UNIVERSIDAD DE MURCIA

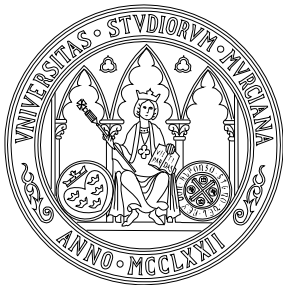
DEPARTAMENTO DE EXPRESIÓN PLÁSTICA, MUSICAL Y DINÁMICA

El Violonchelo en la Región de Murcia: una Aproximación Histórica y una Propuesta Didáctica para la Enseñanza de Grado Elemental

Dª. Elena Mª García Sánchez

2015

UNIVERSIDAD DE MURCIA
FACULTAD DE EDUCACIÓN



TESIS DOCTORAL

EL VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y UNA PROPUESTA DIDÁCTICA PARA LA ENSEÑANZA DE GRADO ELEMENTAL

DOCTORANDA

Elena Mª García Sánchez

NIF: 23008984Z

DIRECTOR

Dr. José F. Ortega Castejón

ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS **13**

0. INTRODUCCIÓN **15**

I. EL VIOLONCHELO **20**

I.1. CORDÓFONOS DE CUERDA FROTADA: LAS FAMILIAS DE LAS VIOLAS Y LOS VIOLINES **20**
I.2. EL VIOLONCHELO Y SU EVOLUCIÓN **26**
I.2.1. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS DEL VIOLONCHELO MODERNO 29
I.3. EL ARCO **34**
I.3.1. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS DEL ARCO MODERNO 37

II. LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCHELO **38**

II.1. ESCUELAS VIOLONCHELÍSTICAS **38**
II.2. EL VIOLONCHELO EN ESPAÑA **41**
II.3. EL VIOLONCHELO Y LOS PLANES DE ESTUDIO DE LOS CONSERVATORIOS ESPAÑOLES DESDE UNA PERSPECTIVA HISTÓRICA **42**
II.3.1. REAL DECRETO DE 16 DE JUNIO DE 1905 42
II.3.2. DECRETO DE 15 DE JUNIO DE 1942 43
II.3.3. DECRETO DE 10 DE SEPTIEMBRE DE 1966 45
II.3.4. LEY ORGÁNICA 1/1990, DE 3 DE OCTUBRE, DE ORDENACIÓN GENERAL DEL SISTEMA EDUCATIVO (L.O.G.S.E.) 46
II.3.5. LEY ORGÁNICA DE CALIDA DE LA EDUCACIÓN DE 23 DE DICIEMBRE DE 2022 (LOCE) 50
II.3.6. LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN DE 20 DE ABRIL DE 2006 (LOE) 51
II.3.7. LEY ORGÁNICA 8/2013, DE 9 DE DICIEMBRE, PARA MEJORA DE LA CALIDAD EDUCATIVA (LOMCE) 53
II.4. MÉTODOS PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCHELO **53**
II.4.1. MÉTODOS ESPAÑOLES PARA VIOLONCHELO 56

III. EL VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA **61**

III.1. EL VIOLONCHELO EN MURCIA ANTES DEL S. XX **62**
III.2. EL VIOLONCHELO EN MURCIA DESDE 1930 ..... **74**
III.3. EL VIOLONCHELO EN LOS CONSERVATORIOS DE MÚSICA DE LA REGIÓN DE MURCIA **77**
III.3.1. EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MURCIA 78
III.3.1.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Murcia 84
III.3.1.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Murcia 86
III.3.2. EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE CARTAGENA 87
III.3.2.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cartagena 94
III.3.2.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cartagena 96
III.3.3. EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE LORCA 98
III.3.3.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Lorca 99
III.3.3.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Lorca 100
III.3.4. EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE SAN JAVIER 102
III.3.4.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de San Javier 102
III.3.4.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de San Javier 103
III.3.5. EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE MOLINA DE SEGURA "MAESTRO JAIME LÓPEZ" 104

III.3.5.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Molina de Segura 105
III.3.5.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Molina de Segura..... 106
III.3.6. EL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE CARAVACA DE LA CRUZ 106
III.3.6.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Caravaca de la Cruz.... 108
III.3.6.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Caravaca de la Cruz 108
III.3.7. EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE JUMILLA "JULIÁN SANTOS" 109
III.3.7.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Jumilla 110
III.3.7.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Jumilla 110
III.3.8. EL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE CIEZA "MAESTRO GÓMEZ VILLA" 111
III.3.8.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cieza..... 112
III.3.8.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cieza 112
III.4. PRESENCIA DE DIFERENTES ESCUELAS DE VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA 113
III.5. BIOGRAFÍAS DE PROFESORES DE VIOLONCHELO DE LA REGIÓN DE MURCIA 118

IV. PANORÁMICA ACTUAL DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA 158

IV.1. CUESTIONARIO PARA CONOCER LA METODOLOGÍA APLICADA EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE VIOLONCHELO QUE SE IMPARTEN EN LOS CONSERVATORIOS DE LA REGIÓN DE MURCIA 159
IV.2. CUADRO COMPARATIVO DE LOS MÉTODOS HABITUALES EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA..... 167
IV.3. LOS ESTILOS DE ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE EN LA EDUCACIÓN MUSICAL..... 171
IV.3.1. ESTILOS DE APRENDIZAJE..... 172
IV.3.1.1. Estilos de aprendizaje y sus repercusiones en los procesos educativos..... 174
IV.3.1.2. Estilos de aprendizaje y su aplicación en la educación musical especializada 177
IV.3.1.3. Propuesta de cuestionario para identificar el perfil de aprendizaje en los estudiantes de enseñanzas elementales de Música..... 179
IV.3.1.4. Cuestionario..... 180
IV.3.1.5. Estrategias que favorecen el aprendizaje en las diferentes preferencias estilísticas. 185
IV.3.1.6. Sugerencias para desarrollar los estilos con menor preferencia en el perfil de aprendizaje de nuestros alumnos..... 187
IV.3.2. ESTILOS DE ENSEÑANZA 188
IV.3.2.1. Propuesta de cuestionario para identificar el perfil de estilo de enseñanza de los profesores de instrumento 194
IV.3.2.2. Cuestionario..... 196
IV.3.2.3. Estrategias que desarrollan los estilos de enseñanza predominantes en el perfil del profesor..... 202
IV.3.2.4. Sugerencias para desarrollar los estilos con menor preferencia en el perfil de enseñanza del profesor..... 204

V. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL GRADO ELEMENTAL DE LAS ENSEÑANZAS DE VIOLONCHELO..... 205

V.1. MARCO LEGAL..... 207
V.1.1. OBJETIVOS DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 208
V.1.2. OBJETIVOS DEL CURRICULUM DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 209
V.1.3. CONTENIDOS DEL CURRICULUM DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 210

V.1.4. CRITERIOS DE EVALUACIÓN DEL CURRICULUM DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 211
V.1.5. PRINCIPIOS METODOLÓGICOS 212
V.1.6. CRITERIOS GENERALES DE EVALUACIÓN 214
V.1.7. SESIONES DE EVALUACIÓN Y EVALUACIÓN INICIAL 215
V.1.8. APLICACIÓN DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 217
V.1.9. PROTOCOLO A DESARROLLAR CUANDO NO SEA POSIBLE LA APLICACIÓN DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 218
V.1.10. DOCUMENTOS DE EVALUACIÓN 219
V.1.11. EVALUACIÓN DE LOS PROCESOS DE ENSEÑANZA Y DE LA PROPIA PRÁCTICA DOCENTE 221
V.1.12. CRITERIOS PARA LA ORGANIZACIÓN DE LAS CLASES COLECTIVAS 222
V.1.13. CRITERIOS PARA LAS ADAPTACIONES CURRICULARES 223
V.1.14. TIEMPOS LECTIVOS 226
V.2. PRIMER CURSO 226
V.2.1. INTRODUCCIÓN 226
V.2.2. OBJETIVOS PROPUESTOS PARA EL PRIMER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 228
V.2.3. CONTENIDOS PROPUESTOS PARA EL PRIMER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 229
V.2.4. METODOLOGÍA PROPUESTA EN ESTE CURSO 231
V.2.4.1. Consecución de una buena posición corporal 235
V.2.4.2. Estudio del paso del arco y los cambios de cuerda 243
V.2.4.3. Aprendizaje del nombre de las notas en clave de Fa en 4ª línea 244
V.2.5. MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTO PARA EL PRIMER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 245
V.2.6. CONOCIMIENTOS Y APRENDIZAJES NECESARIOS PARA QUE EL ALUMNO ALCANCE UNA EVALUACIÓN POSITIVA 246
V.2.7. PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN 247
V.2.8. CRITERIOS DE CALIFICACIÓN PROPUESTOS PARA EL PRIMER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 248
V.2.9. PROCEDIMIENTO SUSTITUTIVO DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 249
V.3. SEGUNDO CURSO 249
V.3.1. INTRODUCCIÓN 249
V.3.2. OBJETIVOS PROPUESTOS PARA EL SEGUNDO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 251
V.3.3. CONTENIDOS PROPUESTOS PARA EL SEGUNDO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 252
V.3.4. METODOLOGÍA PROPUESTA EN ESTE CURSO 255
V.3.4.1. Estudio de las extensiones y los cambios de posición 257
V.3.5. MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTO PARA EL SEGUNDO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 261
V.3.6. CONOCIMIENTOS Y APRENDIZAJES NECESARIOS PARA QUE EL ALUMNO ALCANCE UNA EVALUACIÓN POSITIVA 262
V.3.7. PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN 263
V.3.8. CRITERIOS DE CALIFICACIÓN PROPUESTOS PARA EL SEGUNDO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 264
V.3.9. PROCEDIMIENTO SUSTITUTIVO DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 265
V.4 TERCER CURSO 265
V.4.1. INTRODUCCIÓN 265
V.4.2. OBJETIVOS PROPUESTOS PARA EL TERCER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 267
V.4.3. CONTENIDOS PROPUESTOS PARA EL TERCER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 268

V.4.4. METODOLOGÍA PROPUESTA EN ESTE CURSO 271
V.4.4.1. Estudio del vibrato 274
V.4.4.2. Estudio de los sonidos armónicos en el violonchelo 276
V.4.4.3. Estudio de los golpes de arco 277
V.4.4.4. Estudio de las dobles, triples y cuádruples cuerdas 281
V.4.5. MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTOS PARA EL TERCER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 285
V.4.6. CONOCIMIENTOS Y APRENDIZAJES NECESARIOS PARA QUE EL ALUMNO ALCANCE UNA EVALUACIÓN POSITIVA EN ESTE CURSO 288
V.4.7. PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN 289
V.4.8. CRITERIOS DE CALIFICACIÓN PROPUESTOS PARA EL TERCER CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 289
V.4.9. PROCEDIMIENTO SUSTITUTIVO DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 290
V.5. CUARTO CURSO 291
V.5.1 INTRODUCCIÓN 291
V.5.2. OBJETIVOS PROPUESTOS PARA EL CUARTO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 292
V.5.3. CONTENIDOS PROPUESTOS PARA EL CUARTO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 293
V.5.4. METODOLOGÍA PROPUESTA EN ESTE CURSO 297
V.5.4.1 Uso del pulgar digitado 299
V.5.4.2. Práctica de la memoria musical 301
V.5.4.3. Aprender a estudiar 303
V.5.5. MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTOS PARA EL CUARTO CURSO DE VIOLONCHELO EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 306
V.5.6. CONOCIMIENTOS Y APRENDIZAJES NECESARIOS PARA QUE EL ALUMNO ALCANCE UNA EVALUACIÓN POSITIVA 310
V.5.7. PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN 311
V.5.8. CRITERIOS DE CALIFICACIÓN PROPUESTOS PARA EL CUARTO CURSO DE VIOLONCHELO DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 312
V.5.9. PROCEDIMIENTO SUSTITUTIVO DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 313
V.6. LA CLASE COLECTIVA 313
V.6.1. INTRODUCCIÓN 313
V.6.2. METODOLOGÍA Y ACTIVIDADES PROPUESTAS EN LA CLASE COLECTIVA DE VIOLONCHELO 316
V.6.3. OBJETIVOS PROPUESTOS PARA LA CLASE COLECTIVA DE VIOLONCHELO 321
V.6.4. CONTENIDOS PROPUESTOS PARA LA CLASE COLECTIVA DE VIOLONCHELO 322
V.6.5. MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTOS PARA LA CLASE COLECTIVA DE VIOLONCHELO 322
V.6.6. CONOCIMIENTOS Y APRENDIZAJES NECESARIOS PARA QUE EL ALUMNO ALCANCE UNA EVALUACIÓN POSITIVA 324
V.6.7. PROCEDIMIENTOS DE EVALUACIÓN 325
V.6.8. CRITERIOS DE CALIFICACIÓN PROPUESTOS PARA LA CLASE COLECTIVA DE VIOLONCHELO 325
V.6.9. PROCEDIMIENTO SUSTITUTIVO DE LA EVALUACIÓN CONTINUA 326

CONCLUSIONES 327

ANEXO I. TRABAJO DE CAMPO PARA CONOCER LA METODOLOGÍA APLICADA EN LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE VIOLONCHELO QUE SE IMPARTEN EN LOS CONSERVATORIOS DE LA REGIÓN DE MURCIA 331

ANEXO II. EXPERIMENTACIÓN DEL CUESTIONARIO PARA IDENTIFICAR EL PERFIL DE APRENDIZAJE DE LOS ESTUDIANTES DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE MÚSICA 339

ANEXO III. EXPERIMENTACIÓN DEL CUESTIONARIO PARA IDENTIFICAR EL PERFIL DE ENSEÑANZA DE LOS PROFESORES DE INSTRUMENTO 347

ANEXO IV. FICHAS PARA AFIANZAR EL APRENDIZAJE DE LECTURA DE NOTAS EN LA CLAVE DE FA EN 4ª LÍNEA 354

ANEXO V. PROPUESTA DE UN MÉTODO PARA EL ESTUDIO DE LA TÉCNICA DEL BRAZO DERECHO EN EL NIVEL ELEMENTAL 365

ANEXO VI. PROPUESTA DE UN MÉTODO PARA EL ESTUDIO DE CANCIONES POPULARES EN EL NIVEL ELEMENTAL 389

ANEXO VII. FICHAS PARA AFIANZAR EL APRENDIZAJE DE LECTURA DE NOTAS EN LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA 417

ANEXO VIII. CUADRO COMPARATIVO DE LOS MÉTODOS PROPUESTOS EN ESTA TESIS Y SU RELACIÓN CON LOS CONTENIDOS PROGRAMADOS 428

ANEXO IX. DOCUMENTARIO 461

DOCUMENTO 1. REAL ORDEN DE 26 DE SEPTIEMBRE DE 1918..... 462
DOCUMENTO 2. DIARIO "EL TIEMPO" (ED. MAÑANA) 27/11/1921 (PÁG.1). AYUNTAMIENTO DE MURCIA 463
DOCUMENTO 3. DECRETO DE 11 DE SEPTIEMBRE DE 1931 464
DOCUMENTO 4. PÁGINA DE PORTADA DE "EL LEVANTE AGRARIO" (7 DE FEBRERO DE 1933) 465
DOCUMENTO 5. GACETA DE MADRID Nº 71, 12 DE MARZO DE 1933 466
DOCUMENTO 6. B.O.E DEL 16 DE FEBRERO DE 1962 468
DOCUMENTO 7. SEXTA DISPOSICIÓN TRANSITORIA DEL DECRETO 2618/1966, DE 10 DE SEPTIEMBRE, SOBRE REGLAMENTACIÓN GENERAL DE LOS CONSERVATORIOS DE MÚSICA. 469
DOCUMENTO 8. HOJA DEL LUNES (PÁG. 12) 31/1/1972. AYUNTAMIENTO DE MURCIA 470
DOCUMENTO 9. DECRETO DE 23 DE MARZO DE 1972 471
DOCUMENTO 10. REAL DECRETO DE 15 DE ABRIL DE 1996 472
DOCUMENTO 11. ORDEN DE 25 DE OCTUBRE DE 1996 473
DOCUMENTO 12. DECRETO Nº 92/2002, DE 24 DE MAYO. B.O.R.M. 474
DOCUMENTO 13. DECRETO Nº 94/2002, DE 31 DE MAYO. B.O.R.M 476
DOCUMENTO 14. DECRETO Nº 107/2002, DE 26 DE JULIO. B.O.R.M 478
DOCUMENTO 15. DECRETO Nº 110/2002, DE 30 DE AGOSTO. B.O.R.M 479
DOCUMENTO 16. DECRETO Nº 50/2004, DE 21 DE MAYO. B.O.R.M 480
DOCUMENTO 17. DIARIO DE CLASE DE ALUMNOS DE 4º E.E.M. DE VIOLONCHELO 481
DOCUMENTO 18. REGISTRO DE EVALUACIÓN CONTINUA DEL CONSERVATORIO DE CARTAGENA 484

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 487

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA: MÉTODOS Y PARTITURAS 498

PÁGINAS WEB 504

ÍNDICE DE FIGURAS

PARTE PRIMERA

Fig. 1.1. Viola d'amore. (Musical Instruments Museums Edinburgh) *20*
Fig. 1.2. Baryton. (Museum of Fine Arts. Boston) *21*
Fig. 1.3. Vihuela o viola de arco. (Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio) *22*
Fig. 1.4. Viola da braccio. *22*
("The Parnassus". Palacio Pontificio, Vaticano. Rafael, 1509-10) *22*
Fig. 1.5. Viola da spalla. *23*
("Boda campestre". Jan Brueghel, el Viejo, c. 1621/1623) *23*
Fig. 1.6. Viola da gamba. ("El Conde de Baviera". Louis Sylvestre, 1707) *23*
Fig. 1.7. Viola da piede. ("Santa Cecilia". Domenico Zampieri, c. 1616-17) *24*
Fig. 1.8. La familia de las violas. *25*
("Syntagma Musicum" de Michael Praetorius, 1619) *25*
Fig. 1.9. La familia de los violines. *25*
("Syntagma Musicum" de Michael Praetorius, 1619) *25*
Fig. 2.1. Características constructivas del violonchelo moderno *29*
Fig. 2.2. Cabeza del violonchelo *30*
Fig. 2.3. Mástil del violonchelo *30*
Fig. 2.4. Caja de resonancia del violonchelo *32*
Fig. 3.1. Evolución del arco a través de los siglos *35*
Fig. 3.2. Arcos de Tartini y Tourte *36*
Fig. 3.3. Glory of Angels (Santa Maria dei Miracoli,1535. Saronno). *37*
Fig. 3.4. El arco moderno (Villaume) *37*

PARTE TERCERA

Fig. 1.1. Agustín Rubio. (Memorias de Arbós, 2005) *62*
Fig. 1.2. Víctor Mirecki. (Memorias de Arbós, 2005) *64*
Fig. 1.3. Trío Arbós: Rubio, Fernández Arbós y Rey Colaço. (Memorias de Arbós, 2005) *65*
Fig. 1.4. Quinteto Albéniz. (Memorias de Arbós, 2005) *65*
Fig. 1.5. Arbós, Rey Colaço y Rubio con el matrimonio Oppenheimer. *66*
Hamburgo, 1886. (Memorias de Arbós, 2005) *66*
Fig. 1.6. Conciertos de la "Sociedad de Música di Camera". (Memorias de Arbós, 2005) *68*
Fig. 1.7. El cuarteto de cuerda de la "Sociedad de Musica di Camera" junto a Isaac Albéniz (Memorias de Arbós, 2005). *71*
Fig. 2.1. Orquesta Sinfónica de Murcia. (Iniesta, J. "Murcia, años treinta", En Cadencia, número 4, Conservatorio Superior de Música. Murcia, 1990) *76*
Fig. 2.2. Biblioteca Villaespesa, concierto del Quinteto Musical de Cámara Municipal. (Diario de Almería. Almería, 1950) *77*
Fig. 3.1. Manuel Massotti Escuder *79*
Fig. 3.2. Retrato de Pedro Jara Carrillo *81*
Fig. 3.3. Alumnos del Conservatorio de Murcia actuando en el Teatro Romea en el año 1930. (Barceló Jiménez, J. "El Teatro Romea y otros teatros de Murcia", 1962) *83*
Fig. 3.4. Manuel Massotti Little *83*
Fig. 3.5. Real Sociedad Económica de Amigos del País. C/ del Aire. *90*
Primera Sede del Conservatorio de Cartagena (de 1925 a 1958). *90*
("Un Conservatorio para Cartagena". Lanzón, 2004) *90*
Fig. 3.6. Programa de un recital de los alumnos del Conservatorio de Música *91*
y Declamación de Cartagena de 1931. ..... *91*
("Un Conservatorio para Cartagena". Lanzón, 2004) *91*
Fig. 3.7. Auditorio del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena *93*
Fig. 3.8. Conservatorio Profesional de Música de Lorca "Narciso Yepes" *98*

