
88	<u>mayor provecho, estamos acostumbrados a que se haga por</u>	
89	<u>una cuestión de historia a que se hagan con melodías</u>	
90	<u>europas, porque mucho de estas técnicas fueron</u>	
91	<u>desarrolladas en Europa, y muchos de estos instrumentos</u>	
92	<u>son Europeos y alcanzaron su desarrollo en Europa, la</u>	Géneros aplicables al estudio del violonchelo
93	<u>flauta el violín, los instrumentos de cuerda frotadas,</u>	
94	<u>entonces qué pasa?, para equipararla con lo que es la</u>	
95	<u>música tradicional venezolana lo que hay que hacer por</u>	
96	<u>parte del docente, del pedagogo del didacta o de quien se</u>	
97	<u>encargue de hacer eso es precisamente buscar en esta</u>	
98	<u>música todos los elementos técnicos que también existen en</u>	
99	<u>la música popular tradicional para darle el uso adecuado.</u>	
100	Géneros Característicos Tradicionales. <u>En primera</u>	
101	<u>instancia el Joropo en sus distintas variantes tiene un</u>	
102	<u>potencial incluso a niveles de virtuosismo, el merengue</u>	
103	<u>desde el punto de vista de la riqueza rítmica y de la</u>	
104	<u>variabilidad melódica, y para un alumno iniciándose están</u>	
105	<u>otros géneros más sencillos como los valsos con melodías</u>	
106	<u>sencillas con un riqueza melódica que realmente los ayude</u>	
107	<u>y son agradables que hacen que el aprendizaje sea divertido</u>	
108	<u>hasta cierto punto, otros géneros los merengues sencillos</u>	
109	<u>los bambucos, las danzas y contradanzas también, tienen</u>	
110	<u>ciertas picardías que pueden agradarle al alumno que está</u>	
111	<u>empezando para llamarle la atención y para motivarlo a</u>	
112	<u>estudiar y nuestro acervo con las canciones infantiles que se</u>	
113	<u>usan en todas partes del mundo de hecho.</u>	
114	Rol del violonchelo en la música tradicional venezolana.	El violonchelo como instrumento versátil
115	<u>Si, en las distintas funciones que pueda tener el instrumento</u>	
116	<u>bien sea como bajo o bien sea desde el punto de vista</u>	
117	<u>melódico incluso armónico, rítmico, percusivo, el</u>	
118	<u>violonchelo es un instrumento sumamente versátil.</u>	
119	Géneros musicales Europeos y el estudio de la música	
120	tradicional venezolana. <u>Ciertamente se puede tomar de</u>	

<p>121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161</p>	<p>premisa el estudio de estas formas musicales Europeas para abordar el estudio de la música tradicional venezolana, partiendo del hecho histórico llegar a nuestro orígenes y como lo mencionaba anteriormente ya queda de parte del profesor, pedagogo el abordaje de estos temas porque el elemento de estudio siempre va a estar solo hace falta la disponibilidad las herramientas para el estudio de estos géneros y en didáctica musical perfectamente es aplicable todo estos géneros en cuanto al método de estudio.</p> <p>Rescate y difusión de los valores culturales. <u>El hecho de incluir la música popular tradicional venezolana dentro del material de estudio bien sea en conservatorio, en academias de música, hace que de una manera directa e indirecta se estén rescatando estos valores culturales, tu le estas dando a conocer al alumno o al estudiante su acervo cultural.</u></p> <p>Valoración negativa de nuestra cultura tradicional. Sí, claro históricamente es lo que ha ocurrido, no tanto por endofobia si no por el hecho de que los sistemas de enseñanza musical utilizados en Venezuela vienen de otras partes, <u>nunca se ha desarrollado un sistema que sea propio entonces más que el hecho de no querer lo nuestro es simplemente, no haber desarrollado algo propio sin embargo en relación a la música venezolana en los últimos años se ha estado dando un movimiento en el que los músicos sobre todo los músicos jóvenes se están acercando a ella entonces gracias a dios la endofobia no está jugando un papel importante. El muchacho que quiera estudiar música en un primer intento en el caso del violonchelo no se va acercar para hacer música venezolana entonces tiene que inculcársele de alguna manera a través de su maestro tiene que ser inducido no netamente conductual pero si tiene que ver un enamoramiento un acercamiento y el violonchelo por sus características de in instrumento de orquesta sinfónica e instrumento Europeo no te lo da por sí mismo, yo no voy a estudiar violonchelo para tocar música venezolana como si se que en el cuatro se da ese caso, entonces podemos decir que si se puede equiparar el uso de melodías tradicionales venezolanas con el repertorio académico universal cosa que pasa con el cuatro o la mandolina que tu sabes que los vas a utilizar para hacer música venezolana.</u></p>	<p>Educación en Valores</p> <p>Programa de responsabilidad Cultural</p>
--	--	---

Entrevistado: Carmen Rosa Rodríguez

Violonchelista y pedagoga del Violonchelo

<p>01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45</p>	<p>Importancia de la música tradicional en la enseñanza del violonchelo. Bueno realmente yo creo que sí, porque <u>la música venezolana tiene una riqueza rítmica muy importante y es importante crear en los niños esa facilidad de lectura de movimientos técnicos</u> es decir, se podría implementar por ejemplo el 5/8 <u>las irregularidades rítmicas de la música venezolana en ejercicios técnicos bien sea escalas arpeggios de manera tal de ya ir creando en ellos el habito de esa riqueza rítmica</u> a través de ejercicios simples, piezas que se puedan arreglar para tal fin.</p> <p>Preservación y difusión de la cultura a través de los programas de enseñanza musical. No he visto un programa basado en música tradicional venezolana, que uno la incluya y que busque piezas venezolanas y les haga arreglos eso es otra cosa, pero no lo encontramos en el pensum de estudio, eso me parece un error, debería incluirse algunas obras venezolanas.</p> <p>Mecanismos de difusión de la cultura tradicional. <u>Se debería transcribir un trabajo importante en donde sea incluida esa música de tradición oral a partitura de manera tal de que esto se pueda difundir y se pueda preservar</u> de hecho eso es una cosa que se ha hecho a nivel mundial por ejemplo yo se que en la antigua unión soviética había partes de las republicas soviéticas que no tenían el lenguaje parlante escrito simplemente todo era de tradición oral y mucho menos los cantos entonces a través del idioma ruso se hizo un lenguaje para esas republicas, estamos hablando de Kazajistán, Uzbekistán, esas republicas del oriente que no tenían tradición escrita y entonces gracias a eso se logro preservar la cultura aquí en Venezuela ese trabajo está por hacer, en todo caso hay algunos compositores venezolanos que han logrado plasmar eso n su música que son los conocidos como el maestro de la cantata criolla Antonio Estévez, inocente Carreño que tienen en la música de ellos plasmada la tradición cultural venezolana pero hay cantos y voces propiamente de la cultura venezolana que hay que simplemente hacer ese trabajo eso le toca a la nueva generación.</p>	<p>La música como elemento rítmico</p> <p>Estudio técnico del Violonchelo</p> <p>Preservación de la responsabilidad Cultural</p>
---	--	--

<p>46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92</p>	<p>Programación cultural y su divulgación en las instituciones musicales. En algunos lugares se trata y se tiene el interés por cumplirse aunque no siempre se lleva a cabo con éxito, haría falta realmente hacer un programa serio de difusión, pero volvemos a las raíces, si esa música no está escrita y no está incluida en el pensum de estudio en las instituciones musicales los que se formarían ahí no se formarían con esa tradición entonces a su vez eso no lo van a duplicar, <u>todo es una cuestión de crear la tradición, es decir por supuesto que se utilizan cantos infantiles en las escuelas primarias cantos venezolanos, pero no es tan serio y profesional el trabajo debería hacerse desde un punto de vista más profesional y ordenado, para incentivar mas el conocimiento de la música tradicional venezolana.</u></p> <p>Riqueza de la música tradicional venezolana en la enseñanza del arte musical. Por supuesto, claro que si, de hecho <u>la riqueza tanto musical como rítmica de la música venezolana es impresionante, la polifonía, la polirritmia es muy interesante,</u> eso de verdad hace falta hacer ese trabajo lo que no está escrito llevarlo a partitura para que se preserve con seriedad y no se pierda.</p> <p>Importancia del uso de melodías tradicionales venezolanas. Eso es un poco ahondar más sobre lo mismo <u>en la medida en que los estudiantes de música conozcan sus propias raíces folclóricas musicales van a tener una riqueza aun mayor porque lo que nosotros conocemos como música universal no es más que la música folclórica de países Europeos,</u> de otras regiones que la han plasmado de forma escrita es decir <u>lo que ha llegado a nosotros como música clásica está llena del folclor y de todas las tradiciones danzarías, musicales de canto de todas esas regiones</u> entonces nosotros también del lado de acá hacer lo mismo. sería saludable equiparar el estudio de melodías tradicionales venezolanas con el repertorio académico universal, pero volvemos a lo mismo esa música hay que llevarla a partitura, que no sea una cuestión empírica, que sea una coa realmente pensada de manera profesional, en este caso adaptada para el repertorio violonchelístico, porque yo he tenido en mis manos cancioneros donde está escrito el bajo cifrado para tocarlo o</p>	<p>Incentivo de la Educación en Valores</p> <p>Teoría y solfeo y aspectos armónicos y rítmicos</p> <p>Responsabilidad Cultural</p> <p>Tradición folclórica musical mundial</p>
---	---	--

140	venezolana sino también de toda Latinoamérica.	
141	Valoración negativa de nuestra cultura	
142	tradicional. <u>Sin lugar a dudas, pero eso de la</u>	Endofobia
143	<u>endofobia y el complejo de inferioridad eso es</u>	
144	<u>intrínseco de todos los países latinoamericanos</u>	
145	<u>que fueron colonias Europeas,</u> eso es como una	
146	cruz que cargamos todos, en cierto modo de la	
147	cual hemos empezado a liberarnos paulatinamente	
148	porque gracias a dios la cultura y la música de	
149	nuestros países es tan rica y tan fuerte que ahora	
150	somos nosotros en ciertos modo estamos	
151	colonizando hacia esas regiones, hacia Europa,	
152	Asia y por ejemplo tu escuchas orquestas	
153	japonesas, coreanas que se dedican hacer salsa	
154	música latinoamericana, música cubana , música	
155	venezolana y lo hacen muy bien y están	
156	desesperados por aprender eso y muchos	
157	extranjeros sobre todo nórdicos que vienen a	
158	nuestras regiones aprender los ritmos	
159	interesadísimos en eso, entonces creo que estamos	
160	en una etapa de despojarnos de ese complejo de	
161	inferioridad pero eso algo muy difícil de quitar	
162	cien por ciento eso es un proceso largo, <u>en la</u>	Valores Culturales
163	<u>medida que nosotros le demos importancia a</u>	
164	<u>nuestras tradiciones a nuestra música a nuestro</u>	
165	<u>folclor nosotros vamos a lograr alcanzar para</u>	
166	<u>nosotros mismos un sitio que ya para los</u>	
167	<u>Europeos lo tenemos.</u> Es por eso que yo incluiría	
168	en el repertorio de estudio hacia mis alumnos	
169	método basado en música tradicional venezolana y	
170	no sería el único método porque yo no me tranzo	
171	en un solo método es decir yo me enriquezco	
172	constantemente de diferentes métodos pero en este	
173	caso incluiría aquí no solamente música	
174	venezolana si no también música latinoamericana	
175	a medida que sea posible para enriquecer la	
176	cultura folclórica en nuestros estudiantes será	
177	maravilloso, lamentablemente no tenemos eso.	
178	Hay que hacerlo	

Entrevistado: Luis Pérez Valero		
Compositor, Musicólogo, Guitarrista		
01	Importancia de la música tradicional en la	
02	enseñanza del violonchelo. Yo creo que sí y	

<p>03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49</p>	<p>principalmente en el <u>factor rítmico la música venezolana si hay algo donde tiene complejidad es en el elemento del tratamiento de la emiola del tratamiento de los ritmos compuestos de los compases compuestos</u> e indudablemente si es un gran aporte, <u>desde un principio debe inculcársele al estudiante porque si hay algo que tenemos que tomar en cuenta hoy día es que las nuevas generaciones son como mucho mas despiertas y mucho más dinámicas y al ser música popular tradicional folclórica que esta embuida en medio de nuestro entorno cultural y social digamos que hay ciertos elementos que están más asimilados</u> el clásico ejemplo es Zoltan Kodaly y Bela Bartok, sobre todo Kodaly que desarrolla todo su método del repertorio infantil vocal pasando por etapas para llegar a un proceso bastante complejo pero el toma elementos de las raíces folclóricas yo creo que allí hay un antecedente invaluable que lo podemos aplicar con nuestro repertorio.</p> <p>Preservación y difusión de la cultura a través de los programas de enseñanza musical. En mi caso no, en mi caso todo fue una formación académica ortodoxa centro europea completamente, yo comencé a trabajar el elemento folclórico popular de manera fortuita porque por ejemplo yo que vengo del núcleo de Fesnojiv de Barquisimeto teníamos repertorio popular tradicional arreglado especialmente para esa agrupación de carácter muy sencillo y que lo íbamos viendo como repertorio de ensamble, pero nunca como un repertorio sistematizado, entonces primero trabajábamos lo que era el proceso de lecto-escritura musical tradicional del repertorio centro europeo y de manera fortuita iba apareciendo repertorio tradicional venezolano y se iba acumulando repertorio pero nunca nadie nos llego con un método específico de hecho primero empecé a tocar música venezolana sin tener conciencia de que se trataba simple y llanamente tocar lo que estaba allí.</p> <p>Mecanismos de difusión de la cultura tradicional. Yo sugeriría el uso de grabaciones de grupos de reconocida trayectoria como puede ser el ensamble gurrufio, grupo raíces y también porque no grabaciones que se puedan obtener de intérpretes de carácter netamente popular, grupo</p>	<p>Teoría y Solfeo (tratamiento de la emiola)</p> <p>Música Popular Tradicional Como factor de estudio</p>
---	---	--

<p>50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96</p>	<p>de tambores de sangreo todo lo que es la parte del tamunangue de agrupaciones de música popular que si bien no tienen una trayectoria reconocida dentro del mundo discográfico que ese es otro mercado muy interesante pero que hoy en día puedes encontrar grabaciones en youtube. Preferiblemente lo más tradicional y purista, y <u>podemos buscar una aproximación desde el punto de vista auditivo o sea que el muchacho tenga una aproximación dentro de lo auditivo y dentro de lo estético antes del bagaje teórico, porque el detalle que yo veo es que a veces nos sumergen directamente en el contexto teórico entonces no tener fenomenológicamente hablando la aparición del fenómeno y que desde allí el muchacho pueda ir haciendo un constructo de todo lo que va a ser la expresión estética o la expresión musical.</u> Programación cultural y su divulgación en las instituciones musicales. No tengo una respuesta clara para ser sincero porque básicamente <u>todas las instituciones culturales buscan atacar directamente hacia la música académica centro europea cuando hablamos de conservatorios</u> por ejemplo, tienes el caso ahorita de UNEARTE que está abierto hacia la música popular y el jazz pero eso es en los últimos años todavía falta por ver las nuevas generaciones de egresados musicalmente hablando que pueden manejar y dominar eso desde mi experiencia apenas estamos en pañales porque no hay cátedras realmente implementadas hay algunas excepciones por ejemplo en Maracay se acaba de abrir una cátedra de música popular pero está empezando y el resultado se ve al cabo de cinco años más o menos yo ahí te diría que no te tengo una respuesta definitiva yo creo que allí estamos empezando, hay gente que quiere hacer cosas pero no está todo definido, lo que hace falta es voluntad porque hay intentos de programas que por ejemplo ha desarrollado Orlando Cardozo un compositor venezolano que desarrollo una cátedra de música popular venezolana en UNEARTE, entonces <u>hace falta voluntad de querer hacer las cosas de abrir el espacio, no solamente buscar el docente adecuado que además por dadas las características tiene que ser docente arreglista tiene que ser una persona que depende del grupo pueda elaborar arreglos para la agrupación</u> porque</p>	<p>Aproximación auditiva a la música tradicional venezolana</p> <p>Música Popular Tradicional Como expresión estética</p> <p>Endofobia</p> <p>Responsabilidad Cultural individual</p>
---	---	---