Fig. 3.9. Banda de Caravaca en 1907. Archivo Orrico *107*
Fig. 3.10. Asociación Jumillana Amigos de la Música. Jumilla, 1981 ..... *110*
Fig. 4.1. Alumnado de Mariano Melguizo Gómez *114*
Fig. 4.2. Violonchelistas murcianos que estudiaron con Radu Aldulescu y Lluis Claret *115*
Fig. 4.3. Influencia de Pierre Fournier en los violonchelistas murcianos *116*
Fig. 4.4. Profesores que han estudiado con Elías Arizcuren *117*
Fig. 4.5. Alumnos de MarÇal Cervera en Barcelona *117*
Fig. 4.6. Alumnos de violonchelistas rusos *118*
Fig. 5.1. Francisco Acosta Raya *118*
Fig. 5.2. Extracto de "El Tiempo" (Ed. Mañana) 27/11/1921 (pág.1) *119*
Fig. 5.3. Un concierto en el Conservatorio (Levante Agrario, 1933) *120*
Fig. 5.4. García Rubio, Celdrán, Acosta y Massotti Escuder. (Iniesta, J. "Murcia, años treinta", en Cadencia, Conservatorio Superior de Música. Murcia, 1989). *122*
Fig. 5.5. Maribel Cabrera Velázquez *123*
Fig. 5.6. Jorge Francisco Ceballos Martínez *124*
Fig. 5.7. Miguel Ángel Clares Clares *125*
Fig. 5.8. José Manuel Cuadraro Caparrós *127*
Fig. 5.9. Julia Egea Jurado *128*
Fig. 5.10. Luis Ferrán Lanz *129*
Fig. 5.11. Elena Mª García Sánchez *130*
Fig. 5.12. Ramón Gómez Meseguer *132*
Fig. 5.13. Mª Ángeles Guardiola Herrero *133*
Fig. 5.14. Zourab Kala *134*
Fig. 5.15. D. Juraj Kovac *135*
Fig. 5.16. Alfonso Madrona Sánchez *136*
Fig. 5.17. Carmen Martínez Cepa *137*
Fig. 5.18. Alicia Martínez Marín *138*
Fig. 5.19. Alicia Martínez Redondo *139*
Fig. 5.20. Mariano Melguizo Gómez *140*
Fig. 5.21. Juan Mellado Centenero *141*
Fig. 5.22. Gonzalo Meseguer Luján *142*
Fig. 5.23. José Santiago Montaño Yuste *144*
Fig. 5.24. Javier Pallás Magraner *145*
Fig. 5.25. Víctor Manuel Pareja García *146*
Fig. 5.26. Francisco Pastor Sempere *147*
Fig. 5.27. Vicente Perelló Domenech *148*
Fig. 5.28. José Luis Pérez Pont *150*
Fig. 5.29. D. José Vicente Rizo Román *151*
Fig. 5.30. Juan Manuel Salinas Sánchez *152*
Fig. 5.31. Manuel Santapau Calvo *153*
Fig. 5.32. Tereza Simoni *154*
Fig. 5.33. Claudio Soriano Talavera *154*
Fig. 5.34. Juan Pedro Torres del Río *156*
Fig. 5.35. Milagros Vidal Romero *157*
Fig. 5.36. Antonio Francisco Villa Moreno *158*

PARTE CUARTA

Fig. 1.1. Resultados 1 ..... *159*
Fig. 1.2. Resultados 2 ..... *160*
Fig. 1.3. Resultados 3 ..... *161*
Fig. 1.4. Resultados 4 ..... *162*
Fig. 1.5. Resultados 5 ..... *163*
Fig. 1.6. Resultados 6 ..... *164*
Fig. 1.7. Resultados 7 ..... *165*
Fig. 1.8. Resultados 8 ..... *166*

ANEXO II

Fig. 1. Comparación del perfil de aprendizaje de la muestra por cursos *344*
Fig. 2. Comparación del perfil de aprendizaje de la muestra por instrumentos *345*

ANEXO III

Fig. 1. Comparación del perfil de enseñanza de la muestra según los años de docencia *351*
Fig. 2. Comparación del perfil de enseñanza de la muestra por asignaturas *352*

ÍNDICE DE TABLAS

PARTE PRIMERA

Tabla 1. Características principales de los instrumentos pertenecientes a la familia de las violas y a la familia del violín. (Pleeth, 1982) *25*

PARTE SEGUNDA

Tabla 3.1. Currículo del Grado Superior. B.O.R.M. 18 de diciembre de 2001. ..... *49*
Tabla 3.2. Currículo de enseñanzas elementales de Música. (B.O.R.M. 16 de abril de 2008 y correcciones B.O.R.M. 23 de abril de 2008) *52*
Tabla 3.3. Currículo de enseñanzas profesionales de Música *52*
(Decreto nº 75/2008 de 2 de mayo) *52*
Tabla 3.4. Tiempos lectivos de la especialidad de Instrumentista de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. *53*
(B.O.R.M. 16 de agosto de 2013) *53*

PARTE TERCERA

Tabla 3.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional y Superior de Música de Murcia. ... *86*
Tabla 3.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Murcia. (Secretaría del Conservatorio. Murcia, 2015) *87*
Tabla 3.3. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. (Secretaría del Conservatorio. Cartagena, 2014) *96*
Tabla 3.4. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. (Secretaría del Conservatorio. Cartagena, 2015) *97*
Tabla 3.5. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Lorca *100*
Tabla 3.6. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Lorca. (Secretaría del Conservatorio. Lorca, 2014) *101*
Tabla 3.7. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de San Javier. (Secretaría del Conservatorio. San Javier, 2014) *103*
Tabla 3.8. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de San Javier. *103*
Tabla 3.9. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura. . *106*
Tabla 3.10. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura. (Secretaría del Conservatorio. Molina de Segura, 2015) *106*
Tabla 3.11. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Caravaca. *108*
Tabla 3.12. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz. (Secretaría del Conservatorio. Caravaca de la Cruz, 2014) *109*
Tabla 3.13. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Jumilla. (Secretaría del Conservatorio. Jumilla, 2014) *111*
Tabla 3.14. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cieza. *113*

PARTE CUARTA

Tabla 2. Comparativa de los métodos utilizados *170*
Tabla 3.1. Tipologías y modelos de aprendizaje (Hervás, 2003) *174*
Tabla 3.2. Comparativa de estilos presentes en los modelos de Educación Musical *179*
Tabla 3.3. Comparativa de estilos con mayor o menor afinidad a las diferentes profesiones relacionadas con la Música *179*
Tabla 3.4. Cuestionario para identificar el perfil de aprendizaje de los estudiantes de enseñanzas elementales de Música *185*
Tabla. 3.5. Cuestionario para identificar el perfil de estilo de enseñanza de los profesores de instrumento *201*
Tabla 3.6. Identificación numérica del perfil de enseñanza *202*

PARTE QUINTA

Tabla 1.1. Objetivos de las enseñanzas elementales de Música *209*
Tabla 1.2. Objetivos de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *210*
Tabla 1.3. Contenidos de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *211*
Tabla 1.4. Criterios de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *212*
Tabla 1.5. Principios metodológicos de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *214*
Tabla 1.6. Criterios generales de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *215*
Tabla 1.7. Fines de las sesiones de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *216*
Tabla 1.8. Normas a seguir en las sesiones de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *217*
Tabla 1.9. Procedimientos a seguir en la aplicación de la evaluación continua de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *218*
Tabla 1.10. Pautas de evaluación aplicables cuando no sea posible la evaluación continua de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *219*
Tabla 1.11. Diario de clase de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música. *220*
Tabla 1.12. R.E.C. de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *221*
Tabla 1.13. Evaluación de los procesos de enseñanza y la práctica docente de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *222*
Tabla 1.14. Criterios a seguir en las adaptaciones curriculares de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *225*
Tabla 1.15. Estrategias a seguir en las adaptaciones curriculares de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *226*
Tabla 1.16. Tiempos lectivos de la especialidad de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música *226*
Tabla 2.1. Objetivos del 1er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *228*
Tabla 2.2. Contenidos del 1er. trimestre de primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *229*
Tabla 2.3. Contenidos del 2º trimestre de primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *230*
Tabla 2.4. Contenidos del tercer trimestre de primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *231*
Tabla 2.5. Criterios de evaluación del primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *247*
Tabla 2.6. Criterios de calificación del primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *248*
Tabla 3.1. Objetivos del 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *252*
Tabla 3.2. Contenidos del primer trimestre de 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *253*
Tabla 3.3. Contenidos del segundo trimestre de 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *254*
Tabla 3.4. Contenidos del tercer trimestre de 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo .. *254*
Tabla 3.5. Criterios de evaluación del 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *263*
Tabla 3.6. Criterios de calificación del 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *264*
Tabla 4.1. Objetivos del 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo *267*

Tabla 4.2. Contenidos del primer trimestre de 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 268
Tabla 4.3. Contenidos del segundo trimestre de 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 269
Tabla 4.4. Contenidos del tercer trimestre de 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 271
Tabla 4.5. Criterios de evaluación del 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 289
Tabla 4.6. Criterios de calificación del 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 290
Tabla 5.1. Objetivos del 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 293
Tabla 5.2. Contenidos del primer trimestre de 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 294
Tabla 5.3. Contenidos del segundo trimestre de 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 295
Tabla 5.4. Contenidos del tercer trimestre de 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo.. 297
Tabla 5.5. Criterios de evaluación del 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 311
Tabla 5.6. Criterios de calificación del 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo 312
Tabla 6.1. Objetivos de la clase colectiva de Violonchelo 322
Tabla 6.2. Contenidos de la clase colectiva de Violonchelo 322
Tabla 6.3. Criterios de evaluación de la clase colectiva de Violonchelo 325
Tabla 6.4. Criterios de calificación de la clase colectiva de Violonchelo 326

Tal vez, si los ordenadores van asumiendo (o consumiendo) cada vez más porciones del terreno en el que se ejercitan las capacidades lingüísticas y matemáticas, nuestra propia sociedad pueda evolucionar hacia una en la que las capacidades artísticas sean las más preciadas ¡porque los ordenadores se encargarán de todo lo demás!

Howard Gardner (2005:62)

AGRADECIMIENTOS

Tras la finalización de esta Tesis, de innumerables horas frente al ordenador, junto al teléfono, en los pasillos de los diferentes Conservatorios de Música, de búsquedas interminables de información en todos los formatos posibles y de incontables momentos de reflexión, se hace presente la oportunidad de expresar mi agradecimiento a aquellas personas que han participado en su elaboración aportando sus conocimientos y dedicación.

En primer lugar, mi agradecimiento a todos los profesores de Violonchelo de los conservatorios murcianos, sin cuya colaboración el estudio sobre la situación actual de la enseñanza del violonchelo en nuestra región no habría sido posible. En especial a los profesores Luis Ferrán, Gonzalo Meseguer, Pepe Montaño, Claudio Soriano y Milagros Vidal, que han aportado datos muy relevantes en este capítulo.

Cabe agradecer también a los alumnos y profesores del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena su cooperación en los diferentes estudios que componen este trabajo, en particular a los profesores Hugo Valero y Francisco Jesús Guillamón que, aún no siendo profesores de Violonchelo, han enriquecido el capítulo destinado a los métodos de enseñanza, compartiendo sus vastos conocimientos en el campo de la pedagogía musical.

Debo agradecer al doctor D. José Francisco Ortega Castejón, de la Universidad de Murcia, director de esta Tesis, su dedicación constante, sus oportunas reflexiones y sus inestimables consejos, guiando todo el proceso de investigación.

También es necesario agradecer sus contribuciones a los integrantes de los equipos directivos de los Conservatorios de la Región de Murcia: Dª. Mª de los Ángeles Bres, D. Jonatan Rives, D. Andrés Molina, D. José Manuel Mañogil, D. Salvador Pérez, D. Antonio Andreu, Dª Maravillas Marín y D. Francisco Javier Martínez.

Quiero extender mi agradecimiento a mis profesores de Violonchelo y a todos mis alumnos, especialmente a aquellos que comparten mi pasión por este instrumento. A los alumnos que, ante numerosas dificultades, conservan intactos sus sueños y no decaen en el empeño de alcanzarlos. Me siento muy orgullosa de todos ellos y muy afortunada de haber participado en su formación.

Y, por último, destino mi más profundo agradecimiento a mi familia: a mi marido Juan, a mi hermana Sonia, que ha revisado concienzudamente el capítulo relacionado con los métodos de educación musical, y a mi madre Consuelo, cuyo aliento ha hecho posible la realización de este trabajo. Mi madre me ha imbuido de nuevas energías en los momentos de desánimo y apoyado en todas las empresas que he acometido a lo largo de mi vida. A ella está dedicada esta investigación.

0. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el violonchelo ha dejado de ser un instrumento minoritario para convertirse en uno de los instrumentos con mayor demanda en los Conservatorios de Música de nuestro país, algo que también ocurre en nuestra región, donde el número de alumnos que cursan estos estudios ha aumentado considerablemente. El interés que hoy en día suscita este instrumento puede tener múltiples causas: su incorporación a los campos de la música pop y rock, y la proliferación de grupos en los que diferentes intérpretes de violonchelo versionan piezas conocidas de música popular son sólo dos de ellas. En la actualidad, accediendo a Internet, podemos disfrutar de célebres bandas sonoras versionadas para violonchelo y piano por el grupo "The Piano Guys", de los multitudinarios conciertos de los exitosos "2Cellos", que han conseguido llenar estadios de fútbol interpretando música adaptada a nuestro instrumento, y de las revolucionarias interpretaciones de los veteranos "Apocalyptica", la primera banda de "heavy metal" constituida por violonchelistas de formación clásica. Además, grandes violonchelistas, como YoYo – Ma, han contribuido a la popularización del violonchelo. En su discografía encontramos los títulos: "Soul of the Tango: The Music of Astor Piazzolla" (1997), "Appalachian Journey" (2000), "Obrigado Brazil" (2003) y "The Goat Rodeo Sessions" (2011), en los que se aleja del repertorio clásico para indagar en otros mundos sonoros. Resulta fundamental, como he dicho anteriormente, la presencia del violonchelo en Internet y su emancipación de la música clásica, pero no debemos olvidar la contribución a la difusión de este instrumento que ha supuesto la creación de orquestas de jóvenes que han acercado la música clásica a todos los municipios de nuestra Región, y la aparición de violonchelistas que, como Miguel Ángel Clares, alcanzaron el éxito más allá de las fronteras de nuestro país y constituyen un referente de esfuerzo y superación para todos los alumnos de este instrumento. También es necesario hacer constar el apoyo de las instituciones educativas a la formación musical de los murcianos: en las últimas dos décadas se han creado cinco Conservatorios Profesionales de Música de titularidad municipal, y los Conservatorios de Música dependientes de nuestra Consejería de Educación han experimentado un evidente crecimiento en el número de plazas ofertadas.

Ante esta realidad, con la realización de la presente tesis doctoral pretendo acometer un examen histórico de la enseñanza del violonchelo en nuestra región, así como un análisis del panorama actual de las enseñanzas de violonchelo en la Región de Murcia. El propósito es conocer qué métodos, estrategias y procedimientos didácticos utilizan los profesores de nuestros conservatorios, así como la evolución de

estas enseñanzas desde su implantación en nuestra región. De su estudio, análisis, comparación y valoración podremos extraer consecuencias que nos lleven a unificar criterios y diseñar recursos que motiven a los alumnos y les hagan avanzar más rápidamente.

En definitiva, la investigación a desarrollar en esta tesis se divide en cinco partes vertebradas en 3, 4, 5, 3 y 6 capítulos respectivamente:

PRIMERA PARTE: Está destinada a la presentación del instrumento musical al que dedicamos nuestra tesis: el violonchelo. Sus antecedentes, primeras etapas y evolución desde mediados del siglo XVI, hasta la consolidación de sus características constructivas en el siglo XVIII, componen, junto al desarrollo del arco, esta primera parte. Para su confección se han consultado los tratados de Grillet (1901), Stoeving (1913), Malusi (1973) y Lanaro (1974); las investigaciones de Cowling (1975), Pleeth (1982), Martín Moreno (1985), Arizcuren (1992) y Dilworth (1999); el *Manual del Luthier* de Pinto Comas (2000), que recoge las características del violonchelo moderno, así como consejos para su fabricación y reparación; y los diccionarios *The New Grove. Dictionary of Music et Musicians* (1980) y *Diccionario de instrumentos Musicales* de Ramón Andrés (2001)

SEGUNDA PARTE: Comprende el estudio de las diferentes escuelas del violonchelo, prestando especial atención a la escuela española de este instrumento y sus tres vertientes: catalana, madrileña y del País Vasco. En la literatura sobre el violonchelo encontramos numerosas referencias a sus diferentes escuelas: Markevitch (1984), publica una revisión de los intérpretes más renombrados de cada país; Arizcuren (1992), nos proporciona una relación biográfica de los violonchelistas que han pertenecido a las escuelas italiana, francesa y alemana durante los siglos XVII, XVIII, XIX y XX; también menciona en su investigación los principales violonchelistas de origen belga, inglés, ruso, de la antigua Checoslovaquia, del antiguo Imperio austro-húngaro, de Estados Unidos, de España y, por último, de Japón; Walden (1998), sin embargo, dedica su tesis a la evolución técnica e interpretativa del instrumento; Campbell (1999), ordena los principales violonchelistas según su época, sin considerar el país de procedencia; y Bosanquet (1999) se detiene en la enseñanza del violonchelo durante el siglo XX.

También hacemos un recorrido por los planes de estudios que han enmarcado la enseñanza de este instrumento en los Conservatorios de nuestro país, promulgados en los años 1905, 1942, 1966, 1990, 2002, 2006 y 2013. Y, en un último nivel de concreción señalamos los principales métodos españoles publicados para este

instrumento: De Benito (ca. 1870), Alexanian /Casals (1922), Arizcuren (1985), Motatu (1992, 1994, 1995), Sánchez Cañas (1995), Cabo Dintén (1998, 2002), Pérez Jiménez (2003, 2005, 2007), Ibáñez y Cursá (2005), y Etxepare (2011)

TERCERA PARTE: Consta de un estudio histórico del violonchelo en nuestra Región: principales violonchelistas, centros de enseñanzas elementales y Profesionales que existen de este instrumento, cómo ha sido su creación y desarrollo hasta nuestros días, qué profesores de violonchelo han impartido clase en estos centros y cómo ha evolucionado el número de alumnos. Para realizar un recorrido lo más amplio posible por los estudios de violonchelo en la Región de Murcia contemplamos no sólo los Conservatorios Profesionales que dependen de la Consejería de Educación –situados en las ciudades de Murcia, Cartagena y Lorca-, sino también los municipales, dependientes de los Ayuntamientos de Caravaca, Cieza, Molina de Segura, San Javier y Jumilla. En este apartado hemos contado con la colaboración de los equipos directivos de los conservatorios que acabamos de referir, proporcionándonos los datos del profesorado y del alumnado de violonchelo necesarios para su elaboración; y se han consultado las crónicas recogidas en "El Diario de Murcia" y "El Liberal"; los artículos de Barceló Jiménez (1962), Iniesta (1989, 1990), Valcárcel (1989, 1994), Centenero (1990), García Seco (1993), Baró (2002) y Sevillano (2010); las *Memorias* de Enrique Fernández Arbós (2005); el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de Emilio Casares (2002); el trabajo de Máster de Gonzalo Meseguer (2012); y las tesis de Juan lanzón (2001) y Esperanza Clares (2012).

También en esta parte se recogen las biografías del profesorado de violonchelo de los Conservatorios de Música de la Región de Murcia y se acomete un análisis de la influencia de las diferentes escuelas de violonchelo en el profesorado de nuestra región. No existe ningún trabajo anterior sobre este tema, por lo que somos pioneros tanto en la confección de un diccionario biográfico de nuestro profesorado, como en la investigación sobre la escuela de violonchelo de la Región de Murcia. Si bien hemos de referir la reciente publicación de la obra *La historia del violonchelo en Cataluña*, cuyos autores son Josep Bassal y Jaime Tortella, y que hace una revisión de los principales violonchelistas catalanes. En esta investigación no se menciona la amistad que existió entre Pablo Casals y Agustín Rubio, relación de gran relevancia para el intérprete catalán.

CUARTA PARTE: Una vez descritos: el desarrollo histórico de nuestro instrumento, su enseñanza en los Conservatorios de nuestra Región, los principales violonchelistas murcianos, y el análisis de los métodos españoles publicados para el

aprendizaje de este instrumento, proponemos un acercamiento al panorama actual de las enseñanzas elementales de violonchelo en el que los métodos, las estrategias y los recursos didácticos utilizados sean examinados para su puesta en común y valoración. Además, introducimos en la enseñanza del violonchelo la aplicación de un concepto ampliamente desarrollado en el campo de la Psicología Cognitiva, éste es el que se refiere a los estilos de enseñanza y aprendizaje. Investigadores como Cafferty (1980), Lynch (1981) Pizzo (1981), Gardner (2005) y Alonso (1992) entre otros, han desarrollado estudios que relacionan los estilos de aprendizaje con el rendimiento académico. Basándose en los resultados obtenidos en ellas, Alonso, et al. (1999) afirman que: "los estudiantes aprenden con más efectividad cuando se les enseña con sus Estilos de Aprendizaje predominantes". Según Gardner (2005), podríamos desarrollar un protocolo pedagógico específico que tuviera en consideración los estilos y preferencias de aprendizaje de nuestros alumnos, manejando diferentes situaciones y sistemas simbólicos con el fin de construir ambientes diferenciados de aprendizaje. Así, proporcionaríamos al alumno la oportunidad de experimentar a través de programas enfocados hacia modelos de aprendizaje variados. Por ello confeccionamos un cuestionario para identificar el perfil de aprendizaje de nuestros alumnos, permitiéndonos adecuar la práctica educativa a las características estilísticas de cada uno de ellos y elaborar propuestas de mejora que adapten estas preferencias a los diferentes escenarios educativos. También tratamos en esta parte de nuestra tesis la aplicación de los estudios sobre estilos de enseñanza a la educación musical. Partiendo de las investigaciones de Lewin, Lippit y White (1939), Lewin (1963), Anderson (1939,1943), Gordon (1957), Flanders (1977), Bennet (1979), Gregorc (1957) y Hervás (2003), diseñamos un cuestionario para identificar el perfil de enseñanza del profesorado de los Conservatorios de Música, con el fin de ayudarles a ser conscientes de los comportamientos y conductas que manifiestan en el aula, y a diseñar actividades que conecten sus estilos con los de su alumnado.