<p>97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143</p>	<p>esa es la otra, donde carecemos de repertorio, hace falta que la institución diga aquí hay un espacio aquí hay sillas y atriles aquí está el docente que va hacer sonar esta agrupación y a los alumnos porque yo creo que si hay gente interesada tanto docente como estudiantes de arte que sean capaces de meterse en eso.</p> <p>Riqueza de la música tradicional venezolana en la enseñanza del arte musical <u>El ritmo principalmente, lo intervalos por ejemplo también en el caso de la música los intervalos yo cuando trabajo con ms chicos entrenamiento auditivo trato de que cada grupo de intervalo o de acorde lo asimilen a un repertorio tradicional</u> por ejemplo el acorde menor con niño lindo, <u>la primera parte de niño lindo hay unos acordes en segunda inversión conciertos giros melódicos de moliendo café es decir si se puede utilizar y yo lo utilizo mucho como recurso nemotécnico. El intervalo de tercera menor característica del llano</u> por ejemplo.</p> <p>Importancia del uso de melodías tradicionales venezolanas. Para empezar creo que no hay nada que envidiar con el repertorio académico universal la principal diferencia que tenemos con el repertorio universal con respeto al repertorio venezolano es que <u>conocemos mas el repertorio universal porque desde los centros de poder de carácter hegemónico no han reparado en invertir en sacar partituras arreglos libros de la música de ellos mientras que a nosotros nos llega todo ese material lo consumimos</u> pero no volcamos hacia acá yo hice una maestría en España y cuando yo le hablaba a los españoles del contexto venezolano no les importaba ellos decían no me importa tu música y no lo hacían desde una perspectiva clasial o racista o colonial como tú lo quieras llamar simple y llanamente ello estaban centrados en lo suyo porque tenían tanto que investigar dentro de su música que estaban sumergidos allí yo creo que es eso lo que nos hace falta, mirar hacia adentro porque es que por ejemplo hay obras de Gonzalo castellano que no tienen nada que envidiar a obras de Beethoven igual te pedo decir que la cantata criolla es una obra que no tiene nada que envidiar al repertorio sinfónico coral internacional el detalle radica en que mientras que en Venezuela la misma orquesta</p>	<p>Teoría y Solfeo, entrenamiento auditivo</p> <p>Asimilación de intervalos</p> <p>Influencia de programas de estudio Europeos</p>
---	--	--

<p>144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190</p>	<p>que te monta la cantata criolla es capaz de montarte la novena de Beethoven en Alemania no, en Alemania solo te van a montar la novena de Beethoven y cuando tú te cerques la pregunta no va a ser en un nivel de que Estévez sea mejor o peor simple y llanamente no les importa porque no es su repertorio yo creo que es uno de los principales pasos que tenemos que dar mirarnos nosotros mismos e investigar e indagar lo nuestro de lo que hacemos nosotros y quienes somos ser egoístas en ese sentido es decir vas a estudiar dirección de orquestas en Paris, Francia lo primero que hacen los franceses es darte noventa y nueve obras del repertorio francés y una de Beethoven en cambio aquí yo he hecho cursos de dirección de orquesta en donde hay momentos que no hacemos ni una obra venezolana todas son Europeas yo creo que tenemos que ser egoístas en el buen sentido y mirarnos a nosotros mismos porque hay mucho que hacer y mucha tela que cortar.</p> <p>Géneros Característicos Tradicionales <u>Indudablemente que todos joropo, la canción</u> <u>caroreña que es un género relativamente nuevo el</u> <u>galerón es que es todo el repertorio porque tu vas</u> <u>adaptar en función al nivel y yo creo que todos los</u> <u>géneros del repertorio son adaptables.</u></p> <p>Rol del violonchelo en la música tradicional venezolana Indudablemente lo que pasa es que el violonchelo ha estado acompañado de ser una melodía de bajo duplicada con el contrabajo o ser excesivamente de rol solista primero por las características del instrumento segundo por el registro tan amplio que tiene <u>el instrumento puede</u> <u>tener los roles básicos, puede ser un instrumento</u> <u>acompañante que vaya más de un simple bajo</u> <u>pizzicato puede hacer tranquilamente arpeggios sin</u> <u>ningún tipo de problemas, puede tener un rol</u> <u>protagónico a nivel melódico, el instrumento no</u> <u>tiene limitación, la limitación te la da el</u> instrumentista.</p> <p>Géneros musicales Europeos y el estudio de la música tradicional venezolana. Es que claro que sí, si nosotros miráramos de dónde venimos todo sería mucho más claro, por ejemplo el joropo no es más que un fandango desvirtuado y el tamunangue puede tener elementos de rasgos netamente españoles las famosas fulias de España</p>	<p>Géneros aplicables al estudio del violonchelo</p> <p>Didáctica del Violonchelo</p> <p>Similitud de Generos Musicales Europeos y Venezolanos</p>
--	---	--

<p>191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237</p>	<p>por ejemplo no es más que el polo oriental todo viene de allí tenemos una misma raíz una premisa de la cual todos tenemos que estar claros nosotros somos musicalmente bastardos pero el hecho de que seamos bastardos no quiere decir que nuestra música tenga menor o mayor valía simple y llanamente es diferente.</p> <p>Rescate y difusión de los valores culturales. Yo insisto, uno voluntad, ganas de hacer las cosas dos, buscar espacios rescatar donde se puede presentar el que hace teatro donde se puede presentar el que hace música de cámara donde se puede presentar el que hace música sinfónica y <u>armar una estructura no solamente de fomentar si no de proyectar</u> porque hay mucho talento y mucha gente haciendo cosas pero estamos escondidos cada quien pero abrir espacios y plataformas para que la gente tenga oportunidad de presentar y mostrar su trabajo y hacerlo de manera sanamente competitiva y no te hablo desde el punto de vista de los recursos simplemente de abrir espacios donde esa misma gente tenga la oportunidad de gestionar sus propios recursos y de proyectar el trabajo musical que se hace.</p> <p>Valoración negativa de nuestra cultura tradicional. No soy antropólogo ni sociólogo que es el que tiene que responder eso pero a simple vista nosotros tenemos un grave problema de: uno vergüenza étnica, <u>nos da vergüenza nuestro elemento étnico incluso básicamente el idioma por lo tanto la música también nos da un pelo de vergüenza hacer el tipo de música que hacemos además de eso tenemos un grave problema de disociación de la realidad</u> entonces creemos que porque estamos haciendo la novena de Beethoven no las estamos comiendo cuando vas a Europa pues no les interesa de repente pudiera ser más interesante que lleváramos nuestras propuestas por ejemplo porque las orquestas juveniles e infantiles han tenido mucho éxito, primero son buenísimas, hay un gran trabajo detrás, humano, técnico y artístico es invaluable pero algo que la gente no se da cuenta es que nos miran como monos raros; sudamericanos haciendo Mahler. Así es como nos ven, y ha surgido una crítica pequeña pero ha surgido en donde se dice y donde esta la música de ustedes es verdad para momentos de cierre</p>	<p>Mecanismos de difusión de valores culturales</p> <p>Endofobia</p>
--	---	--