QUINTA PARTE: Tras el análisis de los datos obtenidos al examinar los métodos, actividades y recursos desarrollados en los Conservatorios de nuestra región se ha elaborado una propuesta pedagógica para el nivel elemental. La elección de este nivel no es arbitraria, pues es durante estos cuatro primeros años cuando se asientan las bases técnicas del instrumento, siendo determinantes para afrontar las dificultades de los cursos posteriores. La propuesta pedagógica que presentamos está dirigida a los alumnos de enseñanzas elementales de violonchelo de los Conservatorios Profesionales de Música de la Región de Murcia, y se encuentra enmarcada en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo y regulada por la normativa

vigente en nuestra región: el Decreto n.º 58/2008, de 11 de abril, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de Música para la Región de Murcia (BORM 16-4-2008 y correcciones BORM 23-4-2008), y la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Universidades, (BORM 19-10-2009) por la que se regula la aplicación del proceso de evaluación, se establecen los modelos de los documentos de evaluación y su cumplimentación, así como el procedimiento que garantiza la objetividad de la evaluación del alumnado en las enseñanzas elementales de Música.

Además, se han tenido en cuenta las orientaciones pedagógicas de los siguientes autores: Alexanian-Casals (1922), se trata de un estudio técnico sobre el aprendizaje del violonchelo que incluye ejercicios para la práctica de cualquier nivel; Mantel (1975), realiza un análisis de los principios físicos presentes en los movimientos de ambos brazos; Pleeth (1982), cuyo estudio otorga un valor esencial a la interpretación de la música; Nelson (1984), se centra en el nivel inicial; Arizcuren (1985), propone ejercicios de reeducación y aprendizaje de múltiples aspectos de la técnica instrumental a través de un libro y diferentes grabaciones videográficas; Hoppenot (1991), aunque habla sobre el violín, sus principios de búsqueda del equilibrio y libertad de movimientos son aplicables en la enseñanza del violonchelo; Suzuki (1991), creador de un método muy popular cuya fundamentación en el aprendizaje por imitación posibilita su utilización a edades muy tempranas; Tortelier (1993), que proporciona una descripción gráfica del desarrollo de su técnica mediante fotografías y ejercicios; Mooney (1997), añade canciones para trabajar las diferentes dificultades; Motatu (1997), diseña actividades muy útiles para la clase colectiva de violonchelo; Bunting (1999), propone algunos ejercicios interesantes para el desarrollo de la técnica instrumental; Chakalov (2004), proporciona orientaciones sobre la elección de una u otra digitación al tocar el violonchelo; Mackie (2006), incorpora principios de Técnica Alexander en la enseñanza del violonchelo; Sassmannshaus (2008), cuyo método trata de manera muy progresiva las dificultades técnicas de nivel elemental; Etxepare (2011), a través de su dvd podemos observar la realización de los ejercicios propuestos en su libro; y Campá (2012) cuya tesis es una propuesta pedagógica para la clase colectiva de nivel elemental.

I. EL VIOLONCHELO

> El violonchelo es un instrumento de mecánica simple, pero de acústica compleja. Aunque ostenta el sonido con mayor profundidad de los instrumentos de la familia del violín, el violonchelo es probablemente su miembro más joven, y con toda seguridad, el que ha sufrido más modificaciones a lo largo de los años hasta adquirir su forma y proporciones definitivas.
>
> John Dilworth (1999: 1)

I.1. Cordófonos de cuerda frotada: las familias de las violas y los violines

Antes de adentrarnos en la historia del violonchelo en la Región de Murcia creemos conveniente realizar un acercamiento, si bien de forma muy sintética, al posible origen, evolución y consolidación del violonchelo.

Según Dilworth (1999), los orígenes del violonchelo se remontan alrededor del siglo IX después de Cristo. No es sencillo determinar con seguridad dónde y cómo surgieron los primeros instrumentos de cuerda, aunque el análisis de manuscritos, bajorrelieves y cuadros apunta a que es en Oriente (India y Persia) donde se localizan sus antepasados más remotos. En estos primeros instrumentos la caja de resonancia estaba formada por la mitad de una gruesa nuez de coco cubierta por una piel sobre la que se tendían una, dos o tres cuerdas. En Persia, un instrumento de la familia de los llamados *kemangh's,* servirá como punto de partida en la lenta evolución que culminará con la *viola d'amore* (fig. 1.1) y el *baryton* (fig. 1.2), llamado así a causa de la cuerda que resuena por simpatía (Arizcuren, 1992).

Fig. 1.1. Viola d'amore. (Musical Instruments Museums Edinburgh[1])

[1] http://collections.ed.ac.uk/mimed/record/17605. Consultado el 12/7/2014

Fig. 1.2. Baryton. (Museum of Fine Arts. Boston[2])

Poco a poco, tras las incursiones militares, estos instrumentos comenzaron a llegar en los séquitos de los ejércitos invasores, siendo los poetas y los músicos los encargados de llevarlos de un país a otro. Los árabes adoptaron los instrumentos de cuerda de los persas y es comúnmente aceptado que los introdujeron en España desde donde se extendieron a toda Europa (Arizcuren, 1992).

Stoeving (1913) habla de un supuesto antepasado del violonchelo que data del siglo IX, un *rebec* de dos cuerdas, afinadas Do y Sol, que convive con los *rebecs* o *rebabs* de una sola cuerda. Según Grillet (1901) también la *sarinda* africana de tres cuerdas y el *crouth* bretón se pueden considerar antecedentes lejanos del violonchelo.

La viola de arco (fig. 1.3), utilizada por los trovadores para acompañar sus canciones o poemas, es el instrumento considerado como principal precursor de las violas y de los instrumentos que actualmente integran la familia de los violines: el violín, la viola, el violonchelo y el contrabajo (Andrés, 2001).

Pedrell (2009) define la *viola o vihuela de arco* como un instrumento de caja armónica ovalada que se encordaba con cinco cuerdas. Sachs (2004) afirma que en este periodo los instrumentos de cuerda frotada no respondían a un estándar constructivo, pues los violeros experimentaban constantemente. La *vihuela o viola de arco* poseía entre tres y cinco cuerdas de tripa o seda; la caja de resonancia podía ser plana o algo convexa y tener forma de óvalo o de pera; la tapa de la caja de

[2] http://www.mfa.org/collections/object/baryton-50255. Consultado el 12/7/2014

resonancia solía presentar orificios curvos, normalmente dos, que adoptaban formas variadas; y su mástil terminaba en un clavijero.

Fig. 1.3. Vihuela o viola de arco. (Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio[3])

En el Renacimiento culmina la evolución de las violas de arco. Hacia 1500, la familia de las violas llega a ser muy extensa, Malusi (1973) las clasifica en cuatro ramas fundamentales según en qué parte del cuerpo se apoya el instrumento:

- *violas da braccio (fig. 1.4):* de dimensiones reducidas, se apoyaban entre el brazo y el pecho en una posición algo similar a la del violín actual.

Fig. 1.4. Viola da braccio.
("The Parnassus". Palacio Pontificio, Vaticano. Rafael, 1509-10)[4]

[3] http://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos. Consultado el 12/7/2014
[4] http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raphael/4stanze/1segnatu/3/index.html. Consultado el 12/7/2014

- violas *da spalla (fig. 1.5):* de mayor tamaño, en las que el clavijero, curvado hacia atrás reposaba sobre el hombro. En estos instrumentos el cordal tenía una especie de botón en el que se colocaba la cinta o correa que permitía al ejecutante ponerse el instrumento en bandolera, obteniendo así una relativa libertad de movimientos.

Fig. 1.5. Viola da spalla.
("Boda campestre". Jan Brueghel, el Viejo, c. 1621/1623)[5]

- violas *da gamba (fig. 1.6):* sujeta entre las rodillas, podían tocarse también apoyándolas sobre un pequeño cojín o soporte, según el país y la época.

Fig. 1.6. Viola da gamba. ("El Conde de Baviera". Louis Sylvestre, 1707)[6]

[5] http://infoenpunto.com/not/11286/obras-maestras-del-museo-del-prado-en-el-museo-de-arte-antiga-de-lisboa/. Consultado el 12/7/2014
[6] http://www.canadianviols.ca/about.htm. Consultado 12/7/2014

- violas *da piede (fig. 1.7):* unos instrumentos de dimensiones tan grandes que impedían al instrumentista tocarlas sentado.

Fig. 1.7. Viola da piede. ("Santa Cecilia". Domenico Zampieri, c. 1616-17)[7]

Aunque la afinación de cada una de las cuerdas de estos instrumentos sufrió innumerables variaciones, casi siempre mantuvieron la relación de 3ª y 4ª, llegando a adoptar de manera definitiva la siguiente: VI-RE, V-SOL, IV-DO, III-MI, II-LA, I-RE (Malusi, 1973).

Grillet (1901) cita documentos de mediados del s. XV, que dan definiciones detalladas de los diferentes tipos de viola, y Strocchi (1937) afirma que, si en España se encuentran las obras más antiguas para viola, en Italia hallamos los instrumentos de mejor manufactura.

Agricola[8] (1529 y 1545), Lanfranco[9] (1533), Ganassi[10] (1542-3), Jambe de Fer[11] (1556), Praetorius[12] (1619) y otros comienzan a hacer claras distinciones entre los violines y las violas considerándolos como los dos tipos principales de instrumentos de arco (Mayer Brown, 1980: 814, *The New Grove. Dictionary of Music et Musicians*).

A continuación presentamos las principales características que distinguen a ambas familias de instrumentos (tabla 1):

[7] http://diabarama.com/el-museo-del-louvre-en-paris/. Consultado 12/7/2014
[8] *Musica instrumentalis deudsch* (1529). Edición revisada en 1545.
[9] *Scintille di Musica* (1533).
[10] *Regola Rubertina* (1542-3).
[11] *Epitome Musical* (1556).
[12] *Syntagma Musicum* (1614-19).

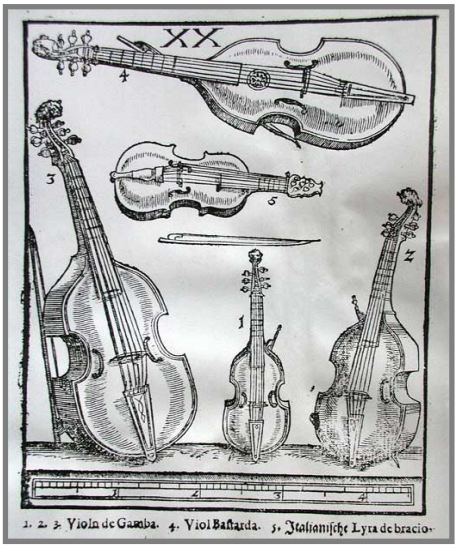
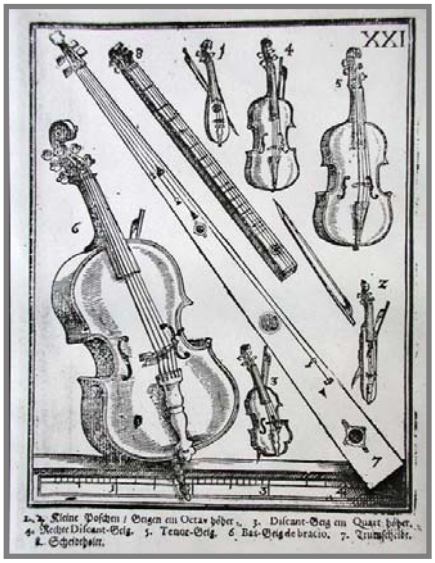
VIOLAS (fig. 1.8)	**VIOLINES** (fig. 1.9)
 Fig. 1.8. La familia de las violas. ("Syntagma Musicum" de Michael Praetorius, 1619)[13]	 Fig. 1.9. La familia de los violines. ("Syntagma Musicum" de Michael Praetorius, 1619)[14]
CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES	
Tapa y fondo cortados a ras de los aros	Los bordes de la tapa y fondo sobresalen de los aros.
Fondo plano y tapa levemente curva	Curvatura de tapa y fondo acentuadas
Trastes sobre el batidor	Sin trastes sobre el batidor
Forma ovalada	Forma de círculos yuxtapuestos
Aros o costados más anchos	Aros más estrechos
Oídos en forma de "c"	Oídos en forma de "f"
Los "hombros" de las violas descienden directamente hasta el punto de inflexión de las *ces*, sin curva alguna	La curva descrita por los "hombros" de los violines continúa hacia afuera produciendo picos bien definidos (estos picos, son una adición ornamental del Manierismo que, por su efecto visual, han sido conservados hasta la actualidad)
Seis cuerdas	Cuatro o cinco cuerdas

Tabla 1. Características principales de los instrumentos pertenecientes a la familia de las violas y a la familia del violín. (Pleeth, 1982)

[13] http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_%28Praetorius,_Michael%29. Consultado 13/7/2014
[14] http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_%28Praetorius,_Michael%29. Consultado 13/7/2014

I.2. El violonchelo y su evolución

> Hallamos un mundo de emociones e ideas construido únicamente con los materiales más simples.
>
> Laurence Lesser (Siblin, 2011: 13)

Aunque el violín, completo en todos sus aspectos, ya se encuentra reproducido en pinturas artísticas de comienzos del s. XIII, el *bajo de violín* (o lo que en la actualidad denominamos violonchelo), no hace su aparición hasta el siglo XV. La razón de la tardía aparición del violonchelo hay que atribuirla a lo que era considerado como "sonido ideal" en el occidente europeo del Medioevo que, hasta el siglo XV, era de timbre agudo y nasal. Los cantantes usaban entonces su voz de una manera que hoy en día asociaríamos con la música pascual, y los instrumentos que acompañaban aquellas voces (que era la principal función de los mismos en esa época), estaban concebidos para producir un sonido similar. No obstante, a mediados del siglo XV, los compositores de la Escuela Flamenca comenzaron a ampliar la extensión hacia el bajo, llegando al *do* situado en la segunda línea adicional por debajo del pentagrama en *clave de fa.* En esa misma época, hubo un cambio en el concepto de "sonido ideal", aproximándose al que hoy nos es familiar (Pleeth, 1982).

Según Andrés (2001: 473), el nombre violonchelo es un diminutivo de *violone* (término del siglo XVI, procedente del modelo más grave de la familia de la *viola da gamba* que, por extensión, se dio al más grave de los violines). La asociación de su nombre con la ejecución desarrollada por este instrumento, hizo que fuese conocido en italiano con apelativos como *basso di viola da braccio* (Zacconi, 1592; Cf. Andrés 2001), *bassetto, bassetto di mano, violino basso* o *basso di violino.* Pedro Cerone (1613) afirma que los modelos más graves de las violas de brazo se denominaban *violoncino* (tenor) y *violon* (bajo). Pablo Nasarre (1723; Cf. Martín Moreno, 1985) afirma que *violon* era sinónimo de violonchelo, pues en una "Relación de los individuos del Quarto que fue del Sermo. Sr. Infante D. Luis" se registra un pago a favor de Luigi Boccherini (1743-1805) "violón de S. A." Finalmente, Andrés (2001), establece 1843 como el año en que las formas *violoncelo* y *violonchelo* se incorporaron al Diccionario de la Real Academia Española.

Musica instrumentalis deudsch de Agricola (1529; Cf. Marx, 1980: 856) describe la existencia en el siglo XVI de cuatro instrumentos de la familia del violín con diferentes tesituras, incluyendo un instrumento bajo de tres cuerdas afinadas fa – do – sol. Esta tesitura se amplió pronto mediante la adición de otra cuerda una quinta por

debajo. Los instrumentos afinados en si bemol – fa – do – sol, son mencionados por Lanfranco (*Scintille di música*, 1533; Cf. Marx, 1980: 856) y su traductor español Cerone (1613). Sin embargo, la afinación, conseguida mediante la ampliación sistemática por quintas descendentes en el violín no se demostró que fuese ideal para tocar en grupo, por ello se adoptó la praxis que ya se había mostrado exitosa en la familia de las violas de reemplazar la sucesión estricta de intervalos por la afinación de dos miembros de la familia una octava más grave. (Marx, 1980: 856). Michael Praetorius (1619) registró las afinaciones do – sol – re – la, y fa – do – sol – re, para los instrumentos graves, así como fa – do – sol – re – la para un "bajo de gran quinta". Marx (1980: 856) señala también que un análisis de la tesitura utilizada por Monteverdi en sus composiciones revela que la afinación do – sol – re – la era la habitual en Italia alrededor del año 1600. Así, el instrumento bajo de la familia del violín afianzó la afinación do – sol – re – la (una octava por debajo de la viola), que mantiene hasta nuestros días.

En cuanto a las dimensiones de los primeros violonchelos, éstas fluctuaron considerablemente desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XVII: la longitud de la caja de resonancia variaba entre 73 y 80 cm, siendo más utilizados los modelos de mayor longitud, entre 79 y 80 cm. Aproximadamente en 1710, Antonio Stradivari estableció como longitud estándar 75 ó 76 cm y ésta es la que ha perdurado hasta el día de hoy (Marx, 1980: 856).

Según Malusi (1973), las principales Escuelas de Lutería se crearon en Italia durante la primera mitad del siglo XVI en las ciudades de Bolonia, Brescia y Cremona.

- La escuela de Bolonia fue fundada por Antonio Brensio (1485-1561), alumno de Gasparo Duiffoprugar (1514-1570). Éste último viajó junto a su hijo a Francia, fundando así la escuela francesa. También pertenecen a la escuela de Bolonia: Tononi Felice (1645-1710), sus hijos Giovanni (1689-1740) y Carlo (1683-1769), y Marconcini Luigi (1740-1789), entre otros
- La escuela de Brescia fue creada por Peregrino Micheli (1520-), hijo de Zanetto Micheli da Montichiari (1488-). Sus representantes más conocidos son Gasparo Bertolotti (da Salò, 1540-1609) y Gian Paolo Maggini (1580-1632).
- La escuela de Cremona fue la más importante: fundada por los hermanos Amati (Andrea, 1520-1580 y Nicola, 1525-), llega a su mayor apogeo con Antonio Stradivari (c. 1644-1737) y Giuseppe Guarneri del Gesù (1668-

1744). De la escuela de Cremona derivaron otras escuelas también de gran importancia:

- La escuela de Nápoles, representada por la familia Gagliano: Alessandro (c. 1700-c. 1735), Nicolò (c. 1730-c. 1780), Gennaro (c. 1740-c. 1780) y Ferdinando (1724-c. 1795)
- La escuela de Milán, con Grancino (1637-1709) y Testore (1693-1765)
- La escuela de Venecia, con Montagnana (1686-1750) y Santo Serafino (1699-c.1758)[15]
- La escuela de Florencia, con Gabrielli (1716-1771) y los hermanos Carcassi: Lorenzo, con instrumentos datados entre 1737 y 1775; y Tomaso, cuyos instrumentos están fechados entre 1743 y 1786[16].
- La escuela del Piamonte, con Goffredo Cappa (1644-1717)
- La escuela de Roma, con David Teccler (1666-1748)

Andrea Amati (1520-1580) en Cremona, y Gasparo da Salò (1540-1609) y su sucesor Gian Paolo Maggini (1580-1632) en Brescia, estuvieron entre los primeros constructores de violonchelos. El primer violonchelo conservado data de 1569 y fue construido por Andrea Amati, quien perfeccionó su forma otorgándole las características básicas que conocemos en la actualidad (Cowling, 1975).

Antonio Stradivarius (c. 1644-1737) construyó los instrumentos que más se valoran hoy día, tanto por los más afamados intérpretes como por los coleccionistas de antigüedades, pues las características sonoras que tienen cada una de estas obras de arte son consideradas únicas. La corporación “Stradivari Society”, fundada en Chicago en 1985, gestiona el préstamo de estos instrumentos a intérpretes prometedores o de reconocido prestigio. Hoy en día se conservan alrededor de 60 violonchelos fabricados por Stradivarius, la mayoría de ellos identificados con los nombres de los intérpretes a quienes pertenecieron.

[15] The History of The Violin. William Bartruff (2007) http://web.archive.org/web/20070208112530/http://www.bartruff.com/history.php. Consultado 15/8/2014

[16] http://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=105. Consultado 15/8/2014

I.2.1. Características constructivas del violonchelo moderno

En la actualidad todos los violonchelos se componen de los siguientes elementos (fig. 2.1):

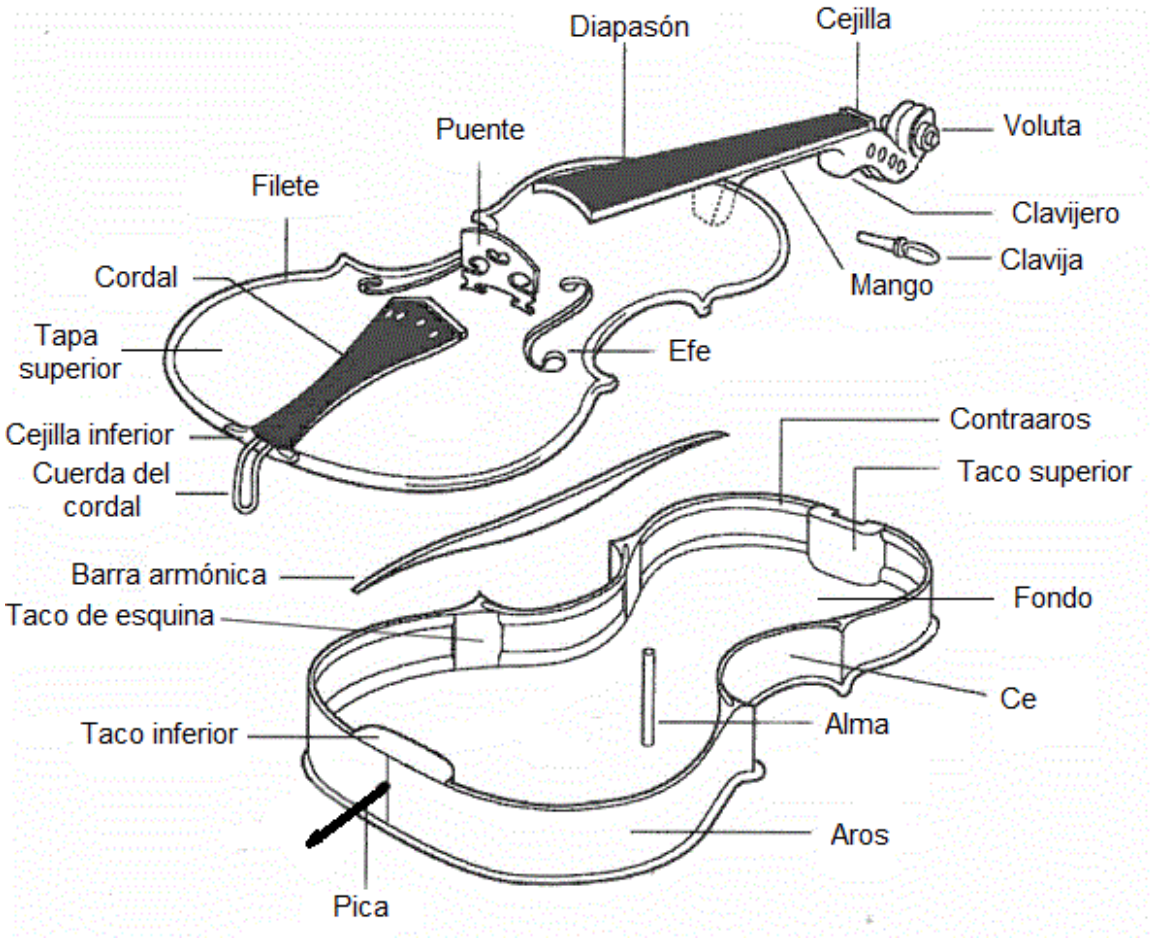


Fig. 2.1. Características constructivas del violonchelo moderno[17]

Estos elementos pueden ser agrupados en tres partes fundamentales:

1) La cabeza (fig. 2.2): es la parte superior del violonchelo y está compuesta por: *voluta, clavijero, clavijas y cejilla.*

[17] Adaptado de http://www.violinwizard.com/violin_parts.html. Consultado 25/8/2014

Fig. 2.2. Cabeza del violonchelo

a) **La *voluta*,** construída con madera de arce, es un adorno proveniente del barroco que suele tener forma de espiral, aunque podemos encontrar volutas con formas muy elaboradas, por ejemplo, de cabeza de león (Dilworth, 1999).
b) **El *clavijero*,** también de arce, es la caja donde se alojan las clavijas.
c) **Las *clavijas*,** generalmente de ébano, madera de palo de rosa o boj, tienen la función de tensar las cuerdas por su parte superior.
d) **La *cejilla*,** marca el inicio del batidor y su función principal es la de mantener todas las cuerdas con la tensión necesaria. Además, posee las hendiduras donde se colocan las cuerdas, fijando la distancia que las separa. Suele construirse con el mismo tipo de madera que el batidor.

2) El mástil o cuello del instrumento (fig. 2.3): comprende la sección del violonchelo en la que se presionan las cuerdas, la integran: *diapasón, mango, cuerdas y talón.*

Fig. 2.3. Mástil del violonchelo

a) **El *diapasón, batidor o tastiera*,** generalmente se construye en madera de ébano y se coloca pegado al mango. La parte superior, sobre la que se sitúan las cuerdas, es curva, normalmente con una superficie plana debajo de la cuerda Do para permitir su vibración. El batidor se va ensanchando conforme se aleja de la cejilla, a medida que la distancia entre las cuerdas se hace mayor. Su longitud suele ser de 585 mm. (Pinto Comas, 2000).

b) **Las *cuerdas*,** se sitúan sobre el batidor apoyándose en la cejilla y el puente del instrumento. Las cuerdas se tensan utilizando las clavijas y los tensores colocados en el cordal. En las cuerdas se origina el sonido del instrumento, mediante su puesta en vibración con el arco o con la mano del instrumentista. Las primeras cuerdas para violonchelo se elaboraban con tripa animal y su considerable grosor impedía a los instrumentistas conseguir una articulación clara, más adelante, el entorchado de alambre, confirió mayor agilidad al registro grave del instrumento, permitiendo su desarrollo técnico y el refinamiento de su diseño (Bonta, 1977). Actualmente, podemos encontrar cuerdas de materiales muy diferentes: cromo, wolframio, plata, acero, etc., cada una de ellas con características físicas y sonoras diferentes, lo que proporciona al intérprete un mayor rango de posibilidades en la elección del tipo de sonido.

c) **El *mango,*** construido de una sola pieza de madera de arce junto con la voluta y el clavijero, se une al violonchelo por su parte inferior, denominada talón. La mejor calidad de madera empleada en luthería proviene de centro Europa, Rumanía para el pino y abeto, y Yugoslavia para el arce. Su longitud, desde la cejilla hasta el inicio de la caja armónica debe ser de 280 mm. (Pinto Comas, 2000).

d) **El *talón*,** se une con la tapa trasera, con los aros laterales y con el taco de refuerzo superior.

***3. La caja de resonancia o cuerpo del instrumento (fig. 2.4)*:** es la sección sonora de las partes del violonchelo. Sobre y dentro de ella, encontramos una serie de piezas fundamentales en la construcción de un violonchelo: el puente, el alma, la barra armónica, el cordal, la cuerda del cordal, los tacos, los forros, el botón y la pica.

Fig. 2.4. Caja de resonancia del violonchelo[18]

a) **Los *tacos de refuerzo*,** construidos en arce, se utilizan para reforzar la unión de los aros, la tapa y el fondo del instrumento.
b) **La *tapa superior*,** suele estar hecha de madera de abeto y tiene dos incisiones en la parte más estrecha. Estas incisiones o agujeros se conocen como efes.
c) **La *tapa inferior o fondo*,** suelen fabricarse en madera de arce, sauce, álamo o incluso haya. Pueden estar hechos de una pieza o de dos unidas.
d) **Las *efes*,** son dos incisiones que permiten la proyección del sonido. Generalmente están compuestos por tres elementos: una línea larga y curvada, y en los extremos dos circulares.
e) **Los *aros*,** conforman el marco del instrumento. Se trata de seis láminas de arce dobladas con calor seco, y reforzadas en las juntas por medio de tacos de madera.
f) **El *puente*,** su ubicación en la tapa se indica con unas pequeñas muescas en las efes, se sostiene solo con la presión de las cuerdas y está fabricado en madera dura de arce.
g) **El *alma*,** está colocada dentro del violonchelo, aproximadamente debajo de la pata del puente más cercana a la cuerda “la”. Es un pequeño listón cilíndrico de abeto de 11 mm de diámetro que se sujeta con gran precisión entre las dos tapas del instrumento, ligeramente encajado. La posición y presión exactas son cuidadosamente reguladas por cada luthier, para ajustar el sonido del instrumento.

[18] Adaptado de: https://fourstrings.files.wordpress.com/2009/09/garini6inside.jpg?w=510. Consultado 15/8/2014

h) **Los *contraaros o forros*,** son pequeñas tiras de pino o sauce que tienen la función de reforzar la unión entre láminas, y entre láminas y tapas. Además, pueden tener la función de reforzar las láminas, debido a que éstas son bastante grandes con relación a su grosor. Los constructores del siglo XVII y XVIII solían introducir tiras de lino por dentro de las láminas para realizar esta función (Dilworth, 1999).

i) **La *barra armónica*,** ésta es una de las partes más importantes del violonchelo. Está colocada bajo el pie izquierdo del puente, debajo de las cuerdas graves, siguiendo la dirección de éstas. Es una pieza de madera de abeto de aproximadamente tres cuartas partes de la longitud de la tapa superior que se ha de encolar sin ninguna presión en la parte interior de ésta.

j) **El *cordal*,** tradicionalmente fabricado de palo de rosa, ébano o boj, en la actualidad se utilizan también materiales ligeros como plásticos o aleaciones metálicas en su construcción. El cordal sujeta las cuerdas por su parte inferior, e incorpora unos mecanismos, llamados tensores que contribuyen a ajustar la afinación. El cordal se aseguraba tradicionalmente con una cuerda de tripa (actualmente se usa nylon o alambre) sujeta al botón del violonchelo, esta pieza se denomina cuerda del cordal.

k) **El *filete*,** situado en los bordes exteriores de las tapas, su misión, además de adornar, es la de reforzar y proteger las tapas de golpes y fracturas. Está constituido por tres finos hilos de madera, las dos exteriores de ébano o madera de peral tintada de negro y el interior de madera de álamo, el conjunto mide aproximadamente 1,4 mm de espesor (Dilworth, 1999).

l) **El *botón inferior o base de la pica*,** es un complemento de madera duro colocado dentro del bloque inferior, a través del cual, pasa una pica sobre la que se apoya el instrumento.

m) **La *pica,*** es un componente moderno del violonchelo, pues se inventó a mediados del siglo XIX, generalizándose su uso a comienzos del siglo XX (Bosanquet, 1999). Se construye tanto de madera como de materiales metálicos o fibra de carbono, prefiriéndose en la actualidad esta última por su ligereza y durabilidad. Sirve para apoyar el violonchelo en el suelo, liberando a las piernas de su sujeción. El violonchelista Paul Tortelier inventó un artilugio que, colocado en la pica, permitía una mayor inclinación del violonchelo. Este mecanismo ha tenido una aceptación desigual por parte de los violonchelistas y, 50 años más tarde, prácticamente se encuentra en desuso.

n) **La *cejilla inferior*,** es una pequeña pieza de madera de ébano que protege la tapa superior del roce de la cuerda del cordal.

Además, existen otros dos elementos presentes en todos los violonchelos desde el comienzo de su fabricación: la cola y el barniz.

- **Cola orgánica,** se trata de adhesivo animal. Este pegamento es muy resistente y puede ser fácilmente retirado con agua caliente.
- **Barniz,** los constructores italianos clásicos usaron distintas fórmulas para la capa base, la cual sella y protege la madera, manteniendo sus propiedades acústicas. La capa superior de barniz lleva tintes rojos, amarillos y dorados, y las diferentes amalgamas de aceites y resinas proporcionan la combinación adecuada de dureza y flexibilidad (Dilworth, 1999).

I.3. El arco

El violonchelo se toca habitualmente utilizando un arco compuesto básicamente por una vara de madera bajo la que se tensan cerdas procedentes de crines de caballo.

El arco ha ido evolucionando a lo largo de los siglos (fig. 3.1). Ya se conocía en las culturas más primitivas y llegó a Europa hacia el siglo XI (Pinto Comas, 2000).

Lanaro (1974) supone que el arco es originario de la India, pues el *ravanastrón* fue uno de los primeros instrumentos de arco que se conocen. Aunque, por otra parte, afirma que en Tebas (Egipto) se encontró una figura con un instrumento con arco datada cerca del siglo XIV a.C., y también los árabes utilizaban un arco para hacer sonar los primitivos *rebab*.

La evolución del arco estuvo motivada por la necesidad de mejorar su eficiencia, adecuando el sonido a las exigencias de los cambios culturales, y aumentando las semejanzas de éste con la voz humana (Lanaro, 1974).

Los primeros arcos estaban constituidos por una simple vara de bambú que se doblaba debido a la tensión de las cerdas y que se agarraba por el centro. Alrededor del siglo XIV d.C. comienzan una serie de importantes transformaciones: en el siglo XVI se endereza la vara y se atan las crines al talón de la vara mediante una rudimentaria nuez; en 1620, Mersenne modifica la nuez; en 1640, Kircher reduce la distancia de las crines a la vara; en 1660, Castrovillari decide curvar la punta del arco para aumentar la distancia entre las crines y la vara, asemejándola a la que éstas se encuentran en el talón; en 1689, Bassani introduce el uso de una cadena dentada en

el talón para tensar y destensar las crines; en 1700, Corelli perfecciona la punta del arco, dándole la forma que tiene en la actualidad; en 1740, Tartini cambia la curvatura del arco, alarga la vara y sustituye la cadena dentada de Bassani por un tornillo que fija la vara a la nuez; en 1770, Cramer modificó la punta limitando su longitud; y, finalmente en 1790, Tourte definió las medidas exactas de longitud, peso, espesor y curvatura de la vara, y colocó la placa de nácar bajo la nuez. También en este siglo se establece la madera de Pernambuco como la materia prima más apropiada para la fabricación de la vara del arco (Malusi, 1973).

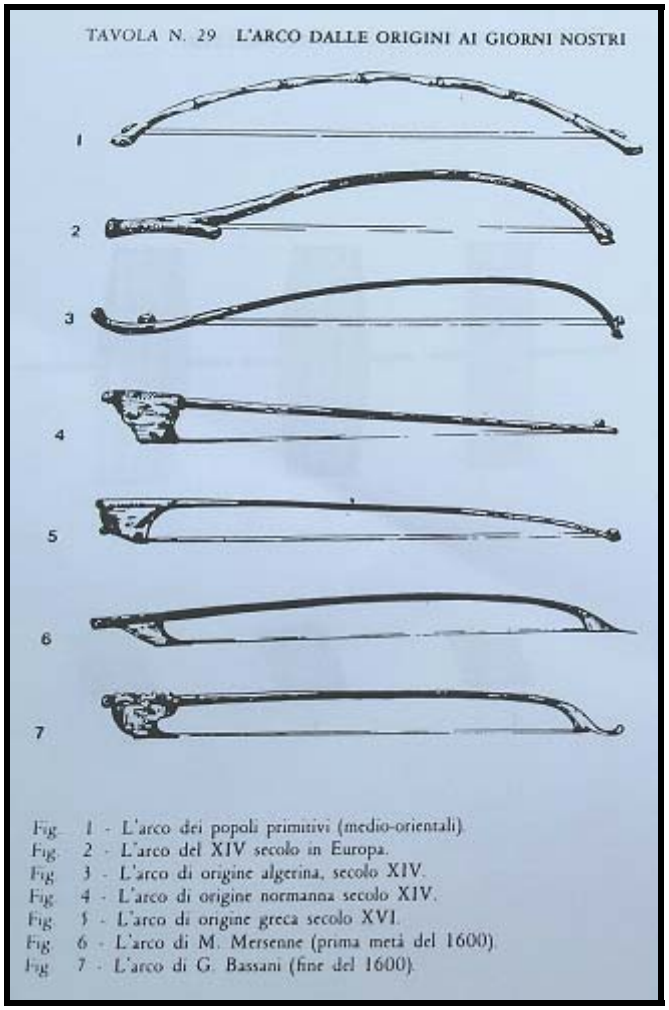


Fig. 3.1. Evolución del arco a través de los siglos[19]

F. Tourte (1747-1835), refinó además la forma de la nuez y añadió el anillo que mantenía las cerdas alineadas uniformemente (fig. 3.2), y J. B. Villaume (1798-1875), intentó solucionar los problemas de fragilidad de la vara y reforzó la punta con acero (fig. 3.4). Así pues, en el siglo XIX quedaron fijadas las características del arco tal y como lo conocemos en la actualidad (Dilwort, 1999).

[19] *La liuteria clasica e il liutato moderno*. Luigi Lanaro, 1974. Padova: Zanibon

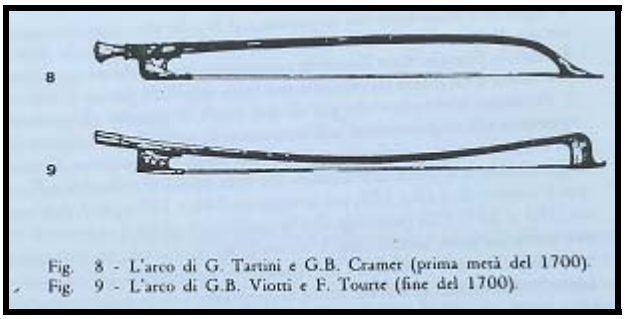


Fig. 3.2. Arcos de Tartini y Tourte[20]

Villaume además introdujo un diseño en el que el instrumentista podía encerdar él mismo el arco. Este concepto pretendía que cualquier violonchelista pudiera encerdar su arco con la misma facilidad que cambiaba las cuerdas de su instrumento. Desarrollado en la década de 1830, el arco de fácil encerdado fue fabricado también por Étienne Pajeot (1791-1849) y exhibido en la Exposición Universal de 1834 (Walden, 1998).

Mientras las características constructivas del arco se modificaban, la técnica de la mano derecha experimentó diversos cambios. Markevitch (1984) establece una evolución de la manera de sujetar el arco desde el siglo XVI hasta nuestros días analizando las pinturas y métodos de cada época. En el fresco del pintor italiano Gaudenzio Ferrari (c. 1471-1546) que encontramos en el Santuario "Santa Maria dei Miracoli" en Saronno (Italia) (fig. 3.3), observamos a un ángel sujetando el arco del violonchelo en el talón con los dedos índice y corazón encima de la vara, y el resto de los dedos debajo de la misma. Más tarde, en el método de Corrette (1741) se describen dos formas de sujetar el arco: la italiana y la francesa. En el modo italiano, todos los dedos se situaban encima de la vara excepto el pulgar; y en el francés, meñique y pulgar se colocaban debajo de la vara del arco. Más tarde, Levasseur, Baudiot y otros (1805; Cf. Markevitch, 1984: 27) aconsejan sujetar el arco frente a la nuez con todos los dedos sobre la vara, exceptuando el pulgar, y con el meñique apenas rozando ésta. En esta época, la posición de la mano derecha debajo de la vara del arco quedaba relegada a su utilización por los instrumentistas de *viola da gamba*. Una vez establecida la posición de la mano derecha sobre el arco, han sido muchos los golpes de arco desarrollados hasta nuestros días, de manera que la técnica de la mano derecha del violonchelo posee la misma diversidad en la ejecución de sonidos que la técnica violinística.

[20] *La liuteria clasica e il liutato moderno*. Luigi Lanaro, 1974

Fig. 3.3. Glory of Angels (*Santa Maria dei Miracoli*,1535. *Saronno*)[21]

I.3.1. Características constructivas del arco moderno

El arco (fig. 3.4) está formado por la nuez, la vara, las crines, la guarnición de la vara (donde apoyamos el dedo índice) y el tornillo. Según Markevitch (1984) el peso de un arco moderno oscila entre los 70 y 85 gramos, pero su longitud quedó establecida hace más de 150 años en 72 cm.

Fig. 3.4. El arco moderno (Villaume)

a) **La nuez,** es una pieza de ébano con adornos de nácar que sujeta las cerdas en uno de sus extremos, se ajusta a la vara en su parte inferior por medio de un pequeño tornillo.
b) **La vara,** de curvatura cóncava a partir del siglo XVIII, suele fabricarse en madera de Pernambuco, aunque en los últimos años se han utilizado otros materiales de mayor durabilidad, tales como la fibra de carbono. Los extremos de la vara se denominan punta y talón.

[21] http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/ferrari.php. Consultado 4/4/2015

c) **Las cerdas,** suelen ser unas 250, aunque su número puede variar. Pertenecen normalmente a caballos macho porque sus crines son más fuertes y limpias. La crin más preciada es la de los caballos de zonas nórdicas o de climas más fríos, ya que su resistencia y dureza es mayor, especialmente la del caballo mongol, criado expresamente para la obtención de sus crines. El color, en principio, no influye, aunque parece que las blancas son algo más finas. Algunos violonchelistas y contrabajistas usan cerdas negras porque dicen que imprimen más carácter a su interpretación. Las cerdas, por sí mismas, no efectúan ningún tipo de agarre en la cuerda cuando se frota, por ello se les ha de aplicar resina para garantizar el agarre y la calidad del sonido, y rentabilizar la duración del encerdado del arco (Pinto Comas, 2000).
d) **El tornillo,** se coloca en un extremo de la vara y sirve para regular la tensión de las cerdas.
e) **La guarnición,** está formada por el hilo de plata u oro que adorna la vara y una pequeña pieza de cuero sobre la que se apoya el dedo índice. En los arcos de baja calidad suelen sustituirse la plata por alpaca y el cuero por materiales sintéticos.

II. LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCHELO

> Si alguna certeza tengo es la de que toda ignorancia es un límite y que todo conocimiento es una liberación
>
> Jean Dusset (Revista Eufonía, nº 34, 2005)

II.1. Escuelas violonchelísticas

En la literatura sobre el violonchelo encontramos numerosos estudios sobre las diferentes escuelas de este instrumento, que pasamos a comentar.

El violonchelista Dimitry Markevitch (1984) en *Cello Story,* publica una revisión de los intérpretes más renombrados de cada país, dedicando un capítulo a los alumnos de Pau casals: Guilhermina Suggia (1885-1950), Gaspar Cassadó (1897-1966), Maurice Eisenberg (1900-1972) y Diran Alexanian (1881-1954). Para Markevitch (1984) Casals fue un fenómeno espontáneo que no surgió de ninguna escuela ni tradición violonchelística.

Arizcuren (1992) nos proporciona una relación biográfica de los violonchelistas que han pertenecido a las escuelas italiana, francesa y alemana durante los siglos XVII, XVIII, XIX y XX. También menciona en su investigación los principales violonchelistas de origen belga, inglés, ruso, de la antigua Checoslovaquia, del antiguo Imperio austro-húngaro, de Estados Unidos, de España y, por último, de Japón. Se trata, como ya he dicho, de un estudio sobre las biografías de estos violonchelistas, en las que hace pocas alusiones a las características que distinguen la ejecución instrumental de cada una de estas escuelas.

Walden (1998), sin embargo, dedica su trabajo a la evolución técnica e interpretativa del instrumento, analizando los métodos publicados en cada uno de los países que han desarrollado una escuela propia del violonchelo e indagando en el desarrollo de la técnica instrumental a lo largo de los siglos.

Campbell (1999), ordena los principales violonchelistas según su época, sin considerar el país de procedencia como dato de esencial relevancia, pues los violonchelistas más afamados solían trasladarse a diferentes países donde impartían sus enseñanzas. También establece relaciones entre estos instrumentistas y señala el Conservatorio Superior de París como uno de los centros más importantes en la enseñanza del violonchelo durante los siglos XIX y XX.

Bosanquet (1999) se detiene en la enseñanza del violonchelo durante el siglo XX, señalando las principales diferencias entre la primera y segunda mitad del siglo. Realmente no habla de escuelas de interpretación, sino de los principales centros de enseñanza durante este siglo. Destaca la incorporación de la pica a comienzos del siglo XX como una de las principales causas del desarrollo técnico del instrumento, y a los violonchelistas Pablo Casals y Emanuel Feuermann como los intérpretes que protagonizaron su evolución interpretativa, elevando la ejecución instrumental a la categoría de arte. También confiere a los métodos de Kodály (1882-1967) y Suzuki (1898-1998), basados en el aprendizaje de la lengua materna como modelo de aprendizaje instrumental, una enorme importancia en la difusión de la música y su aprendizaje desde edades muy tempranas.

En definitiva, podemos citar como representantes de las principales escuelas del violonchelo, que influirán en los profesores de este instrumento en nuestra región, a los siguientes violonchelistas:

- Escuela italiana: Vencenzo Fenzi (1790-1843); profesor de Ciandelli y Panzetta en el Conservatorio de Nápoles, aunque más tarde se trasladaría junto a su hijo al Conservatorio de Moscú; Alfredo Piatti (1822-

1901), estudió con Merighi en el Conservatorio de Milán y marchó a Londres para ser profesor de violonchelo en la Real Academia, Piatti nunca usó la pica, aunque en su época se generalizó su utilización (Bosanquet, 1999); Francesco Serato (1843-1919), profesor en el Conservatorio de Bolonia; Enrico Mainardi (1897-1976), estudió con Magrini en Milán y Hugo Becker en Berlín, Luigi Silva (1903-1963), estudió en el Conservatorio de Bolonia y viajó a Estados Unidos, donde enseñó en la Eastman School, Juilliard School y en la Universidad de Yale; Antonio Janigro (1918-1989), estudió en el Conservatorio de Milán y se perfeccionó con Alexanian y Casals en París, más tarde dirigiría la clase de violonchelo en el Conservatorio de Zagreb.

- Escuela francesa: Martin Berteau (ca. 1700-1756), antiguo gambista convertido al violonchelo, fue profesor de Cupis, Janson y Jean Pierre Duport; Jean Barrière (1707-1753), publicó seis sonatas para violonchelo; Jean-Baptiste Cupis (1741-1808), profesor de Bréval y Levasseur; Jean-Baptiste Janson (1742-1803); Jean Pierre Duport (1741-1818), se instaló en Berlín, al igual que Cupis y Janson, evidenciando la influencia de la escuela francesa sobre la alemana; Jean-Louis Duport (1749-1819), autor del famoso método para violonchelo que lleva su nombre, y partidario de la colocación del pulgar de la mano izquierda, en una posición perpendicular al mástil (Walden, 1998); Auguste Franchomme (1808-1884), alumno de Cupis y J.-L. Duport, fue profesor en el Conservatorio de París durante cuarenta años, creando una gran escuela; Louis Feuillard (1872-1941), publicó obras de gran valos didáctico y entre sus alumnos encontramos a Paul Tortelier; Gérard Hekking (1879-1942), profesor de Gendron y Tortelier; Pierre Fournier (1906-1986), profesor de María de Macedo y Demetri Motatu, cuya influencia es clara en la escuela de violonchelo de nuestra región; André Navarra (1911-1988), profesor en París, Detmold (Alemania), Viena y Siena, con él estudió Elías Arizcuren; Maurice Gendron (1920-1990), enseñó en París, Londres y Saarbrücken (Alemania); y Paul Tortelier (1914-1990), estudió con Feuillard, Hekking y Casals, y también fue profesor en París, Essen (Alemania) e Inglaterra.
- Escuela rusa: Karl Davidov (1838-1889), profesor en el Conservatorio de San Petersburgo, entre sus alumnos destacan Wierzbilowic y Brandukov; Alexander Wierzbilowic (1850-1911), amigo de Popper y Tchaikowsky, y

profesor de Leopold Rostropovitch; Anatoly Brandukov (1856-1930), profesor en el Conservatorio de Moscú; Mstislav Rostropovitch (1927-2007), catedrático del Conservatorio de Moscú y gran solista de este instrumento, entre sus alumnos destacan Natalia Gutman, Mischa Maisky y Daniel Geringas.

II.2. El violonchelo en España

Hay que decir que es escasa la literatura sobre las Escuelas del Violonchelo en España, a pesar de contar con figuras tan destacadas como Pau Casals, uno de los violonchelistas más importantes de todos los tiempos. Arizcuren (1992) menciona tres vertientes de esta Escuela: catalana, madrileña y del País Vasco. En la Escuela de Cataluña, destaca a Josep García Jacot (1855-1912), profesor de Casals; Ricard Boadella (1912-1979), alumno de Cassadó; Josep Soler Ventura (1872-1946); Antonio Sala (1893-1945); Joaquim Marés (1888-1964), fundador del trío de Barcelona; Josep Trotta (1907-1979), violonchelo solista en la orquesta del Liceo; y Marçal Cervera (1930-), que desarrolló gran parte de su labor pedagógica en Barcelona y Lausana (Suiza). En octubre de 2015 se ha publicado un estudio más amplio y detallado titulado *La historia del violonchelo en Cataluña*, cuyos autores son Josep Bassal (alumno de Ricard Boadella, Radu Aldulescu y Elías Arizcuren) y Jaime Tortella.

Actualmente, Lluis Claret (1951-) es el mayor representante de la Escuela Catalana de Violonchelo, imparte clases en la Escola de Musica "Victoria dels Angels" de Sant Cugat (Barcelona) y en el Conservatorio de Toulouse (Francia), además de cursos en Francia, Portugal, Bélgica, Italia, Estados Unidos, Japón y Corea. También ha sido profesor de Pedagogía del Violonchelo en los cursos de especialización musical celebrados cada año desde 2001 en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid).

La Escuela de Madrid cuenta con Víctor de Mirecki (1847-1921), profesor de Agustín Rubio (1856-1940); Juan Ruiz Casaux (1889-1972); Carlos Baena (1945-1981); y Enrique Correa (1958-2004) y Ricardo Vivó (1919-1980), profesores de Mariano Melguizo (1943-2012). Actualmente ostentan la cátedra de Violonchelo del Real Conservatorio Superior de Madrid, en régimen de comisión de servicios, los violonchelistas Iagoba Fanlo y Ángel García Jermann.

La Escuela del País Vasco, según Arizcuren (1992), refiere a los siguientes violonchelistas: Alfredo Larrocha (1870-1946), que estudió con Hekking en París; y a sus alumnos: Enrique Aranga, Santos Gandía, Gabriel Verkós y Ángel Mañero. Elías

Arizcuren Ezcurra (1915-2012), fue alumno de Gaspar Cassadó (1897-1966) y sucedió a Larrocha como catedrático en el Conservatorio de San Sebastián. Elías Arizcuren Cabezas (1943-), alumno de su padre, de Cassadó, André Navarra (1911-1988) y Sándor Végh (1912-1997); y Asier Polo (1971-), profesor de Violonchelo en el Musikene del País Vasco y la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid, son los mayores representantes de esta Escuela en la actualidad.

II.3. El violonchelo y los planes de estudio de los conservatorios españoles desde una perspectiva histórica

La enseñanza en los Conservatorios de Música viene determinada por la aplicación de diferentes planes de estudio elaborados por los gobiernos que han dirigido nuestro país. Conviene pues hacer un breve resumen de los decretos que se promulgaron para la puesta en práctica de estos planes de estudios musicales y que ordenaron la enseñanza del violonchelo en nuestro país desde 1905 hasta nuestros días.

II.3.1. Real Decreto de 16 de junio de 1905

Este Real Decreto contiene una serie de disposiciones legales que regulaban las actividades musicales de tipo docente, las corporaciones provinciales que sostuvieran Conservatorios debían observar sus prescripciones:

- Establecer un cuadro de profesores ordinarios y asignaturas a su cargo y una Memoria explicativa que contuviese el expediente personal de cada docente.
- Que dichos profesores tuvieran aprobados en el Conservatorio de Madrid todos los estudios de su especialidad o hubieran demostrado su capacidad en oposición especial o en premio obtenido en concurso.
- Que se les asignase una retribución no inferior a 2.000 pesetas anuales si eran numerarios y 1.000 si eran auxiliares.
- Que los programas se ajustaran a los oficiales del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.
- Que en las escuelas o conservatorios elementales se impartiera la enseñanza completa de Solfeo y las elementales de Piano y Violín.
- Que se emitiera informe por el Conservatorio de Madrid y se oyera al Consejo de Instrucción Pública.

Una vez realizados los trámites anteriormente expuestos y, de acuerdo con las indicaciones del Real Conservatorio, se confeccionaban los planes de estudio de cada conservatorio que debían incluirse en la Memoria y enviarse a Madrid para su aprobación (Lanzón, 2004).

La organización de los conservatorios incluía también ciertas normas reflejadas en la Memoria enviada y que se referían al alumnado y su distribución en clases. Esta distribución era facultad privativa de la Dirección, siendo necesario observar que cada profesor tuviera aproximadamente el mismo número de alumnos (Lanzón, 2004).

- En las enseñanzas de solfeo, declamación y conjunto, el número de alumnos era ilimitado, como igualmente lo era en las de carácter teórico.

- Las clases instrumentales en cambio eran individuales y los alumnos no se distribuían por años, ni por grados, sino con relación al número de profesores y de alumnos. Siendo la clase alterna, los profesores establecen dos turnos a su criterio: unos imparten sus lecciones los días pares y otros los impares.

II.3.2. Decreto de 15 de junio de 1942

Este decreto del Ministerio de Educación Nacional derogaba el Real Decreto anterior de 1905. Mediante el nuevo Decreto se pretendía reorganizar los Conservatorios, pues el Estado reconocía que las enseñanzas de Música, arte dramático y danzas artísticas y folklóricas, no habían tenido en nuestro país un plan "orgánico, eficaz y bien determinado". En esta reforma se ratificaba al Real Conservatorio de Madrid como Escuela Superior, con plenitud de estudios, ampliándose, modificándose o suprimiéndose algunas enseñanzas (Lanzón, 2004).

- Se establecían las categorías de Profesores Especiales y Auxiliares numerarios en el cuadro general de enseñanzas y la de Encargados de curso para determinadas materias complementarias, con el fin de compatibilizar la enseñanza en los Conservatorios con el servicio en organismos artísticos o en otros centros de cultura estatales.

- Se creaban en el Conservatorio de Madrid las enseñanzas superiores que comprendían Piano, Volín, Dirección de Orquesta, Musicología, Canto Gregoriano, Rítmica, Paleografía, Dirección Teatral, Realización y Presentación Teatral. Estas enseñanzas serían desempeñadas por Catedráticos numerarios.

También se establecían cursos breves de ampliación como perfeccionamiento de las enseñanzas generales.

- Se instituían tres tipos de Conservatorio: Superiores, Profesionales y Elementales.

- Los Conservatorios Profesionales podían expedir los títulos de: Compositor, Instrumentista (en cada instrumento), Cantante y Actor Teatral. Únicamente el Conservatorio Superior de Madrid estaba capacitado para expedir el título de Profesor en las distintas especialidades.

- En el Conservatorio Superior de Madrid se impartían dos tipos de enseñanzas: A) Cátedras numerarias en Música y Declamación, y B) Clases especiales

- También se regulaban las enseñanzas a impartir en los Conservatorios elementales y el número de profesores y Auxiliares de cada disciplina.

- Se fijaban las competencias del equipo directivo del Real Conservatorio, así como el de los centros profesionales y elementales.

- Se regulaba el ingreso en los Cuerpos de Catedráticos, Profesores Especiales y Auxiloares mediante concurso-oposición o nombramiento.

- Y se creaba la Inspección General de Conservatorios.

En lo referente a los planes de estudios no se dan detalles y únicamente nos han llegado en las Memorias que debían someterse a la consideración del Ministerio y del Conservatorio de Madrid. Los Decretos de 1905 y 1942 tienen la misma división en grados elemental y superior, con cinco cursos el primero y tres cursos más para el segundo en las enseñanzas de Piano, Violín y Violonchelo, manteniéndose igualmente los tres cursos de solfeo. Las demás asignaturas: Estética, Historia de la Música, Armonía, Acompañamiento al piano y Música de Salón, se mantienen en los dos Decretos, modificándose la denominación de esta última que pasaría a llamarse Música de Cámara. La metodología durante estos años se fundamentaba en el trabajo, la autoridad del maestro y la repetición, ya que, salvo excepciones, no se enseñaba al alumno a estudiar ni se le animaba a asistir a conciertos ni escuchar música, no existiendo en aquellos centros, corales, orquestas o bandas (Lanzón, 2004).

Como ya he dicho, los decretos anteriores no pueden considerarse verdaderos planes de estudios, sino dos series de disposiciones que afectaban a las enseñanzas de Música y Declamación. Habrá que esperar hasta 1966 para encontrar la primera reglamentación de los estudios musicales.

II.3.3. Decreto de 10 de septiembre de 1966

Con la aplicación de este Decreto se alcanza por primera vez en España una regulación de las enseñanzas, los diplomas y títulos, el régimen de matrícula, programaciones, exámenes y premios, profesorado, y administración e inspección de los Conservatorios (Lanzón, 2004).

A continuación señalo algunos de los artículos más importantes:

- Con respecto a los centros, se dividen en estatales y no estatales, estableciendo las condiciones para la fundación de cada uno de ellos.

- Se enumeran detalladamente las enseñanzas de cada grado y las condiciones necesarias para inscribirse en las distintas asignaturas.

- Se autoriza a los centros a tener una sección de enseñanza no profesional, así como a la organización de cursos preliminares de canto coral para despertar en el elumnado el interés por la música. Se permite también la organización de cursillos intensivos o cursos especiales con profesores invitados.

- Se establecen los diplomas o títulos que se podrán expedir y los requisitos precisos para obtenerlos.

- Se enumeran las condiciones del régimen de matrículas, programas, exámenes y premios de manera concisa y clara.

- Se especifican los cargos y su funcionamiento en la dirección, administración e inspección de los Conservatorios.

- Se amplían los estudios dividiéndolos en tres grados: elemental, medio y superior.

- En grado elemental se introducen las clases de Conjunto Coral, y se establecen cuatro cursos de Solfeo, Piano, Violín y Violonchelo, así como tres en instrumentos de cuerdas rasgadas, vientos, Canto e instrumentos de púa.

- En grado medio se establece un curso de Solfeo y otro de Coral, para las asignaturas Piano, Violín y Violonchelo cuatro cursos, y para el resto de instrumentos, incluído el Canto los cursos de cuarto a sexto.

- Aparecen los estudios de Clavicémbalo, Órgano y Armonio, así como los de Contrapunto y Fuga, Formas Musicales, Composición e Instrumentación, Música de Cámara, Elementos de Acústica, Estética e Historia de la Música, de la Cultura y el Arte. Un curso de Folklore y los correspondientes a Repentización, Transporte y Acompañamiento.

- El grado superior incluía dos cursos más para todas las especialidades.

Tras el plan de estudios de 1966, veintiséis años más tarde se implanta en España la Ley General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E.)

II.3.4. Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E.)

Una de las principales características del nuevo plan de estudios es la ampliación en dos años más de la carrera musical. También su conexión con la estructura general del sistema educativo, ya que se organiza con mayor flexibilidad, atendiendo a sus propias peculiaridades y proporcionando distintos grados profesionales, una vez terminado el grado superior se alcanzan titulaciones equivalentes a las universitarias, pues con esta ley, el grado superior de Música y Artes Escénicas se equipara a una licenciatura. Y por último, la implantación de nuevas asignaturas como la clase colectiva de instrumento en grado elemental y las asignaturas de Orquesta y Banda en grado medio.

La ley se detiene específicamente en la cualificación y formación del profesorado, la programación docente, los recursos educativos y la función directiva, la innovación e investigación educativa, la orientación educativa y profesional, la inspección educativa y la evaluación del sistema educativo. También considera la formación permanente del profesorado como un derecho y una obligación del profesor, así como una responsabilidad de las administraciones educativas.

A las administraciones educativas corresponde el fomento de la investigación y de la innovación en los ámbitos curricular, metodológico, tecnológico, didáctico y organizativo. Incluye, como parte de la función docente, la tutoría y la orientación, y establece el derecho del alumnado a recibir esta en los campos psicopedagógico y profesional. Las administraciones públicas ejercerán la función inspectora con el objeto

de asesorar a la comunidad educativa, colaborar en la renovación del sistema educativo y participar en la evaluación del mismo, así como asegurar el cumplimiento de la normativa vigente.

Del Real Decreto 756/1992 de 26 de junio, y Orden Ministerial de 28 de agosto de 1992, que concretan las enseñanzas de Música destacamos lo siguiente:

- Las enseñanzas de Música comprenderán tres grados: a) grado elemental, que tendrá cuatro años de duración; b) grado medio, que se estructurara en tres ciclos de dos cursos académicos de duración cada uno y c) grado superior, que comprenderá un solo ciclo cuya duración se determinará en función de las características de estas enseñanzas. Los alumnos podrán, con carácter excepcional, y previa orientación del Profesorado, matricularse en más de un curso académico cuando así lo permita su capacidad de aprendizaje.

- Para ejercer la docencia de las enseñanzas de régimen especial de música y danza será necesario estar en posesión del título de licenciado, ingeniero o arquitecto, o titulación equivalente, a efectos de docencia, y haber cursado las materias pedagógicas que se establezcan.

- Para el grado elemental de las enseñanzas de música y danza podrán establecerse por parte de las administraciones educativas criterios de ingreso que tendrán en cuenta, entre otras circunstancias, la edad idónea para estas enseñanzas. Para acceder al grado medio de las enseñanzas de música y danza será preciso superar una prueba específica de acceso. Podrá accederse igualmente a cada curso sin haber superado los anteriores siempre que, a través de una prueba, el aspirante demuestre tener los conocimientos necesarios para cursar con aprovechamiento las enseñanzas correspondientes. Se accederá al grado superior de las enseñanzas de música y danza si se reúnen los siguientes requisitos: a) estar en posesión del título de bachiller; b) haber aprobado los estudios correspondientes al tercer ciclo del grado medio; c) haber superado la prueba específica de acceso que establezca el gobierno, en la cual deberá demostrar el aspirante los conocimientos y habilidades profesionales necesarios para cursar con aprovechamiento las enseñanzas correspondientes. No obstante, será posible acceder al grado superior sin cumplir estos requisitos académicos, siempre que el aspirante demuestre tener tanto los conocimientos y aptitudes propios del

grado medio como las habilidades específicas necesarias para cursar con aprovechamiento las enseñanzas correspondientes.