238	hacen joropos y cosas por el estilo pero te aseguro que muchos Europeos quisieran escuchar mas repertorio folclórico venezolano, si es un complejo de inferioridad pero es algo que ha sido cultural que a lo largo de los años ha estado allí. En cambio los Europeos si tu lo pones una música bien escrita detallada de un pajarillo, merengue, tamunangue lo van hacer, que tenga feeling que no tenga feeling eso te lo puedo asegurar no tendrán ese toque de picardía y sazón que hace característico un venezolano, agarra unos muchachos de guigue y no van hacer dixeland como lo hacen en new Orleans es algo completamente lógico, igual te traes a los chicos de new Orleans y no van a tocar parranda carabobeña como lo tocan en Guigue, pero si la música está correctamente escrita por lo menos hay una aproximación a lo que se quiere reproducir, es algo muy complejo es América latina no sé si es el calor es el sol la playa, pero si hay un toque muy especial muy característico de la zona	
239		
240		
241		
242		
243		
244		
245		
246		
247		
248		
249		
250		
251		
252		
253		
254		
255		
256		
257		
258		
259		

Contrastación de las categorizaciones

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de líneas
Importancia de la música tradicional en la enseñanza del violonchelo	Didáctica y técnica del Violonchelo	en el caso de los instrumentos melódicos, la música venezolana presenta una cantidad de variantes de melodías, frases que pudieran tranquilamente desempeñar un rol didáctico, enseñar algo particular con respecto con	01-09				

		una técnica específica o con respecto a fraseo, y todo eso tiene que ver con la técnica del instrumento.					
	La música como elemento rítmico			la música venezolana tiene una riqueza rítmica muy importante y es importante crear en los niños esa facilidad de lectura de movimientos técnicos	03-06		
	Estudio técnico del Violonchelo			las irregularidades rítmicas de la música venezolana en ejercicios técnicos bien sea escalas arpeggios de manera tal de ya ir creando en ellos el hábito de esa riqueza rítmica a través de ejercicios simples	07-11		
	Teoría y Solfeo (tratamiento de la emiola)					factor rítmico la música venezolana si hay algo donde tiene complejidad es en el elemento del tratamiento de la emiola del tratamiento de los ritmos compuestos de los compases	03-07

						compuestos	
	Música Popular Tradicional Como factor de estudio					desde un principio debe inculcársele al estudiante porque si hay algo que tenemos que tomar en cuenta hoy día es que las nuevas generaciones son como mucho mas despiertas y mucho más dinámicas y al ser música popular tradicional folclórica que esta embuida en medio de nuestro entorno cultural y social digamos que hay ciertos elementos que están más asimilados	08-15

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado o N° 3	N° de líneas
		la música Venezolana tiene raíces Europeas es	16-22				

<p>Preservación y difusión de la cultura a través de los programas de enseñanza musical.</p>	<p>Responsabilidad Cultural</p>	<p>decir, que de manera indirecta desde el punto de vista técnico sirve para que tu luego reproduzcas la música venezolana, entonces depende más bien del profesor y del alumno el hecho de preservar la música nuestra o de usarla para la enseñanza o simplemente para difundirla</p>				
<p>Mecanismos de difusión de la cultura tradicional</p>	<p>Preservación de la responsabilidad Cultural</p>			<p>Se debería transcribir un trabajo importante en donde sea incluida esa música de tradición oral a partitura de manera tal de que esto se pueda difundir y se pueda preservar</p>	<p>22-25</p>	

	Aproximación auditiva a la música tradicional venezolana					podemos buscar una aproximación desde el punto de vista auditivo o sea que el muchacho tenga una aproximación dentro de lo auditivo y dentro de lo estético antes del bagaje teórico	57-60
	Música Popular Tradicional Como expresión estética					a veces nos sumergen directamente en el contexto teórico entonces no tener fenomenológicamente hablando la aparición del fenómeno y que desde allí el muchacho pueda ir haciendo un constructo de todo lo que va a ser la expresión estética o la expresión musical	61-66

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de líneas
Programación cultural y su divulgación en las instituciones musicales	Incentivo de la Educación en Valores	.		todo es una cuestión de crear la tradición, es decir por supuesto que se utilizan cantos infantiles en las escuelas primarias cantos venezolanos, pero no es tan serio y profesional el trabajo debería hacerse desde un punto de vista más profesional y ordenado, para incentivar mas el conocimiento de la música tradicional venezolana.	55-62		
	Endofobia					básicamente todas las instituciones culturales buscan atacar directamente hacia la música académica centro europea cuando hablamos de	69-72

						conservatorios	
	Responsabilidad individual cultural					hace falta voluntad de querer hacer las cosas de abrir el espacio, no solamente buscar el docente adecuado que además por dadas las características tiene que ser docente arreglista tiene que ser una persona que depende del grupo pueda elaborar arreglos para la agrupación	91-96

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de Líneas
Riqueza de la música tradicional venezolana en la enseñanza del arte musical	Educación Musical	la música venezolana cuenta desde el punto de vista melódico, armónico, motivico, frases con una cantidad de elementos que técnicamente pueden desarrollar al instrumentista	86-89				
		-el desarrollo local es lo	90-91				

	Música Popular Tradicional	que determina que es música venezolana y que no lo es					
	Teoría y solfeo y aspectos armónicos y rítmicos			la riqueza tanto musical como rítmica de la música venezolana es impresionante, la polifonía, la polirritmia es muy interesante	65-68		
	Teoría y Solfeo, entrenamiento auditivo					El ritmo principalmente, lo intervalos por ejemplo también en el caso de la música los intervalos yo cuando trabajo con mis chicos entrenamiento auditivo trato de que cada grupo de intervalo o de acorde lo asimilen a un repertorio tradicional	105-110
	Asimilación de intervalos					la primera parte de niño lindo hay unos acordes en segunda inversión conciertos giros melódicos de moliendo café es decir si se puede utilizar y yo lo utilizo mucho como recurso nemotécnico. El intervalo de tercera menor característica del	111-116

						llano	
--	--	--	--	--	--	-------	--

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de Líneas
Importancia del uso de melodías tradicionales venezolanas	Responsabilidad cultural	Todas las melodías tradicionales independiente mente de donde sean cuentan con su propio acervo con su potencial, y está en el instrumentista en el profesor o en quien diseñe el estudio de la técnica sacarle el mayor provecho	97-101				
	Didáctica del violonchelo	para equipararla con lo que es la música tradicional venezolana lo que hay que hacer por parte del docente, del pedagogo del didacta o de quien se encargue de hacer eso es precisamente buscar en esta música todos los elementos técnicos que	109-115				

		también existen en la música popular tradicional para darle el uso adecuado.				
	Responsabilidad cultural			en la medida en que los estudiantes de música conozcan sus propias raíces folclóricas musicales van a tener una riqueza aun mayor porque lo que nosotros conocemos como música universal no es más que la música folclórica de países Europeos	73-78	
	Tradición folclórica musical mundial			lo que ha llegado a nosotros como música clásica está llena del folclor y de todas las tradiciones danzarias, musicales de canto de todas esas	79-82	

				regiones			
	Influencia de estudio de programas Europeos					<p>conocemos mas el repertorio universal porque desde los centros de poder de carácter hegemónico no han reparado en invertir en sacar partituras arreglos libros de la música de ellos mientras que a nosotros nos llega todo ese material lo consumimos</p>	122-127