- Las administraciones educativas facilitarán al alumnado la posibilidad de cursar simultáneamente las enseñanzas de música o danza y las de régimen general. En estas medidas se incluyen las convalidaciones y la creación de centros integrados. Los alumnos que hayan terminado el tercer ciclo del grado medio obtendrán el título de bachiller si superan las materias comunes del bachillerato.

- Al término del grado elemental se expedirá el correspondiente certificado. La superación del tercer ciclo del grado medio de música o danza dará derecho al título profesional de la enseñanza correspondiente. Y quienes hayan cursado satisfactoriamente el grado superior de dichas enseñanzas tendrán derecho al título superior en la especialidad correspondiente, que será equivalente a todos los efectos al título de licenciado universitario, por lo que se podrán cursar estudios de tercer ciclo.

- Los funcionarios que impartan las enseñanzas de Música y Artes Escénicas pertenecerán a los siguientes cuerpos docentes: a) Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, que impartirán, de acuerdo con sus especialidades, las enseñanzas correspondientes a los grados elemental y medio de música y danza, las correspondientes de arte dramático y, excepcionalmente, aquellas materias de grado superior de música y danza que se determinen; b) Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas, que impartirán, de acuerdo con sus especialidades, las enseñanzas correspondientes al grado superior de Música y Danza y las de Arte Dramático. Los funcionarios pertenecientes al Cuerpo de Profesores Auxiliares de Conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto se integran en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas. Los funcionarios pertenecientes a los Cuerpos de Profesores Especiales y Catedráticos de Conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto se integran en el Cuerpo de Catedráticos de Música y Artes Escénicas.

- Esta ley, tras el traspaso de competencias en educación a la Región de Murcia, se acompañada de diferentes disposiciones territoriales como la Orden de 22 de noviembre de 2001 por la que se establece el currículo del grado superior

de las enseñanzas de música, estableciéndose la siguiente distribución de asignaturas y tiempos lectivos en la especialidad de Violonchelo:

Asignaturas	Créditos por curso				Total créditos	Materias del R.D. 617/1995
	1º	2º	3º	4º		
a) Asignaturas troncales:						
Análisis I a III	6	6	6	-	18	Análisis
Armonía I y II	4,5	4,5	-	-	9	
Contrapunto I y II	4,5	4,5	-	-	9	
Educación auditiva I y II	3	3	-	-	6	
Fundamentos de Informática aplicada I y II	-	-	3	3	6	
Historia de la Música I y II	4,5	4,5	-	-	9	Hª de la Música
b) Asignaturas propias de la especialidad:						
Violonchelo I a IV	4,5	4,5	4,5	4,5	18	Violonche
Música de cámara I a IV	4,5	4,5	4,5	4,5	18	Cámara
Orquesta I a IV	9	9	9	9	36	Orquesta
Piano complementario I y	3	3	-	-	6	Piano
Recital I y II[22]						Violonche lo
Trabajo y concierto de graduación[23]				10	10	Violonche lo
c) Asignaturas			10,5	10,5	21	
d) Asignaturas de libre configuración:			6	9	15	
Créditos totales	**43,5**	**43,5**	**43,5**	**50,5**	**181**	

Tabla 3.1. Currículo del Grado Superior. (B.O.R.M. 18 de diciembre de 2001).

[22] Recital de segundo curso: como solista o formando parte de un grupo de cámara o nstrumental. Recital de tercer curso: como solista. Los programas, con una duración de *ca.* 30 minutos, habrán de estar autorizados por el profesor. Los recitales como solista admiten el dúo con instrumento de tecla.

[23] El concierto de graduación se ofrecerá una vez superado el resto de asignaturas; su programa, con una duración de *ca.* 60 minutos, habrá de estar autorizado por el profesor del instrumento principal. El trabajo de graduación debe presentarse, como muy tarde, al solicitar fecha para el concierto de graduación.

En definitiva, un completo y ordenado sistema de educación general que afectaba a todos los ámbitos educativos y que mantuvo su vigencia hasta la aplicación de la L.O.C.E. (Ley Orgánica de Calidad de la Educación) de 23 de diciembre de 2002.

II.3.5. Ley Orgánica de Calida de la Educación de 23 de diciembre de 2022 (LOCE)

Lo cierto es que no aparecen cambios sustanciales en lo que compete a enseñanzas artísticas si comparamos la L.O.G.S.E. y la L.O.C.E., puesto que el currículo conserva la premisa de facilitar la posibilidad de cursar simultáneamente las enseñanzas artísticas profesionales y la educación secundaria. Aún así podemos destacar algunas novedades:

- Los gobiernos autonómicos tienen un papel relevante en el diseño curricular de estas enseñanzas y de las pruebas de acceso a cada uno de los grados.

- Desaparece la nomenclatura diferenciada en grado elemental, medio y superior, se prefiere hablar de enseñanzas elementales, profesionales y superiores.

- Y se establecen medidas de apoyo para el alumnado con necesidades educativas especiales y medidas de ampliación para los alumnos con altas capacidades educativas y sobredotación intelectual.

En 2005 se publica la Resolución CEC/SAE/SER-58/2005, de 9 de septiembre, de la Secretaría Autonómica de Educación, por la que se dictan instrucciones sobre la organización y el funcionamiento de los conservatorios profesionales de música y de danza de la Región de Murcia, donde se concretan diferentes aspectos relacionados con los órganos de gestión de estos centros. De esta última destacamos:

- Su aplicación en los conservatorios pertenecientes a la Consejería de Educación y Cultura, en los conservatorios municipales (en 2005 existen ya los conservatorios de Molina de Segura, San Javier, Caravaca, Jumilla y Cieza) y en los centros privados autorizados de la Región de Murcia.

- En esta resolución se establecen los órganos de gobierno: Director, Jefe de Estudios y Secretario; los órganos de participación en el control y gestión: principalmente el Consejo Escolar y el Claustro de Profesores; y los órganos de coordinación: los Departamentos de coordinación didáctica. Así como sus funciones y competencias.

- También se organizan las enseñanzas profesionales concretando los aspectos relativos a: ingreso y matrícula, cambios de especialidad, movilidad de los alumnos, tiempos lectivos y organización de los grupos, horarios de alumnos y profesores, evaluación y documentos de evaluación.

II.3.6. Ley Orgánica de Educación de 20 de abril de 2006 (LOE)

Tras la L.O.C.E., coincidiendo con un cambio de gobierno en nuestro país, vuelven a modificarse las leyes que afectan al sistema educativo y que, en lo que respecta a los conservatorios, resumimos a continuación:

- Se crea el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, como órgano consultivo del Estado y de participación en relación con estas enseñanzas.

- Desaparece la división en ciclos de las enseñanzas profesionales.

- Se crean los exámenes de septiembre para los cursos 4º, 5º y 6º de las enseñanzas profesionales

- Es necesario estar en posesión del título de Bachiller o haber superado la prueba de acceso a la Universidad para mayores de 25 años para cursar las enseñanzas superiores de Música.

- Se promueven los programas de investigación en los Conservatorios Superiores.

- En cuanto al currículo, presentamos a continuación la disposición de asignaturas y tiempos lectivos de las enseñanzas elementales y profesionales que imparten los Conservatorios Profesionales de Música de la Región de Murcia en la especialidad de Violonchelo:

Asignaturas		**Cursos**			
		1º	**2º**	**3º**	**4º**
Instrumento	*Clase individual*	1	1	1	1
	Clase colectiva	1	1	1	1
Lenguaje musical		2	2	2	2
Coro		-	1	1	1
Total horas semanales		**4**	**5**	**5**	**5**

Tabla 3.2. Currículo de enseñanzas elementales de Música. (B.O.R.M. 16 de abril de 2008 y correcciones B.O.R.M. 23 de abril de 2008)

Asignaturas					**Perfil A**		**Perfil B**	
	1º	**2º**	**3º**	**4º**	**5º**	**6º**	**5º**	**6º**
Violonchelo	1	1	1	1	1	1,5	1	1
Lenguaje musical	2	2	-	-	-	-	-	-
Orquesta	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5	1,5
Piano complementario	0,5	0,5	0,5	0,5	-	-	0,5	0,5
Armonía	-	-	2	2				
Música de cámara	-	-	-	1	1	1	1	1
Análisis	-	-	-	-	1,5	1,5	-	-
Historia de la Música	-	-	-	-	1	1	1	1
Optativas	-	-	-	-	1	1	1	1
Fundamentos de	-	-	-	-	-	-	2	2
Total horas semanales	**5**	**5**	**5**	**6**	**7**	**7,5**	**8**	**8**

Tabla 3.3. Currículo de enseñanzas profesionales de Música.
(Decreto nº 75/2008 de 2 de mayo)

Se observa pues, un aumento de la carga lectiva para el alumnado de los Conservatorios de Música, lo que hace más difícil compaginar estos estudios con los de régimen general.

- Por último, las enseñanzas superiores que imparte el Conservatorio Superior de Música de Murcia en la especialidad de Violonchelo, según la Resolución de 25 de julio de 2013, de la Dirección General de Formación Profesional y Educación de Personas Adultas, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de Música, tienen la siguiente disposición de asignaturas y tiempos lectivos:

Formación especializada		**Ratio profesor/ alumno**	**Créditos ECTS**				**Horas semanales**			
Materia	**Asignatura**		**1º**	**2º**	**3º**	**4º**	**1º**	**2º**	**3º**	**4º**
Obligatorias de la especialidad										
Formación instrumental complementaria	Concienciación corporal y autocontrol	1:15	2							
	Piano complementario I/ Segundo instrumento I	1:1	4				1,0			
	Piano complementario II/ Segundo instrumento II	1:2		4			1,0			

	Repertorio con pianista acompañante I	1:1	2					1,0		
	Repertorio con pianista acompañante II	1:1		2			1,0			
	Repertorio con pianista acompañante III	1:1			2			1,0		
	Repertorio con pianista acompañante IV	1:1				2			1,0	
	Repertorio de orquesta I	s/r		4				1,0		1,0
	Repertorio de orquesta II	s/r			4				1,0	
Instrumento	Fundamentos de lutería (cuerda/arco)	1:15			2				1,0	
	Instrumento principal (contrabajo/viola/violín/ violonchelo) I	1:1	24				1,5			
	Instrumento principal (contrabajo/viola/violín/ violonchelo) II	1:1		22				1,5		
	Instrumento principal (contrabajo/viola/violín/ violonchelo) III	1:1			22				1,5	
	Instrumento principal (contrabajo/viola/violín/ violonchelo) IV	1:1				18				1,5
Música de conjunto	Música de cámara B I	s/r	8							
	Música de cámara B II	s/r		8				1,5		
	Música de cámara B III	s/r			8				1,5	
	Música de cámara B IV	s/r				8				1,5
	Orquesta I	s/r	2				2,5*			
	Orquesta II	s/r	2				2,5*			
	Orquesta III	s/r		2				2,5*		
	Orquesta IV	s/r		2				2,5*		
	Orquesta V	s/r			2				2,5*	
	Orquesta VI	s/r			2				2,5*	
	Orquesta VII	s/r				2				2,5*
	Orquesta VIII	s/r				2				2,5*
	Orquesta de cuerda I	s/r			3				2,0	
Ampliación y especialización	Análisis III	1:15			4				2,0	
	Informática aplicada	1:10				2				1,5*
	Inglés técnico	1:15			2				1,0	
Optativas	Asignaturas optativas	---			4	6				
Total			**44**	**44**	**55**	**40**	**7,0**	**8,5**	**13,5**	**7,25**

Tabla 3.4. Tiempos lectivos de la especialidad de Instrumentista de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.
(B.O.R.M. 16 de agosto de 2013)

II.3.7. Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE)

Todavía en periodo de implantación, nos encontramos con la L.O.M.C.E., cuya principal característica es que reduce la presencia de la música en educación primaria y secundaria, favoreciendo las materias de lengua y matemáticas.

II.4. Métodos para la enseñanza del violonchelo

Desde los primeros violonchelos hasta la actualidad, tras más de 400 años de estudio y evolución, el modo de ejecución e interpretación de las obras escritas para

este instrumento ha cambiado considerablemente: de ello queda constancia en los numerosos métodos y tratados cuyo objeto ha sido y es el estudio y desarrollo técnico del violonchelo. Como consecuencia de esta evolución, la escritura para violonchelo se ha visto modificada, adaptándose al avance técnico y a los cambios en las características constructivas del instrumento, y situando al violonchelo entre los instrumentos solistas más destacados de la actualidad.

La aparición y desarrollo de diferentes métodos de Educación Musical durante el siglo XX (Suzuki (1898-1998), Rolland (1911-1978), Sassmannshaus (1928-2010)) ha contribuido de manera crucial a la difusión de la enseñanza de la música, ampliando los rangos de edad y conocimiento instrumental, de manera que cualquier persona desde muy temprana edad puede comenzar a tocar un instrumento y adquirir las destrezas inherentes al aprendizaje musical. Por esta razón, y dada la importancia que adquieren los métodos de enseñanza de la música en su aprendizaje, resulta de gran relevancia su análisis y valoración en el campo de la investigación musical.

Los métodos del XIX que continúan utilizándose en la actualidad, nos permiten colegir el nivel alcanzado en la enseñanza del violonchelo a mediados de este siglo. Comparándolos con los métodos posteriores podremos obtener una amplia perspectiva histórica de los cambios que han experimentado los diferentes sistemas pedagógicos dedicados a la enseñanza de este instrumento.

Si nos remitimos a la bibliografía para violonchelo encontramos diferentes investigaciones sobre métodos de aprendizaje musical, tanto desde un punto de vista histórico como comparativo.

- Desde el punto de vista histórico: Lauro Malusi (1973) en su obra *Il Violoncello*, nombra los principales métodos para violonchelo publicados durante los siglos XVIII y XIX; Elizabeth Cowling (1975) en *The Cello* también relaciona los diferentes métodos para violonchelo publicados durante el siglo XVIII, clasificándolos según su país de procedencia; Valerie Walden (1998) en el interesantísimo volumen *One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, desarrolla una extensa monografía sobre los violonchelistas, las escuelas y el modo en que se tocaba el violonchelo durante el periodo descrito, relacionando los cambios en las características constructivas de este instrumento con el desarrollo

técnico en la práctica del violonchelo y en las composiciones para él escritas.

- Desde un punto de vista comparativo: R. Caroline Bosanquet (1999) acomete en *The development of cello teaching in the twentieth century* un completo estudio del desarrollo de la enseñanza del violonchelo durante el siglo XX, dividiéndolo en dos periodos (antes y después de 1940), y citando en cada uno de ellos los métodos, profesores y escuelas más importantes, los principales avances en la evolución de la técnica y las aportaciones de grandes maestros como Casals (1922), Starker (1965) o Tortelier (1993); el ensayo "Los métodos para el estudio del violonchelo en la etapa inicial: análisis comparativo" de Miren Zubeldia y Maravillas Díaz (2010), examina los métodos para violonchelo de S. Lee (1842), L.R. Feuillard (1925), S. Suzuki (1991) y K. Y D. Blackwell (2002), en función de cuatro características principales: progresión física y muscular, progresión del código simbólico tradicional, progresión interpretativa expresiva y recursos didácticos; además, diferencia dos periodos, antes y después de 1950, observando los aportes procedentes de la investigación en los campos psicológicos y pedagógicos aplicados a la interpretación musical y a los métodos de enseñanza instrumental.

También podemos encontrar referencias a aplicaciones de metodología comparada y modelo de análisis de métodos en la enseñanza de otros instrumentos similares. Tal sucede en el estudio que Domínguez (2002) dedica al violín, en el que señala cinco contenidos procedimentales básicos: postura corporal, iniciación al trabajo de arco, postura de la mano izquierda, trabajo auditivo y lectura musical, y cómo son abordados en los métodos para violín de Suzuki, Havas y Spiller. Domínguez acomete un análisis completo de los puntos de partida básicos para la enseñanza del violín aplicando el modelo interactivo "Zabala – Frega", que comprende tres aspectos fundamentales (nivel de dificultad, orden de la secuencia y demanda motriz/cognitiva) a los enfoques de los pedagogos Shinichi Suzuki, Kató Havas y Ljerko Spiller. Este análisis permite visualizar la graduación de las secuencias, los recursos metodológicos y el concepto que cada autor tiene sobre los contenidos examinados, enriqueciendo el rango de recursos y estrategias didácticas.

Por otra parte, y de un modo más general, Hargreaves (1998), hace una clasificación de los métodos de enseñanza musical distinguiendo entre:

- Las aproximaciones que surgieron a partir de las teorías psicológicas conductistas: centradas en las acciones y reacciones del educando, donde las estrategias, principios y técnicas, y también los niveles y el ritmo de aprendizaje de los alumnos se miden sistemáticamente, residiendo la capacidad de enseñanza del maestro en el conocimiento que tenga de su profesión.
- Las aproximaciones "pedagógicas": originadas a partir de la enseñanza musical práctica más que de la teoría psicológica, donde destaca los métodos de Orff, Kodály y Suzuki, haciendo una breve revisión de cada uno de ellos.
- Y las aproximaciones programadas: representadas mediante textos y programas asistidos por ordenador que incluyen la enseñanza de teoría, análisis y estructura musical, de destrezas de audición, de lectura de partituras, etc. Estas técnicas asistidas por ordenador proporcionan atención individual, siendo el alumno el que marca su propio ritmo de aprendizaje y permiten al profesor liberarse de la tarea de enseñar y practicar ejercicios rutinarios.

II.4.1. Métodos españoles para violonchelo

Hay que reseñar que los violonchelistas españoles no se han prodigado escribiendo métodos para su instrumento; la mayoría de los textos que se utilizan en los Conservatorios de nuestro país son de origen francés, alemán o estadounidense y, aunque durante las últimas décadas han surgido algunas propuestas didácticas que se adecuaban a los cambios presentes en las diferentes legislaciones educativas, éstas se han reducido, en su mayoría, a las enseñanzas de nivel elemental, y su divulgación no ha tenido la trascendencia necesaria para garantizar su permanencia en las programaciones de los Conservatorios de Música. Aún así referimos a continuación, en orden cronológico, los métodos españoles más relevantes:

- ***Método Elemental de Violonchelo Op. 133*** (ca. 1870) elaborado por Cosme José de Benito, Maestro de Capilla del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, y editado en Madrid por Antonio Romero. En este método descubrimos, tras una breve introducción teórica que aborda las partes del instrumento y su colocación, una serie de ejercicios y lecciones escritas para un solo violonchelo en un lenguaje similar al utilizado por Sebastian Lee en el popular método que publicó en 1842.

A través de estas lecciones De Benito desarrolla el estudio de los cambios de posición de media a cuarta (añadiendo en las últimas páginas ejercicios y escalas en las posiciones de capotasto), dobles cuerdas, acordes, grupetos, trinos, apoyaturas, mordentes, dinámicas de *fortissimo* a *pianissimo,* escalas mayores y menores hasta seis alteraciones en dos octavas, y los siguientes golpes de arco: *staccato, spiccato, detaché, legato, martellato, staccato volante, tremolo y arpeggio.* En definitiva, este método concentra un buen número de cuestiones técnicas de nivel elemental y medio en tan sólo 32 páginas, a las que añade catorce "piezas escogidas" adaptadas al violonchelo. Tras la evaluación de este método que atesora gran parte de las características de los métodos publicados en Europa a finales del siglo XIX, como son la rápida evolución del aprendizaje y la inclusión de explicaciones teóricas, merece la pena destacar que De Benito aconseja en su método elevar el violonchelo "encajando un pitón de madera con la punta de hierro en un rebajo que deberá hacerse en el botón, considerándose esto preferible a colocarlo sobre un pequeño banquillo o sobre el borde del pie izquierdo" (De Benito, 1870: 1), estableciendo así un claro precedente al uso de la pica.

- **L'enseignement du violoncelle** (1922). Alexanian/Casals. Ediciones Salabert. Este método combina extensas explicaciones sobre la realización de la totalidad de las cuestiones técnicas que pueden plantearse en la ejecución instrumental, con una serie de ejercicios diseñados para su práctica. Debido a su gran extensión: 215 páginas, proporciona una gran cantidad de recursos aplicables en los Niveles Elemental, Medio y Superior. Si bien aún no existe traducción al español, sigue siendo uno de los métodos más importantes escritos para violonchelo, resultando esencial en la bibliografía de este instrumento.

- ***Violoncello*** (Método y vídeo) (1985). Elías Arizcuren. Publicado por Ministerio de Educación y Ciencia, Centro de Publicaciones. Este método constituye un referente en la enseñanza del violonchelo en nuestro país, no sólo por la cantidad de recursos y consejos aplicables en cualquier nivel, sino también por la representación audiovisual de los mismos, contribuyendo a su mejor y más rápida asimilación. En cuanto

a sus contenidos, éstos engloban desde los primeros contactos con el instrumento, hasta los golpes de arco más complejos representados en los estudios de Popper y Piatti. La diferencia de esta publicación con sus coetáneas es la propuesta de ejercicios mediante explicaciones teóricas, sin añadir partituras, utilizando ejemplos audiovisuales y del repertorio violonchelístico para su práctica.

- ***Ejercicios Técnicos para la Mano Izquierda. Nivel Elemental. Op. 33, nº1*** (1992). Demetri Motatu. Editorial Real Musical, S.A. El presente libro trata los problemas técnicos (de índole mecánico y no expresivo) del nivel elemental. El alumno recorrerá los temas fundamentales de la técnica mecánica de la mano izquierda y asimilará así los conocimientos básicos mediante los cuales puede consolidar y ampliar cualidades naturales como agilidad, precisión y elasticidad. Este volumen es el primero de una serie de 20 cuadernos de estudio editados por el autor, que bajo el epígrafe "Escuela de Violoncello" desarrollan diferentes propuestas de ejercicios muy útiles para la adquisición de una correcta técnica instrumental. Algunos de estos volúmenes han tenido una considerable difusión gracias a su publicación por las editoriales Real Musical y Piles.

- ***El Violoncello. Iniciación a la Música, Op. 34, nº1*** (1992). Demetri Motatu. Editorial Real Musical, S.A. Este libro forma parte del conjunto de métodos instrumentales que surgieron a partir de la implantación de la L.O.G.S.E. en los Conservatorios de Música, tomando como punto de partida la necesidad de organizar un nuevo enfoque en el estudio instrumental del violonchelo. Es un método adecuado para empezar a trabajar con niños pequeños, ya que les acerca al conocimiento del instrumento mediante canciones simples con cuerdas al aire y pizzicatos.

- ***18 Golpes de Arco, Op. 36, nº1*** (1994). Demetri Motatu. Piles, Editorial de Música, S.A. Se trata de una clasificación de los golpes de arco utilizados al tocar el violonchelo, poniendo en relieve las principales características de cada uno de ellos. Motatu señala que "cuanto más diferenciados se ejecuten, más llena de expresión será la

frase musical y se transmitirá con mayor claridad el mensaje del compositor" (Motatu, 1994: 6).

- ***La Técnica de la Mano Derecha, Op. 36, nº 2*** (1995). Demetri Motatu. Piles, Editorial de Música, S.A. Este libro contiene una adaptación y revisión de los "40 Estudios Fáciles, Op. 70" (Primera publicación en 1854) de Sebastian Lee (1805-1870), organizados con el fin de permitir la práctica de los golpes de arco descritos en el volumen anterior.

- ***Música Española para Jóvenes Cellistas*** (Vols. I y II, 1995). Sebastián Sánchez Cañas. Editorial: Mundimúsica Ediciones, S.L. En él encontramos una recopilación de melodías populares españolas adaptadas para dos o más violonchelos.

- ***Cello 1. Iniciación al violonchelo*** (1998). José Antonio Cabo Dintén. Publicado por DINSIC Publicacions Musicals, S.L., Editorial MF. Este libro para la inciación al aprendizaje del violonchelo está dividido en seis apartados: pizzicato en cuerdas al aire; arco en cuerdas al aire; colocación del tercer dedo; colocación de los dedos primero y tercero; colocación de los dedos segundo y primero; Primera posición. En cada apartado aparecen: canciones para uno, dos o tres violonchelos; cánones; canciones pregunta-respuesta; canciones y cánones con movimiento (para que el alumno adquiera confianza en el manejo del instrumento y no coja rigidez al tocar); ostinatos; pequeñas canciones y cánones (con objeto de superar problemas técnicos); ejercicios imitativos; escalas y arpegios (Re M, Fa M y Sol M, en una octava; Do M en dos octavas). Antes de comenzar con la exposición de los contenidos, el autor describe cada uno de los apartados del método y señala algunas recomendaciones para optimizar el progreso de los alumnos. Los idiomas que utiliza son español, catalán e inglés. Es un método progresivo, con el que el alumno aprende imitando a su profesor, en él se parte siempre de la canción para explicar los componentes de la música, por lo que no es necesario que el alumno tenga conocimientos previos de escritura musical. Tampoco es indefectible finalizar un apartado para iniciar otro, el profesor debe decidir el momento en que el alumno debe comenzar a pasar el arco, a colocar los dedos, etc. Además, todas las canciones pueden ser

interpretadas por los alumnos en audiciones y conciertos, solos, con otros alumnos, o con la ayuda del profesor.

- ***Cello 2. Iniciación al violonchelo*** (2002). José Antonio Cabo Dintén. Publicado por DINSIC Publicacions Musicals, S.L., Editorial MF. Es la continuación del libro "Cello 1". Está dividido en tres apartados y un apéndice, en los que se pueden encontrar canciones populares, melodías clásicas, ejercicios de arco, escalas, terceras, cánones y ejercicios imitativos. Entre sus contenidos incluye: las posiciones de primera a cuarta, primero por separado y luego añadiendo cambios de posición, las extensiones, el inicio del *vibrato*, las notas armónicas, el comienzo de la posición pulsada, ritmos, compases y arcos, aún no trabajados en el volumen anterior, y ejercicios y cánones dirigidos a mejorar la afinación. Todas las canciones del presente libro se han compuesto para que puedan interpretarlas dos o más alumnos a la vez (clase colectiva) o bien para que sea el maestro quien acompañe al alumno. Igualmente introduce conceptos y ejercicios de la técnica Alexander.

- ***Mi Primer Libro de Violoncello (Primer Curso Logse)*** (2003), ***Mi Primer Libro de Violoncello (Segundo Curso Logse)*** (2005) y ***Mi Primer Libro de Violoncello (Tercer Curso Logse)*** (2007). Manuel Pérez Jiménez. Ediciones Sibemol, S.L. Estos tres libros contienen una serie de lecciones para violonchelo enmarcadas en la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE) de 3 de octubre de 1990, sin vigencia en la actualidad.

- ***La Clase Colectiva: Violonchelo Vols. 1 y 2*** (2005). Amando Ibáñez Mayor y Dionisio Cursá De Pedro. Editorial Rivera. Bajo este epígrafe se presenta una colección de materiales didácticos para la clase colectiva de instrumento. Esta colección, ofrece una serie de melodías clásicas, adaptadas a dos, tres y cuatro voces cuya su finalidad es la de facilitar materiales de trabajo a los profesores de violonchelo que quieren disfrutar de un repertorio de obras clásicas que no han sido concebidas para estas formaciones instrumentales. Esta colección ha sido ideada para un abanico de instrumentos bastante amplio: Clarinete, Flauta, Violín, Violonchelo, Trompeta, etc. Cada instrumento, bajo el

título de La clase colectiva, dispondrá de dos libros denominados volumen 1 y volumen 2, atendiendo a la dificultad de las piezas, y correspondientes a los ciclos de enseñanza musical en el grado elemental.

– ***Pedagogía del Violonchelo*** (2011). Iñaki Etxepare. Editorial Boileau. "Este método es un compendio bien estructurado de ideas y detalles de gran utilidad para violonchelistas profesionales, profesores y principiantes. En él se recogen todo tipo de detalles técnicos y pedagógicos, desde cómo dar la primera clase hasta la resolución de problemas técnicos puntuales, incluyendo también valiosa información sobre luthería, mantenimiento del instrumento y metodologías de enseñanza, que sirven para ayudar a quienes quieran aprender muchas cosas sobre el violonchelo y a quienes quieran enseñar de una manera constructiva a sus alumnos la más rica variedad de ideas que conforman una buena disposición en todo profesor responsable. Resulta especialmente útil la inclusión de un DVD con imágenes, ejemplos y demostraciones que facilitarán en gran medida la comprensión de las explicaciones más importantes" (Iñaki Etxepare, 2011).

Tras la descripción de las investigaciones más destacadas sobre la enseñanza de los instrumentos de cuerda en general y del violonchelo en particular, y de la relación explicativa de todos los métodos españoles para este instrumento publicados hasta la fecha, abordamos una concreción del estudio de este instrumento en la Región de Murcia a través de la búsqueda de los violonchelistas más relevantes y del desarrollo de estas enseñanzas en nuestros conservatorios.

III. EL VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA

En esta parte se despliega el estudio de los principales intérpretes y del profesorado de violonchelo en nuestra región. Entre ellos encontramos a los geniales Agustín Rubio y Miguel Ángel Clares, a los violonchelistas de la Orquesta del Teatro Romea y de la primera Orquesta Sinfónica de Murcia, y a los profesores de violonchelo que han impartido e imparten esta disciplina en los Conservatorios Profesionales de Música. Pero nuestra investigación no se limita a los profesionales de este instrumento, sino que pretende evaluar el desarrollo de las enseñanzas de violonchelo a través del estudio de su alumnado en los Conservatorios de nuestra

región: cómo han ido cambiando los datos de matrícula, cuántos alumnos superan y no superan esta asignatura cada año, y cuántos se gradúan en los niveles Elemental y Profesional de estas enseñanzas.

III.1. El violonchelo en Murcia antes del s. XX

Comenzaremos esta investigación sobre la historia del violonchelo en la Región de Murcia con la biografía del primer violonchelista murciano que adquirió fama internacional: Agustín Rubio (fig. 1.1), nacido el 18 de febrero de 1856 en Algezares (Murcia).

Fig. 1.1. Agustín Rubio. (Memorias de Arbós, 2005)

Arizcuren (1992) cita a Agustín Rubio en su tesis sobre las Escuelas del Violonchelo, destacándolo como alumno de Ramón Castellano, violonchelista del cuarteto de Jesús del Monasterio en Madrid, y de Víctor Mirecki, profesor también de Juan Ruiz Casaux, que a su vez lo fue de Enrique Correa y Ricardo Vivó (con quienes estudió nuestro Catedrático Mariano Melguizo, estableciéndose así un nexo entre el profesor de Agustín Rubio y las diferentes generaciones de violonchelistas surgidas en nuestra Región).

El libro Memorias de Arbós (2005) nos proporciona una valiosa información sobre la biografía de Agustín Rubio, pues fueron compañeros en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid e integrantes, junto al pianista Rey Colaço, del “Trío Arbós”; y, junto a Agudo, Gálvez (1860-1910) y Albéniz, del “Quinteto Iberia”. Enrique Fernández Arbós (1863-1939) y Agustín Rubio (1856-1940), continuaron sus estudios

en la Hochschule für Musik de Berlín y compartieron la amistad de Pablo Sarasate, Isaac Albéniz, Tomás Bretón y del pianista portugués Alexandre Rey Colaço, por lo que sus biografías se encuentran estrechamente unidas.

También en los números 7, 8 y 9 de la *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid* (2000/01/02), encontramos en el artículo denominado "El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)" de Ester Aguado, referencias a Rubio como integrante de la Sociedad de Cuartetos del Real Conservatorio, fundada por Jesús del Monasterio (1836-1903) con el "doble objetivo de satisfacer los deseos de los aficionados a la Música clásica y propagar el gusto a este bellísimo y delicado arte"[24].

Agustín Rubio también aparece, junto a Alfredo Larrocha y el joven Pablo Casals en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* de Emilio Casares (2002), en esta reseña los tres violonchelistas colaboraban con el violinista Julio Francés en la interpretación de varias obras compuestas para cuarteto de cuerda.

Por último, el trabajo de Máster "Life and work of Agustín Rubio, a forgotten composer", realizado en 2012 por el violonchelista Gonzalo Meseguer, y las reseñas recogidas en "El Diario de Murcia" y "El Liberal", que descubrimos digitalizadas en el archivo municipal de esta ciudad, nos permiten confeccionar la biografía que mostramos a continuación.

No hemos encontrado noticia alguna de la infancia de Agustín Rubio en Murcia, pues muy pronto viaja a Madrid para comenzar sus estudios de Violonchelo en el Conservatorio de esta ciudad:

Los estudios de Rubio en el Conservatorio de Madrid tienen lugar entre los años 1869 y 1879 (entre los trece y los veintitrés años), en la que se ha denominado "Etapa Arrieta". A lo largo de sus años de estudio en el conservatorio entablará amistad con Enrique Fernández Arbós y con Isaac Albéniz. Hasta la finalización de sus estudios en esta institución en junio de 1879, Rubio cursa solfeo con Agero y Gainza, armonía con Campo y Hernando, y violonchelo con Castellano y Mirecki, consiguiendo el Primer Premio del Conservatorio (Meseguer, 2012).

[24] Legajo de la Sociedad de Cuartetos del Real Conservatorio. (Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2000/01/02)

Víctor Mirecki (1847-1921) (fig. 1.2), destacado concertista y divulgador de la música de cámara, fue difusor de la técnica de Servais y Franchomme, de quienes había sido alumno. Entre sus discípulos destacan, además de Agustín Rubio, Juan Ruiz Casaux, su hijo Rafael Mirecki y Pablo Casals (Arizcuren, 1992).

Fig. 1.2. Víctor Mirecki. (Memorias de Arbós, 2005)

La labor camerística de Agustín Rubio comprende diferentes formaciones: sendos dúos con los pianistas José Tragó y Antonio Puig; integrante del "Trío Arbós" (fig. 1.3), junto al pianista Alexandre Rey Colaço (aunque más tarde sería el pianista José Tragó el que les acompañaría en sus conciertos) y el violinista Enrique Fernández Arbós; del "Cuarteto Arbós", junto a Fernández Arbós, José Agudo y Rafael Gálvez; del Quinteto de la "Sociedad de Música de Cámara", junto a Tragó, Arbós, Pedro de Urrutia y Gálvez; y del "Quinteto Albéniz" (fig. 1.4), junto a Agudo, Arbós, Gálvez e Isaac Albéniz (Fernández Arbós, 2005).

Fig. 1.3. Trío Arbós: Rubio, Fernández Arbós y Rey Colaço. (Memorias de Arbós, 2005)

Fig. 1.4. Quinteto Albéniz. (Memorias de Arbós, 2005)

Sin embargo, la labor pedagógica de Rubio en España se reduce a su participación en el claustro de profesores del "Instituto Filarmónico" que se inauguró el 15 de enero de 1884 en la calle Esparteros de Madrid, y cuya finalidad era "difundir la instrucción musical poniéndola al alcance de todas las clases sociales" (Fernández Arbós, 2005). No creemos que Agustín Rubio permaneciera durante mucho tiempo impartiendo clases en esta institución, pues sabemos que ese mismo año comienza sus estudios en Alemania.

Agustín Rubio viaja a Alemania en la primavera de 1884, después de varios meses residiendo en Lisboa a expensas de los Vizcondes de Daupias. En Berlín le acompañan Arbós y el que había sido compañero de ambos en el Conservatorio de Madrid, el pianista portugués Alexandre Rey Colaço (fig. 1.5). Rubio estudia en la *Königliche Hochschule für Musik*, siendo su profesor de música de cámara el célebre violinista Joseph Joachim y de violonchelo el gran maestro Robert Hausmann (1852-1909), antiguo alumno de Joachim y de Piatti, cuya amistad con Brahms le hizo dedicatario de su Segunda Sonata para cello y piano y del Doble Concierto para violín y violonchelo (Fernández Arbós, 2005).

Fig. 1.5. Arbós, Rey Colaço y Rubio con el matrimonio Oppenheimer. Hamburgo, 1886. (Memorias de Arbós, 2005)

Son numerosos los relatos que dan fé de la amistad de Agustín Rubio y Enrique Fernández Arbós, encontramos algunos de ellos en las Memorias de éste último, y en la prensa murciana:

> Reencuentro con Albéniz, 1883. Isaac Albéniz y su mujer tomaron otro cuarto en el hotel, junto al que yo ocupaba con Agustín Rubio, otro compañero de mis tiempos de Conservatorio a quien volví a encontrar después de gran número de años y que desde entonces fue uno de mis amigos más íntimos durante el resto de la vida. (Fernández Arbós, 2005)

> Encuéntrase en Murcia, donde ha venido á pasar estas fiestas en compañía de su íntimo amigo D. Agustín Rubio, el insigne violinista, profesor del Conservatorio de Madrid, Sr. Fernández Arbós (El Diario de Murcia, 06/09/1888).

Agustín Rubio viajó a Murcia, junto a Fernández Arbós, en agosto de 1888. Rubio, convaleciente de una hemotisis que acababa de padecer en Berlín, pasó aquel verano en el Monasterio de la Fuensanta, en aquella época, y según Arbós (2005) "un convento ruinoso y abandonado". Arbós viajó con él para "hacerle compañía y descansar de sus trabajos y emociones". Ambos dormían al raso en el claustro, disfrutando del aire "cálido y perfumado" de Murcia en el mes de agosto. (Fernández Arbós, 2005). También la prensa de nuestra Región se hizo eco de esta circunstancia:

> Como una de las prescripciones facultativas que le impusieron los médicos a nuestro joven paisano D. Agustín Rubio, al venir a esta ciudad, en busca de su quebrantada salud, fue que ni estudiase ni tocase el violonchelo, instrumento en el que no tiene competidor; no habíamos tenido ocasión de poderlo oír; pero ya mejorado, quiso complacer ayer á muchos amigos y se dejó oír. Nosotros que tuvimos el placer de oír a este amigo y paisano, podemos asegurar, que quedamos admirados de las dotes del Sr. Rubio, en el que se ha engrandecido de portentoso modo, lo mucho que de artista le viene de raza (El Diario de Murcia, 29/09/1888).

Ese mismo año, encontramos la noticia que da cuenta de la creacion del dúo formado con el pianista murciano Antonio Puig, esta formación permaneció estable hasta la marcha de Rubio a Londres en 1895:

> **Rubio y Puig**. Jóvenes son los dos; pero Rubio es un hombre muy joven, y Puig hace muy poco tiempo que era un niño. Agustín Rubio ha llegado ya; Puig, va y llegará sin duda. Rubio ha dominado el violoncello, y Puig tiene ya el piano casi metido en el bolsillo. La noche que anteanoche nos dieron estos dos artistas murcianos en nuestra redacción será inolvidable. Agustín Rubio nos electrizó, tocando en todos los tonos, en todos los estilos y en todos los matices. Así, en confianza hablando y tocando, diciendo esto es esto y esto es lo otro, porque no todos sabemos de la «gran música», hizo primores, prodigios, maravillas, milagros, en ese instrumento, que parece que no puede cantar más que salmos, y que bajo sus manos y su mirada habla y canta y casi hace versos de arte mayor. La malagueña que tocó él solo parecía tocada por una orquesta de guitarras y bandurrias, y cantada por un alma enamorada. Nos dejó estáticos y tuvimos que pedirle que la repitiera, y entonces… - ¡Viva Murcia y sus hijos! lo abrazamos todos, sintiendo que se vaya (El Diario de Murcia, 28/12/1888).

> En un concierto celebrado hace muy pocas noches en el Salón Romero de Madrid, del cual dan cuenta ayer los periódicos de la corte, han tomado parte, en unión de otros distinguidos artistas, nuestros amigos y paisanos el eminente violoncellista D. Agustín Rubio y el notable pianista D. Antonio Puig, siendo ambos muy aplaudidos por la distinguida concurrencia que asistió al concierto (El Diario de Murcia, 10/05/1892).

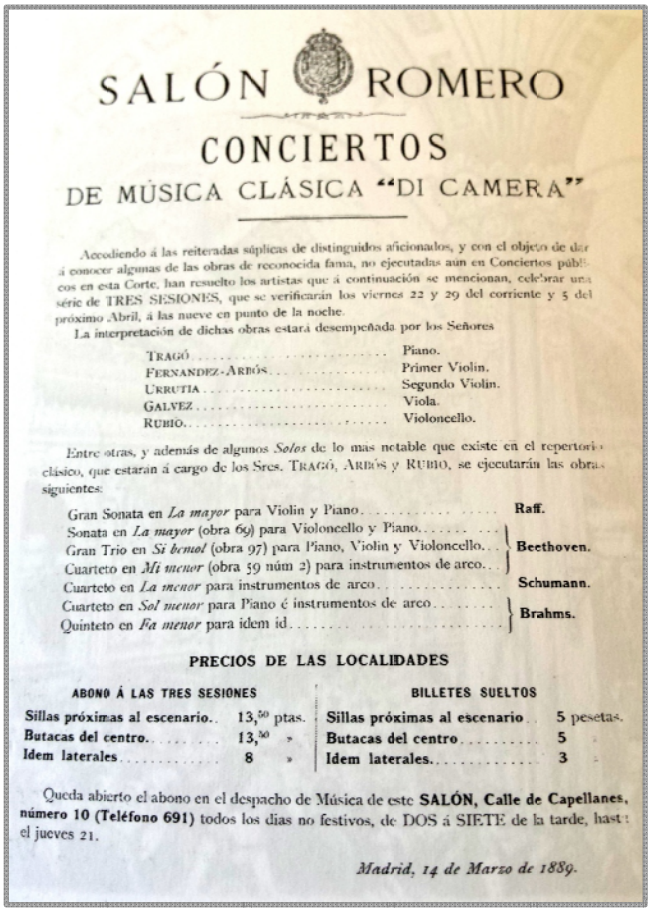
En 1883, Agustín Rubio se unió al Cuarteto Arbós -formado por Enrique Fernández Arbós y José Agudo, violines; y Rafael Gálvez, viola-. De los conciertos de Rubio con Arbós, Agudo y Gálvez encontramos la siguiente reseña:

> Los afortunados amigos del insigne autor de "El mentidero" vuelven á estar de enhorabuena. Se seguirán celebrando reuniones con el carácter de extraordinarias en el estudio de Plasencia, y habrá algunos como anteayer hubo, música selecta, interpretada

por concertistas y artistas distinguidísimos, y versos de eminentes literatos. Los Sres. Arbós, Rubio, Agudo y Galvez extasiaron al auditorio. “El cuarteto”, obra 59 de Beethoven, fue extraordinariamente aplaudida, porque fue admirablemente interpretada y matizada tan delicada y difícil partitura. A ruego del maestro Arrieta repitieron los complacientes ejecutantes la primera parte y el tiempo final de la última. Por su parte, los Sres. Arbós y Rubio, ejecutaron un “Nocturno”, de Chopin, para violín y violoncello; “Habanera” y “Aires bohemios”, de Sarasate; una sonata de Bach, para violín solo, por el Sr. Arbós, y otra sonata, del mismo maestro, para violoncello, por el Sr. Rubio. Ambos artistas, tan celebrados en el mundo musical, probaron una vez más cuán justa es su reputación (El Diario de Murcia, 23/01/1889).