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de Líneas
Géneros Característicos Tradicionales	Géneros aplicables al estudio del violonchelo	<p>.</p> <p>En primera instancia el Joropo en sus distintas variantes tiene un potencial incluso a niveles de virtuosismo, el merengue desde el punto de vista de la riqueza rítmica y de la variabilidad melódica, y para un alumno iniciándose están otros géneros más sencillos como los vales con melodías sencillas con un riqueza melódica que realmente los ayude y son agradables que hacen que el aprendizaje sea divertido hasta cierto punto, otros géneros los merengues sencillos los bambucos, las</p>	116-127				

		danzas y contradanzas					
	Géneros aplicables y rol que cumple el violonchelo en la ejecución			El vals venezolano por ejemplo, este género permite que el violonchelo pueda solear la melodía como pueda hacer el acompañamiento aplicar tanto la rítmica como la melodía, el joropo igual es decir, cumplir diferentes roles, el merengue también se puede enriquecer muchísimo la técnica del instrumento ya sea con arco o con pizzicato	99-106		
	Géneros aplicables al estudio del violonchelo					Indudablemente que todos joropo, la canción caroreña que es un género relativamente nuevo el galerón es que es todo el repertorio porque tú vas adaptar en función al nivel y yo creo	165-169

						que todos los géneros del repertorio son adaptables.	
Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de Líneas
Rol de violonchelo en la música tradicional venezolana	El violonchelo como instrumento versátil	Si, en las distintas funciones que pueda tener el instrumento bien sea como bajo o bien sea desde el punto de vista melódico incluso armónico, rítmico, percusivo, el violonchelo es un instrumento sumamente versátil.	134-138	El vals venezolano por ejemplo, este género permite que el violonchelo pueda solear la melodía como pueda hacer el acompañamiento aplicar tanto la rítmica como la melodía, el joropo igual es decir, cumplir diferentes roles, el merengue también se puede enriquecer muchísimo la técnica del instrumento ya sea con arco o con pizzicato	99-106		
	Didáctica del violonchelo					el instrumento puede tener los roles básicos, puede ser un instrumento acompañante que vaya más de un	165-169

						simple bajo pizzicato puede hacer tranquilamente arpeggios sin ningún tipo de problemas, puede tener un rol protagónico a nivel melódico, el instrumento no tiene limitación	
--	--	--	--	--	--	--	--

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de Líneas
Rescate y difusión de los valores culturales	Educación en Valores	El hecho de incluir la música popular tradicional venezolana dentro del material de estudio bien sea en conservatorio en academias de música, hace que de una manera directa e indirecta se estén rescatando estos valores culturales, tu le estas dando a conocer al alumno o al estudiante su acervo cultural.	152-159				
				Hay que ir a las raíces, hay que ir a	132-139		

	Programación de la educación en valores			la enseñanza primaria, hay que incluir en el pensum de estudio obligatorio la enseñanza general primaria una asignatura que tenga que ver con la cultura tradicional popular donde se le inculque a los alumnos los conocimientos básicos generales de la música tradicional venezolana			
	Mecanismos de difusión de valores culturales					armar una estructura no solamente de fomentar si no de proyectar	204-205

Categorías	Categorías Emergentes	Entrevistado N° 1	N° de líneas	Entrevistado N° 2	N° de líneas	Entrevistado N° 3	N° de Líneas
Valoración negativa de nuestra cultura tradicional	Programa de responsabilidad cultural	.nunca se ha desarrollado un sistema que sea propio entonces más que el hecho de no querer lo nuestro es	165-168				

		simplemente, no haber desarrollado algo propio					
	Endofobia			Sin lugar a dudas, pero eso de la endofobia y el complejo de inferioridad eso es intrínseco de todos los países latinoamericanos que fueron colonias Europeas	142-145		
	Valores culturales			en la medida que nosotros le demos importancia a nuestras tradiciones a nuestra música a nuestro folclor nosotros vamos a lograr alcanzar para nosotros mismos un sitio que ya para los Europeos lo tenemos	162-167		
	Endofobia					nos da vergüenza nuestro elemento étnico incluso básicamente el	218-224

						idioma por lo tanto la música también nos da un pelo de vergüenza hacer el tipo de música que hacemos además de eso tenemos un grave problema de disociación de la realidad	
--	--	--	--	--	--	--	--

Interpretación de la contrastación de las categorizaciones

Observando el análisis de las categorizaciones suministradas por nuestros entrevistados mas la línea de investigación que se ha venido desarrollando podemos decir e la música venezolana en sus diferentes categorías forma parte del venezolano y como los principales autores de ella debemos difundir y crear conciencia de base desde los primeros niveles a partir de esta premisa se desarrollara y quemaran diferentes etapas para el aprendizaje musical sobre la música tradicional venezolana.

Importancia de la música tradicional en la enseñanza del violonchelo.

Desde los primeros niveles de estudio se podría aprender con el elemento tradicional ya que cuenta con la suficiente riqueza en todo el material rítmico, melódico, armónico necesarios para el aprendizaje musical, cabe destacar que el trabajo debe realizarse de manera sistematizada que le permita al estudiante ir quemando etapas para desarrollar su técnica instrumental; Para Granadillo (2015) ``los instrumentos melódicos, la música venezolana presenta una cantidad de variantes de melodías, frases que pudieran tranquilamente desempeñar un rol didáctico, enseñar algo particular con respecto con una técnica específica o con respecto a fraseo, y todo eso tiene que ver con la técnica del instrumento.``

Según Rodríguez (2015) `` la música venezolana tiene una riqueza rítmica muy importante y es importante crear en los niños esa facilidad de lectura de movimientos

técnicos.`` vemos como estos dos autores nos dan indicios de cómo crear un método que garantice la enseñanza musical en el instrumento donde estos elementos proporcionaran al estudiante las herramientas básicas necesarias para su desarrollo en el arte musical creando desde sus comienzos de estudio una base sólida que le dará el soporte a futuro sin falla

Podemos observar como músicos y autores creen en la necesidad de implementar este método y no es casualidad que la forma de atacar este problema de base en la enseñanza ya que el recurso humano está, solo que debe dársele la debida orientación mediante un programa establecido no solamente dejando el paréntesis abierto para que el profesor diseñe su clase a su manera si no con unos lineamientos que le ayudara al docente proporcionar de manera organizada la información y los temas en cuanto a la tradición musical venezolana de tal manera que sirva para aperturar otro mecanismo de difusión de la cultura tradicional enmarcada en un plan de estudio serio y viable para el fomento a su vez de valores en la sociedad, valores culturales etc.

Preservación y difusión de la cultura a través de los programas de enseñanza musical

La cultura popular desde hace 40 años o más se viene dando de manera oral, seamos los venezolanos capaces de preservar y generar otros mecanismos de difusión de la cultura tradicional bien sea en instituciones educativas en instituciones musicales que generen identidad nacional amor por lo nuestro, y se ha venido desarrollando por lo constatado; solo que debería hacerse un programa de estudio serio que iguale el estudio del repertorio académico universal con el repertorio venezolano y que el alumno no experimente de manera fortuita y extemporánea la música venezolana si no que se le inculque desde sus inicios; para Granadillo (2015) ``depende más bien del profesor y del alumno el hecho de preservar la música nuestra o de usarla para la enseñanza o simplemente para difundirla.``

Existen instrumentos como la guitarra o el piano que por tradición han venido ejecutando piezas venezolanas en su estudio, si bien es cierto es porque hay bastante material para hacerlo queda de parte del profesor ahondar este fenómeno. La música puede ser vista desde muchas maneras son muchos los elementos que la constituyen tanto

teóricamente como en la práctica y todos estos elementos deben conjugarse y tomar de muestra los métodos de técnica Europeos que se desarrollaron para el estudio sistemático del instrumento y hacer una homologación solo que la protagonista de este método será la música tradicional venezolana como elemento para el estudio del violonchelo.

Mecanismos de difusión de la cultura tradicional

Para Valero (2015) “podemos buscar una aproximación desde el punto de vista auditivo o sea que el muchacho tenga una aproximación dentro de lo auditivo y dentro de lo estético antes del bagaje teórico” porque muchas veces se induce al estudiante al estudio de la música sin haberlo introducido en contexto practico auditivo; debería tener una paridad lo teórico con lo práctico, esto ayudaría a la preservación y difusión de la cultura ya que desde un primer momento se le introduce el fenómeno musical tradicional venezolano.

A pesar de que existen cancioneros, grabaciones que ayudan a preservar la música tradicional venezolana tendría más campo de difusión en el nivel educativo de tal manera que se obligue al estudiante la práctica de la musca tradicional venezolana en el aprendizaje del violonchelo y no se trata solamente de abrir un paréntesis e invitar a que se lleve a cabo este trabajo sino de implementarlo en un régimen de estudio aprobado por el organismo pertinente en la materia incluirlo y renovarlo en las bases legales.

Para Valero (2015) a veces nos sumergen directamente en el contexto teórico entonces no tener fenomenológicamente hablando la aparición del fenómeno y que desde allí el muchacho pueda ir haciendo un constructo de todo lo que va a ser la expresión estética o la expresión musical, la música venezolana como expresión estética implementara en el estudiante una base de conocimiento que puede ser tomada positivamente para la familiarización de la música tradicional y por ende crearle una conducta de estudio de los géneros tradicionales venezolanos aplicables en la enseñanza del violonchelo.

Programación cultural y su divulgación en las instituciones musicales

Todo esto al estar sentado en las bases legales pertinentes obligando de manera estructurada al estudio de la misma en las instituciones musicales se verá el logro alcanzado en un tiempo determinado siempre y cuando se cuente con el material el recurso humano vigilante de que estos programas se lleven a cabo, el elemento tradicional venezolano constituirá en los estudiantes una manera de vida ya que esto engloba valores, cultura, educación, que al fin y al cabo desarrollara en los estudiantes el sentido de pertenencia necesario para la construcción de un país y al amor por la cultura venezolana en todos sus aspectos.

Para Valero (2015) `` básicamente todas las instituciones culturales buscan atacar directamente hacia la música académica centro europea cuando hablamos de conservatorios.`` y esto viene ocurriendo desde hace mucho tiempo; por tradición de estudios musicales los programas de estudio Europeos han sido los invasores en todo el mundo y ha dado resultado y se seguirá implementando solo que debe construir las bases de conocimiento musical con un programa de estudio venezolano.

No debe verse la música venezolana de manera fortuita a modo de relleno se debe ver desde otro enfoque, si pensamos de manera individualista enaltecerla mucho más que otros métodos de estudio. Para hacer esto el personal a cargo de la enseñanza musical debe estar preparado para ser polifacético y adaptarse a todos los niveles exigentes en la música siendo ejecutante, arreglista, productor musical, tiene que ser planificador cultural para incentivar el estudio de la música venezolana y a su vez incentivador de los valores culturales en los estudiantes

Riqueza de la música tradicional venezolana en la enseñanza del arte musical

Un denominador común que nos encontraremos en toda la línea de investigación es que la música tradicional venezolana cuenta con la riqueza musical para el aprendizaje de la enseñanza musical y esto se ve reflejado básicamente es porque la música está hecha a base

de escala, arpeggios y sus variantes y toda la música mundial posee las mismas características, la música tradicional venezolana es diversa en cuanto a elemento a pesar de ser una cultura híbrida no es menos importante, si se ve desde un punto de vista práctico toda su riqueza es elemento de estudio variable enfocando diversas áreas de aprendizaje en el estudiante, tanto históricas como culturales de tradición y conocimiento de otras culturas que a través del área local se ha venido adaptando.

Géneros Característicos Tradicionales

Se debe estructurar y organizar el aprendizaje por etapas para crearle la habilidad destreza y memoria auditiva, muscular al ejecutante para el aprendizaje del violonchelo tal cual n programa de estudio Europeo. Para cada género existe un nivel adecuado de adaptación para el estudio del instrumento pasando por el vals, el merengue venezolano o el joropo, el profesor debe elegir el material de estudio pertinente a cada nivel para atacar el problema técnico-instrumental para su mejoramiento en clases individuales.

El vals podría desarrollar en el estudiante medios musicales expresivos, el joropo podría desarrollar una habilidad en cuanto al adiestramiento de la mano derecha y sincronización con la mano izquierda por ejemplo, enmarcar todos estos detalles planificarlos bien para que el plan de acción sea ejecutado y pensado en la necesidad de respuesta del estudiante ejecutante el merengue venezolano podría desarrollar una habilidad rítmica necesaria para todo su aprendizaje musical.

Según Saposhnikov (1980) ``Partiendo del principio fundamental de la relación que existe de la educación y el desarrollo artístico musical, debemos relacionar el material de estudio que permita crecer a los alumnos, de forma multilateral. Como seres humanos, músicos, como artísticas con una técnica depurada.`` la sincronización de esta premisa con los géneros tradicionales venezolanos permitirían la valoración cultural, desarrollo de la técnica y conocimiento y amor por la tradición venezolana.

Rol de violonchelo en la música tradicional venezolana

El violonchelo por su estructura física se adapta a cualquier situación musical a pesar que desde sus inicios en la música venezolana se utiliza como instrumento acompañante desde hace varios años exponentes del instrumento se han dado la tarea de que cumpla un papel solista despertando el interés musical a otros, siendo esto un medio de propagación de la música venezolana, si bien es cierto y en concordancia con los entrevistados el violonchelo tiene la capacidad de adaptarse a cualquier rol en la música venezolana tanto rítmica, melódica y armónicamente.

Según Rodríguez (2015) ``se puede enriquecer muchísimo la técnica del instrumento ya sea con arco o con pizzicato`` y según Valero (2015) ``el instrumento puede tener los roles básicos, puede ser un instrumento acompañante que vaya más de un simple bajo pizzicato puede hacer tranquilamente arpeggios sin ningún tipo de problemas, puede tener un rol protagónico a nivel melódico, el instrumento no tiene limitación``.

En concordancia podemos decir las ideas conllevan a un mismo cauce en canto al rol del violonchelo en la música venezolana.

Rescate y difusión de los valores culturales

Si se debe atacar este propósito tiene que ser de base y no solo en las instituciones musicales; llámese escuelas de músicas, sería la manera más factible de inculcarle valores que lo asimilen y lo hagan una conducta positiva el cual el facilitador tiene que estar pendiente de decirle que está bien y que no está bien, el pedagogo ejecutante debe transmitirle al estudiante seguridad de su identidad precisamente no solo avocándose al espectro técnico instrumental sino más bien de enseñarle las características no tangibles plasmada en la partitura sería ese plus extra que da la música de manera espiritual es buscar la satisfacción que no está escrita en la partitura pero que de alguna manera esta inmiscuida en la misma.

Se deben mezclar todos estos acontecimientos para despertar el interés musical al estudiante, hacerle ver y conocer lo que tocan para estar seguro que el mensaje haya llegado y por ende ellos ser multiplicador de ese mensaje de tradición creando así otro mecanismo de difusión es una cadena que se tiene que ir agrandando, según Valero (2015) `` armar una estructura no solamente de fomentar si no de proyectar``

Valoración negativa de nuestra cultura tradicional

Se debe pensar y romper el paradigma que siempre se ha venido pensado y por ende transmitiendo, no con esto se puede decir que nadie ha venido rescatando los valores musicales de las tradiciones venezolanas. Para Rodríguez (2015) `` Sin lugar a dudas, pero eso de la endofobia y el complejo de inferioridad eso es intrínseco de todos los países latinoamericanos que fueron colonias Europeas`` si es cierto que el atraso musical se ve enmarcado en Latinoamérica por factores históricos sociales de conflicto, desde hace siglos venimos en ascenso cada vez mas y mas, hasta el punto de exportar nuestra cultura hacia otros países teniendo buena acogida.

Se debería implementar un programa de responsabilidad cultura que les atañe a todos los sectores sociales, educativos desarrollar un programa propio como se ha vengo mencionando. Para Granadillo (2015) ``.nunca se ha desarrollado un sistema que sea propio entonces más que el hecho de no querer lo nuestro es simplemente, no haber desarrollado algo propio``. Partiendo de esta premisa tendríamos medio camino recorrido en cuanto a la inculcación de valores, rescate y difusión de la música tradicional venezolana, se conocerían los géneros tradicionales característicos, y de un programa piloto se crearían otros programas en donde la música tradicional venezolana sea la protagonista.

CAPITULO V

REFLEXIÓN FINAL DE LA INVESTIGACIÓN

La música tradicional venezolana debe ser vista como un fenómeno en los inicios musicales del niño, claro está que el violonchelo de origen Italiano está supeditado al estudio de métodos de índole tradicional Europeos, entonces para lograr esa paridad del repertorio académico universal y el repertorio tradicional venezolano tenemos que de alguna manera criollizar al Violonchelo y realizar programas de estudios sistematizados que incluyan el acervo popular, de esta manera podemos atacar de base la exclusión de lo propio, hacia la cultura fomentando dichos programas para ser aplicados en conservatorios, escuelas de música y crear estudiantinas o agrupaciones musicales en donde los instrumentos venezolanos como el cuatro y los instrumentos de orquesta como el violonchelo se fusionen creando una simbiosis de texturas, colores, sonidos que enaltezcan los diferentes ritmos de la música tradicional venezolana.

cosa que han venido realizando agrupaciones de manera no tan formal de estudio sino de manera personal; que ejemplifican en grabaciones de alto nivel de ejecución técnica dejando de lado la posibilidad de que el estudiante de bajo nivel ejecute dicha piezas; es aquí en este punto donde el maestro pedagogo didacta debe estar calificado musicalmente para llevar a cabo dichos procesos.

debe abrirse a un mundo nuevo de posibilidades de técnicas de estudio no basado en textos o métodos limitados tradicionalistas sino incluir en el pensum de estudio de los estudiantes métodos basados en melodías tradicionales venezolanas perfectamente adaptadas a los distintos niveles a que se someta al ejecutante bien sea: nivel básico, nivel medio y nivel avanzado, basándonos en los métodos de enseñanza musical de Kodaly, Dalcroze el niño debe aprender música basada en melodías tradicionales folclóricas del país de origen así no existiría una extemporaneidad desde el momento que el estudiante comienza a tocar el violonchelo y su primer contacto con la música venezolana solística.

Crear este mecanismo ayuda a fomentar y divulgar la música tradicional venezolana realmente como un elemento de gran importancia al que el alumno debe ser sometido a estudio y no dejar que ellos la conozcan de manera fortuita, se debe crear una conducta de estudio hacia ella ese acercamiento de manera formal de inclusión de la música tradicional venezolana.

Todo partirá desde un punto de vista formal académico, en donde las herramientas están, solo que no hay la disponibilidad o si la hay está en proceso de formación todavía del material del recurso humano que se encargue de valorizar la música tradicional venezolana y hacer de ella un mecanismo de estudio serio, amplio que vaya pasando por diferentes etapas pensando en el mejoramiento de la técnica instrumental del estudiante; habría que hacer una fusión metódica de Europea-Venezolana, partiendo realmente de las bases de formación académica, quitarnos el chip de por ser un país colonizado se tome en cuenta otras formas musicales de aprendizaje no creando uno propio a base de la música tradicional venezolana que cuenta con todos los elementos para hacer de ella un aprendizaje rico en elementos rítmicos, melódicos, armónicos.

Indudablemente la responsabilidad cultural principal la tenemos que llevar los venezolanos e impartirla a las nuevas generaciones, como se ha venido preservando en el tiempo la cultura tradicional de boca en boca, si bien es cierto que existen otros mecanismos de difusión de la música tradicional venezolana como las grabaciones, cancioneros no hay que quedarse limitado a estos mecanismos tomando en cuenta que las nuevas generaciones de estudiantes además de ser una demanda muy alta hay que generar otros mecanismos de difusión que realmente ayuden a la finalidad de dicho tema que es la preservación la difusión a mayor escala de la música tradicional venezolana, porque si hay algo del cual debemos estar orgullosos y que esta agarrando auge en muchas regiones del mundo esa es la música tradicional venezolana, donde si bien es cierto aquí en Venezuela se hace música sinfónica de alto nivel siempre la gente de afuera va a esperar la propuesta autóctona de la región musicalmente hablando. Eso realmente es lo que causa furor en Europa que orquestas Venezolanas ejecuten joropos en sus distintas variantes, merengues venezolanos; eso realmente es lo que enamorará a las otras culturas de las nuestras y quien

quita y más adelante implementándose este método de estudio sistematizado basado en música tradicional venezolana otros países lo incluyan en su régimen de estudio. Pero volviendo a lo mismo hay que empezar a las raíces de uno, como venezolano que somos difundir y enaltecer lo nuestro o bien sea equiparándolo con el sistema de estudio tradicional o criollizando el violonchelo, instrumento que por su estructura física y amplio registro podría cumplir diversos papeles dentro de la música tradicional venezolana.

Si bien es cierto que este fenómeno no juega un papel importante en el venezolano, en su amplia mayoría, hay que analizar verdaderamente el trasfondo de muchas situaciones que se presentan en el estudiante de música y en nosotros los venezolanos; partiendo del hecho de que es un tema histórico-cultural básicamente, Venezuela por ser un país colonizado no escapa de esa realidad y Latinoamérica en general, muchas veces por tradiciones de nosotros mismos creemos que por hacer música académica universal ya se está simplemente en otro nivel cuando en realidad lo que pasa es que hay una disociación de la realidad bien enmarcada y no por culpa del estudiante de violonchelo o cualquier instrumento sino más bien por la forma de enseñanza tradicional de los conservatorios escuelas de música, es en este punto donde entra la música venezolana como valor significativo, luchar por el rescate de lo nuestro de esa cultura híbrida entre la Europea, Indígena, Africana que conforma la música tradicional venezolana, no con esto se dice que hay que eliminar el método sistemático tradicional Europeo sino más bien debe haber una equidad entre el sistema de enseñanza y aquí en Venezuela hay mucho talento nacional, regional, municipal, queda de parte del docente quitar en ciertas formas esas cadenas de colonización y de ser los garantes de que la cultura tradicional tome un papel preponderante en el estudiante, ya hemos mencionado que la música tradicional venezolana cuenta con los suficientes elementos para el aprendizaje musical; técnico instrumental, de formación académica, vocal. Es un proceso de enseñanza de bases en donde se deben dejar las bases claras bien firmes para crear un método de enseñanza sistematizado basado en la cultura tradicional venezolana y en los diferentes ritmos característicos de cada región del país. Esto abriría campo en lo cultural, educativo y social.

La manera de estudio de los instrumentos de cuerda frotada como el violonchelo ha sido igual desde sus comienzos, los pioneros compositores se avocaron a la composición de sonatas y sinfonía. Estos compositores contribuyeron al desarrollo del violonchelo. La oleada de violonchelistas que surgieron gracias a la emigración hacia todo el mundo provoco esa marea de violonchelistas que a su vez se iba agrandando lo que da esa inundación de ejecutantes del instrumento, sabemos que los métodos que utilizaban eran composiciones de los mismos ejecutantes que plasmaban situaciones en donde tenían que plasmar situaciones de estudio en la técnica del mismo.

La didáctica del violonchelo se debe cumplir quemando etapas donde uno de los principales objetivo es desarrollar integralmente al estudiante ejecutante, se debe desarrollar el sentido estético por lo que le gusta en el caso dado de la música, se le debe crear una condición que raya en lo conductual en las primeras etapas buscando la vuelta para no dejar de captar la atención del estudiante , es por eso que en este punto cabe destacar los miles de métodos que existen para el estudio del arte musical específicamente el violonchelo.

Muchas veces creemos que el violonchelo por ser un instrumento de orquesta sinfónica se va avocar a la interpretación de la música sinfónica, tal vez sea el pensamiento de algunas personas, pero si vamos al hecho de que es un instrumento nada mas podemos pensar que dada sus características y versatilidad el violonchelo te puede ofrecer un amplio repertorio musical, entonces es aquí donde se trata mediante la línea de investigación de fusionar dos elementos para el aprendizaje del violonchelo, como lo es la didáctica del violonchelo y la música tradicional venezolana en donde con la información recolectada podemos decir que brinda frutos positivos.

Desde hace 40 años con agrupaciones musicales se ha venido dando un movimiento musical venezolano que busca difundir la tradición folclórica del país y más recientemente esto pasa con el violonchelo donde se le utiliza como solista para la interpretación de la música venezolana; esto lo podemos constatar en las grabaciones de maestros como Germán Marcano, William Molina, Paul Dessene. Llevando a cabo esas interpretaciones

virtuosísimamente que dejan muy en alto la música venezolana siendo referencia a nivel mundial sin tener que envidiar a los demás géneros existentes en la música.

Si bien es cierto que la música venezolana es un híbrido de otras culturas como la Europea, la Africana no deja de ser importante venga del genero que venga determinara su autenticidad local donde nace siempre teniendo la influencia de otras culturas. Para poder entender a donde vamos musicalmente debemos entender de dónde venimos y cuáles son las características de nuestra música local, de todos los géneros tradicionales y la riqueza en los diferentes elementos de la música venezolana.

He aquí la propuesta de un método sistemático basado en música tradicional venezolana que busca cumplir con las necesidades técnicas del estudiante ejecutante, así como cualquier método Europeo le puede brindar las herramientas necesaria la música venezolana fácilmente puede hacerlo también, desde la ejecución de un vals que demandara un sonido intenso que trabajara el arco con sus diferentes técnicas de estudio y golpes de arco pasando por la interpretación de un merengue venezolano que busca mejorar el estudio de la rítmica ya que la música venezolana es completa en sus diferentes tratados rítmicos, o que el estudiante tenga la capacidad de tocar un joropo a niveles virtuosisticos que nada tiene que envidiar a un capricho de Paganini o a una tonada que busca imitar al preludio de una suite de Bach en donde el tratado que se le da a la melodía a veces es lineal o en bloques.

Se debe instruir al recurso humano y prepararlo para esa gran labor de buscar otro mecanismo de difusión de gran alcance que ataque desde las bases atacando positivamente los valores culturales, musicales y sirvan de guía para la aceptación del estudiante en la sociedad. Creando este programa se tratara de igualar el repertorio académico universal con la música tradicional venezolana, la tarea es despertar la inquietud del estudiante por el folclor musical y decirle que el debe ser garante de la preservación de la misma a tal punto de presentarse en recitales tocando el concierto para violonchelo de Hadyn en Do mayor así como también pueda ejecutar un Pajarillo o un joropo en sus diferentes modalidades

jugando con la versatilidad del violonchelo y los diferentes roles que este pueda cumplir en la música venezolana.

Se debe ser ambicioso y pensar más allá de lo escrito en la partitura, sentido de pertenencia, responsabilidad cultural, valores musicales son puntos que deberían ser tomados en cuenta en la teoría y llevarlos a la práctica con música llegando así a desarrollar el intelecto musical tradicional venezolano y generar competencias sanas de programas musicales de la tradición folclórica venezolana. Lo dice Kodaly que el niño debería aprender música de su país de origen ocurre igual cuando habla con su lenguaje donde aprende con la lengua del país de origen.

La propuesta del método busca la integración de valores que hoy día se ha desmejorado, busca igualar el repertorio académico universal con el repertorio tradicional venezolano, fomentar y difundir los diferentes géneros tradicionales musicales y ser propagador en masas de la cultura de Venezuela y llegar a la conclusión de que la música venezolana cuenta con las herramientas suficientes para el estudio técnico del violonchelo.

Se busca sentar las bases teóricas para trabajar en la práctica y poder llevar a cabo este programa sistematizado de manera ordenada cubrir todas las necesidades musicales que se presentaran en el momento de la ejecución instrumental.

REFERENTES BIBLIOGRAFICOS

- Arizcuren, E. (1991). *EL VIOLONCHELO sus escuelas a través de los siglos*. España. LABOR.
- Saposhninov, R. (1980). *Fundamentos de la metodología de la enseñanza del violonchelo*. Moscú. Editorial Música Moscú
- Rivera, R. (1976). *La música popular de Venezuela*. Caracas-Venezuela: Armitano, C.A
- Calcaño, J. (1958). *La ciudad y su música*. Caracas: Ediciones de la biblioteca central de Venezuela
- Abrashev, B. & Gadjev, Vladimir. (1972). *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales* (ed., original, 954-474-224-7). Bulgaria: Koneman
- Jaramillo, C. (2002). ¿Existe una didáctica del instrumento musical? *LEEME*, 8, 8-11
- Sans, M. (1998). La didáctica aplicada a la enseñanza del instrumento. *LEEME*, 4, 4-7.
- Guevara B., Guerrero A. & Evies A. (2007). ¿Para qué educar en valores? *Revista educación en valores*, 96. 97-102
- Figueira, N. (2012). Música y desarrollo afectivo. Música y educación integral. Disponible: <http://aprenderconmusica.blogspot.com/2012/12/musica-y-educacion-en-valores.html?m=1> {Consulta 2015, enero 10}.
- Rodríguez, A. (2007). *Utilización de elementos de la música venezolana para la enseñanza de la flauta trasversa* (trabajo de grado presentado a la universidad Simón Bolívar para optar al grado de magister en música). Universidad Simón Bolívar, Decanato de posgrado, maestría en música, Caracas-Venezuela.
- Henríquez, A. (2009). Plan didáctico para la creación y desarrollo de ensambles de música venezolana en los núcleos del sistema de orquestas juveniles e infantiles en

el estado Aragua (trabajo de ascenso no publicado). Universidad de Carabobo, Facultad de Ciencias de la Educación, Valencia, Venezuela

- Arcay, G. (2008). Aportes pedagógicos más recientes incorporados al programa de enseñanza de mandolina creado por Iván Adler (trabajo de ascenso no publicado). Universidad de Carabobo, Facultad de Ciencias de la Educación, Valencia, Venezuela
- Decreto n° 530 (1957, Ministerio de Educación). Gaceta oficial de la republica de Venezuela, 25.362, Mayo 1957)
- Ministerio de Educación (1964). Gaceta Oficial de Republica de Venezuela, 909 (Extraordinario), Mayo, 1964.
- Constitución de la Republica Bolivariana de Venezuela (2000). Gaceta Oficial de la Republica Bolivariana de Venezuela, 5.543, Marzo, 2000.
- Reglamento de la Ley Orgánica de Educación (1999). Gaceta Oficial de la Republica Bolivariana de Venezuela, 36.787, Noviembre, 1999