En 1889, Agustín Rubio crea, junto a Tragó, Arbós, Urrutia y Gálvez, la "Sociedad de Música di Camera” (fig. 1.6), que sobreviviría sólo dos temporadas. De los conciertos celebrados durante la primera de ellas mostramos el siguiente relato:

SALON ROMERO. Al primer concierto de música de cámara, celebrado anoche, asistió un público en extremo numeroso. Los Sres. Tragó, Arbós, Rubio y Galvez, rayaron a extraordinaria altura en cuantas piezas ejecutaron, obteniendo siempre ruidosos y entusiastas aplausos. No hay que detallar los números del programa, porque en todos ellos realizaron sus intérpretes verdaderas maravillas de ejecución. Tragó, Rubio, Arbós y Galvez, despertaron tal frenesí en su auditorio, que se vieron precisados a ejecutar algunas otras composiciones, á más de las previamente anunciadas. La concurrencia no se cansaba de oírles ni de celebrar aquel primoroso dechado de buen gusto, de delicada expresión y de exquisito sentimiento. Los conciertos clásicos no han podido comenzar bajo mejores auspicios ni alcanzar éxito más favorable que el obtenido anoche por los distinguidos profesores que componen el nuevo y admirable cuarteto de música de cámara (El Diario de Murcia, 26/03/1889).



SALÓN ROMERO

CONCIERTOS

DE MÚSICA CLÁSICA “DI CAMERA”

Accediendo á las reiteradas súplicas de distinguidos aficionados, y con el objeto de dar á conocer algunas de las obras de reconocida fama, no ejecutadas aún en Conciertos públicos en esta Corte, han resuelto los artistas que á continuación se mencionan, celebrar una série de TRES SESIONES, que se verificarán los viernes 22 y 29 del corriente y 5 del próximo Abril, á las nueve en punto de la noche.

La interpretación de dichas obras estará desempeñada por los Señores

TRAGÓ	Piano.
FERNANDEZ-ARBÓS	Primer Violin.
URRUTIA	Segundo Violin.
GALVEZ	Viola.
RUBIO	Violoncello.

Entre otras, y además de algunos *Solos* de lo mas notable que existe en el repertorio clásico, que estarán á cargo de los Sres. TRAGÓ, ARBÓS y RUBIO, se ejecutarán las obras siguientes:

Gran Sonata en *La mayor* para Violin y Piano	Raff.
Sonata en *La mayor* (obra 69) para Violoncello y Piano. Gran Trio en *Si bemol* (obra 97) para Piano, Violin y Violoncello. Cuarteto en *Mi menor* (obra 59 núm 2) para instrumentos de arco	Beethoven.
Cuarteto en *La menor* para instrumentos de arco	Schumann.
Cuarteto en *Sol menor* para Piano é instrumentos de arco. Quinteto en *Fa menor* para idem id	Brahms.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES

ABONO Á LAS TRES SESIONES		BILLETES SUELTOS	
Sillas próximas al escenario	13,50 ptas.	Sillas próximas al escenario	5 pesetas.
Butacas del centro	13,50 »	Butacas del centro	5 »
Idem laterales	8 »	Idem laterales	3 »

Queda abierto el abono en el despacho de Música de este **SALÓN, Calle de Capellanes, número 10 (Teléfono 691)** todos los dias no festivos, de DOS á SIETE de la tarde, hasta el jueves 21.

Madrid, 14 de Marzo de 1889.

Fig. 1.6. Conciertos de la “Sociedad de Música di Camera”. (Memorias de Arbós, 2005)

Tal y como aparece en “El Diario de Murcia” (5/12/1889), en este concierto se interpretaron varios solos de violonchelo, violín y piano, describiéndose a Agustín Rubio como un “poeta de inspirado estilo que pulsa de inimitable manera las cuerdas del sentimiento”. Los éxitos cosechados en los conciertos celebrados en el Salón Romero quedaron reflejados en los artículos de los diarios de Murcia que reproducimos a continuación:

> Madrid, 2 de Diciembre de 1890. Huelgan las frases de elogio al referir la sesión que anoche dio la Sociedad de música clásica, pues con sólo decir el éxito, resulta la alabanza merecida y justísima. Empezó con el cuarteto en do mayor de Mozart que fue aplaudido, pero la mayoría del público iba á oír otra cosa y no fijó la atención, tanto como lo merecía, en esta preciosa obra, especialmente en el andante cantabile, que está lleno de inspiración y poesía. La otra cosa que deseaba escuchar el público era la segunda parte de la sesión, formada por obras á solo, ejecutadas por los Sres. Rubio, Tragó y Arbós. La empezó el Sr, Rubio tocando en el violoncello el segundo y tercer tiempo de la sexta sonata de Sebastian Bach; y pareciendo poco al auditorio, á juzgar por la insistencia de los aplausos, tocó el Sr. Rubio después el adagio de la tercera sonata del mismo gran maestro, página de severo y grandioso estilo, que fue también muy aplaudida (El Diario de Murcia, 04/12/1890).

> Los periódicos de la Corte han dedicado entusiastas elogios a nuestro amigo y paisano D. Agustín Rubio; que en el último concierto del Salón Romero, se hizo aplaudir no solo como inimitable ejecutante en el violoncello, sino como compositor de dos magníficas piezas que admiraron al distinguido auditorio (El Diario de Murcia, 20/12/1891).

También son numerosas las crónicas de los conciertos que el genial violonchelista celebró en nuestra Región:

> Artistas eminentes. El jueves y el domingo próximos, se verificarán en el Teatro Romea dos conciertos de música clásica, en los que tomarán parte la eminente y celebradísima violinista alemana señorita Schwartz, el eminente concertista de violoncello nuestro paisano D. Agustín Rubio, el notable pianista D. Antonio Puig y la orquesta que dirige el distinguido profesor don Fernando Verdú. La Srta. Schwartz, es una artista distinguidísima, profesora de violín del Conservatorio de Colonia y que ha obtenido siempre una entusiasta acogida por parte de todos los públicos, ante quienes se ha presentado, tanto en España como en las más importantes capitales del extranjero. Agustín Rubio, nuestro querido amigo, es conocido en el mundo musical como uno de los primeros maestros de violoncello (El Diario de Murcia, 07/03/1893).

En algunas de estas crónicas encontramos alusiones a las composiciones de Agustín Rubio que éste interpretaba en concierto, constituyendo también testimonio de su faceta como compositor:

> TEATRO DE ROMEA. Gran concierto para hoy sábado 11 de Marzo de 1893.
>
> ***Primera parte.***
> 1º Romanza y Arlequín (escena de Carnaval) de Rubio; por el Sr. Rubio.
> 2º Dans le bois (estudio de concierto) de Listz; por el Sr. Puig.
> 3º Romanza en fa, de Beethoven, Danza húngara, de Brahms; por a Srta. Schwartz.
> 4º Adagio y estudio de concierto, de Rubio; por el Sr. Rubio.
>
> ***Segunda parte.***

1º Andante cantabile, para harmonium, de L. Almagro; por el Sr. Puig. Zambra, para harmonium, de L. Almagro; por el Sr. Puig.
2º Sevillanas, de Rubio; por el Sr. Rubio.
3º Romanza y final del segundo concierto de Wieniavski, por la señorita Schwartz.

Tercera parte.

1º Nocturno, de Tschaikowsky. Gavota, de Popper; por el señor Rubio.
2º Mazurka, da Zarzieski; por la Srta. Schwartz,
3º Cuarteto para violín, violoncello, harmonium y piano, de Bring Conreg; por la Srta. Schwartz y los Sres. Rubio, Puig y Espada (El Diario de Murcia, 11/3/1893).

Y la consabida crítica de esta actuación:

Los conciertos de Rubio. En las noches del sábado y domingo últimos, se han celebrado en el Teatro Romea los anunciados conciertos, organizados por nuestro paisano el eminente violoncellista don Agustín Rubio.

Rubio, el distinguidísimo músico murciano, ha causado la admiración de cuantos le han oído, tocando en el violoncello, como él sabe, algunas obras de músicos eminentes y otras originales de él. Su maravillosa ejecución y su excepcional talento de artista, hacen producir al violoncello sones de prodigiosos efectos que siempre causan en el público verdadero delirio de entusiasmo. La mayor parte de los números que en los dos conciertos ha tocado el Sr. Rubio, ha tenido que repetirlos; siendo una de las piezas que ha merecido tal honor sus originales “Sevillanas”.

El Sr. Puig, ha conseguido una vez más, tas justamente como siempre el aplauso entusiasta de sus paisanos, tocando en el piano y en el harmonium, de un modo magistral, difíciles obras de notables autores (varias de ellas del compositor murciano López Almagro) y acompañando en el piano las piezas de violín y violoncello con la perfección que exige este difícil trabajo.

Y réstanos solo repetir desde aquí nuestro sincero aplauso á los notables artistas que nos han proporcionado las dos agradables veladas que acabamos de reseñar (El Diario de Murcia, 14/03/1893).

Junto a Puig y Schwartz, Rubio protagonizó una gira de conciertos en las provincias de Alicante y Murcia, destacándose las siguientes actuaciones:

Ha regresado de Alicante nuestro amigo el distinguido pianista, don Antonio Puig, después de dar un concierto en el Teatro Principal de aquella población, en unión de los eminentes artistas Srta. Schwartz y Sr. Rubio. Los periódicos de Alicante hacen grandes elogios de este concierto, al cual asistió una concurrencia bastante numerosa, que tributó muchos entusiastas aplausos á los tres citados artistas (El Diario de Murcia, 30/03/1893).

Lorca. Copiamos de El Diario de Avisos: “Con motivo de los conciertos que han tenido lugar en las noches del sábado y domingo próximos pasados y que deben considerarse como dos solemnidades musicales, hemos tenido la grata sorpresa de oír en el teatro Guerra á los distinguidos concertistas Srta. Schwartz y Sres. Rubio y Puig.

El Sr. Rubio, gloria de Murcia, ha logrado crearse la mayor reputación musical como concertista de violoncello, dificilísimo instrumento en que ejecuta con rara habilidad y excelente escuela, poseyendo en el más alto grado el sentimiento de la expresión.

Guardaremos un recuerdo imperecedero de estos notabilísimos conciertos (El Diario de Murcia, 06/04/1893).

El primer concierto dado en el teatro Maiquez de Cartagena, por los señores Rubio y Puig y Srta. Schwartz, ha sido un triunfo más para estos artistas. No haremos más que extractar el juicio que de ellos hace nuestro colega “El Diario” de aquella ciudad:

El Sr. Rubio, profesor, pero gran profesor de violoncello, hizo producir á su instrumento sonoridades, ritmos, voces de tal dulzura que de allí al cielo. Escalas cromáticas descendentes que simulaban única nota abarcando todos los matices. Saltillos de ejecución imposible oíanse brotar de aquel arco esclavo indudablemente de

un corazón y un arte, que no es fácil hermanar en vida (El Diario de Murcia, 09/04/1893).

La Unión. El teatro principal de esta villa ha sido favorecido los días 12 y 13 del corriente, con la presencia de los concertistas Srta. Schwartz, el notable violoncellista Sr. Rubio y el pianista Sr. Puig, que ejecutaron admirablemente varias piezas musicales de difícil interpretación. El público no correspondió al mérito de los artistas, pues concurrieron poquísimas personas (El Diario de Murcia, 18/04/1893).

Tanto Rubio como Arbós ofrecieron varios conciertos en Alemania, siéndole brindada a este último la plaza de Catedrático de Violín en el Conservatorio de Hamburgo (Memorias de Arbós, 2005):

El periódico "El Águila prusiana de Colonia" hace grandes elogios del violoncelista español D. Agustín Rubio, que ha dado varios conciertos en aquella ciudad. No solo como ejecutante, sino como compositor, nuestro compatriota es calificado como talento extraordinario (El Diario de Murcia, 06/02/1894).

En 1894 encontramos una reseña de los conciertos que Agustín Rubio celebró formando parte del "Quinteto Albéniz" (fig. 1.7):

Según leemos en los periódicos de Barcelona la primera sesión de "música di camera" que la sociedad Catalana de Conciertos ha celebrado en aquella capital, en la sala de Beethoven, ha obtenido el gran éxito que era de esperar, dada la fama de los concertistas que en ella tomaron parte, uno de los cuales es nuestro amigo el inspiradísimo artista murciano Sr. D. Agustín Rubio.

Los señores Rubio y Arbós llenaban todos los números de la segunda parte; el señor Rubio, violoncellista, hizo gala de su escuela pulcra y distinguida en las obras originales que ejecutó. Rèverie, Diablillo y Peteneras le valieron justos plácemes, arrancándolos especialmente en la última por el marcado aire español que tiene dicha composición. En la parte tercera pudo apreciarse el gran valor artístico del Quinteto en mi bemol de Schumann, para piano, dos violines, viola y violoncello, por los antedichos artistas con la adición del meritísimo pianista don Isaac Albéniz (El Diario de Murcia, 23/02/1894).

Fig. 1.7. El cuarteto de cuerda de la "Sociedad de Musica di Camera" junto a Isaac Albéniz (Memorias de Arbós, 2005).

Por último, encontramos diversas crónicas que, desde Murcia, relataban su estancia en Londres:

> Artista murciano. Hemos sabido con gran satisfacción que nuestro paisano y amigo el gran concertista en violoncello, D. Agustín Rubio, se encuentra en Londres, cosechando aplausos y provechos (El Diario de Murcia, 22/01/1899).

> Con motivo de San Agustín. Por estos mundos hay otro murciano de este nombre, Agustín Rubio, gran músico, concertista de violoncello, que no se sabe donde para y que a lo mejor tenemos noticias de que ha dado un concierto en el palacio imperial de Rusia o de la Reina de Inglaterra. Es un "murcianico" que nos honra por ahí, cuyo nombre conocen en Murcia pocos, pero cuyo mérito ponderan los maestros y las eminencias musicales. Que le conste, si llega á leer estas líneas, que hay en Murcia quien no le olvida y quien se lo recuerda a sus paisanos (El liberal, 29/08/1903).

En 1895 Rubio realiza su primer viaje a Inglaterra, siguiendo a Arbós, que había partido hacia Londres en 1894. Se inicia así una nueva etapa de su vida, ya instalado definitivamente en esta ciudad. (Fernández Arbós, 2005)

Una vez establecida su residencia en el barrio de Chelsea, en Londres, centro artístico donde se situaban los estudios de los artistas emergentes de la época, Agustín Rubio participará activamente en la vida cultural de esta ciudad. En Londres, fue profesor de la clavecinista Violet Gordon y mentor del violonchelista Pablo Casals, al que proporcionó varios conciertos en esta ciudad. En esta etapa, su figura logrará un gran prestigio y la más alta estimación artística y social hasta su fallecimiento el 4 abril de 1940 (Meseguer, 2012).

A continuación traducimos algunos testimonios de su vida en Inglaterra:

> El señor Rubio, un violonchelista más que excelente, que hizo su primera aparición en público en el concierto celebrado en el Albert Hall en el cumpleaños de Burns, ha adoptado un modo curioso de atraer la atención del público. Sus propósitos son dar dos conciertos de una hora cada uno en el mismo día, a las 11.30 y a las 18.00. Esto realmente es una excelente idea, aunque puede significar un día difícil para el llamado "crítico hastiado" que puede tener el siguiente horario de conciertos hoy, el señor Rubio de 11.30-12.30; otro concierto de 15 a 17, el señor Rubio de nuevo de 18 a 19; otro concierto a las 20 o las 20.30 horas hasta las 23 o más tarde (The Strad Archive, pág. 325, 1895).

> Nuestro corresponsal, "Lancastrian", escribe:- El 17 de mayo asistí al concierto de Miss Ailsa Landells en el pabellón de San Jaime.
> El concierto comenzó con el trío de Beethoven. Rubio me pareció sin duda el mejor intérprete, aunque toda la actuación tuvo un rendimiento satisfactorio. La siguiente pieza instrumental fueron las "Variaciones en Do menor," de A. Rubio, interpretadas por el compositor. Esta fue, pienso, la mayor demostración de virtuosismo que jamás haya escuchado en el cello. Rubio no tocó acompañado, pero sus dobles y múltiples cuerdas fueron tan maravillosas que el efecto fue casi orquestal. Su entonación era notablemente exacta. Ningún pasaje de armónicos o transición parecía presentar la menor dificultad para él. Pienso que sus escalas (pasajes) igualen a “Lebell” pero en otros aspectos es inimitable. Su chelo es un instrumento oscuro, de aspecto opaco, pero tenía un tono aflautado de calidad singular. Se le escuchó nuevamente en una romanza de Saint-Säens (The Strad Archive, pág. 38, 1898).

> Sr. Bromley Booth, el joven violinista Inglés, que creo que ha estudiado en París, tiene la intención de hacer una extensa gira por las provincias durante el acuñado otoño. Con él irá el señor Rubio y una serie de cantantes de reconocida reputación (The Strad Archive, pág. 39, 1899).

En cuanto a su faceta como compositor, gracias a las referencias de sus contemporáneos, y las menciones en programas de conciertos y periódicos de la época sabemos que compuso las siguientes piezas: "Marcha Fúnebre" (para banda), "Variaciones en do menor" para cello solo, "Réverie", "Diablillo", "Peteneras", "Habanera", "Fandango", "Malagueña", "Concierto para violoncello y Orquesta en re menor", "Romanza", "Gavota", "Arlequín", "Papillon, "Sevillanas", "Adagio" y "Estudio de concierto" (Clares, 2011).

Sin embargo, incluso los ejemplares de esta producción que no llegaron a editarse en España, se han perdido y no se encuentran siquiera en las más importantes bibliotecas de Alemania, Italia o Inglaterra, con la excepción de los "*Quatre Morceaux pour le violoncell avec accompagnement de pianoforte*: *1. Romanza. Op. 15. 2. Arlequin. Op. 21. 3. Gavota. Op. 22. 4. Papillon. Op. 23",* el "Bolero" y la "Habanera" (Meseguer, 2012).

Hoy en día, la Asociación de Amigos de la Música Agustín Rubio (AAMAR), creada por el violonchelista murciano Gonzalo Meseguer, con sendas sedes en Algezares y Murcia, mantiene viva su memoria, difundiendo la música en todos sus ámbitos.

Además de Agustín Rubio, y durante esta época tenemos constancia de algunos violonchelistas que desarrollaron su actividad profesional en la ciudad de Murcia. Tal es el caso de Francisco Jover Barceló, primer violonchelo de la Orquesta del Teatro Romea tras aprobar la oposición celebrada en 1884 en la que se define una plantilla fija de treinta y ocho músicos, y se señalan los aspectos fundamentales del funcionamiento de esta orquesta. Ángel Mirete fue designado director de esta orquesta y Fernando Verdú vicedirector (Clares, 2011). Resulta curioso comprobar que uno de los requisitos para formar parte de esta orquesta era ser vecino de Murcia; y que la plantilla resultado de esta oposición quedaba conformada por un solo violonchelo y tres contrabajos, además de diez violines, una viola, dos clarinetes, dos flautas, un oboe, una trompa y un trombón.

Según Clares (2011), de 1887 a 1890 el pliego de condiciones de arrendamiento del Teatro Romea detallaba los siguientes aspectos relacionados con su orquesta:

- Obligación del contratista a aceptar las funciones de la orquesta formada en virtud del acuerdo con el Ayuntamiento con un número mínimo de 35 profesores

- En el caso de que las compañías de ópera traigan orquesta, podrán amenizar los espectáculos con un sexteto formado por los principales profesores que integran esta orquesta
- Indicación de normas de conducta: obligación de asistir con puntualidad a los espectáculos, y pérdida de sueldo si no se asiste a las funciones.

En julio de 1888, tras la muerte de Ángel Mirete, Fernando Verdú fue nombrado director de esta orquesta, y en mayo de 1890, debido a las continuas disputas entre músicos y director, y a la oposición de los accionistas del Teatro Romea, el Ayuntamiento de Murcia aprueba por mayoría la disolución de esta orquesta (Clares, 2011).

El hueco que deja la desaparición de la orquesta del Teatro Romea, se llena ese mismo año con la creación de dos sextetos dirigidos por el violinista Verdú y el flautista José María Carrasco. También en 1890, Fernando Verdú y José Mirete ofertan plazas para la creación de sendas orquestas. Durante esta época tanto en las orquestas, como en los sextetos y cuartetos que se crearon en función de los diferentes programas de conciertos aparece el violonchelista murciano Francisco Jóver Barceló. Clares (2011) también recoge en su tesis los violonchelistas que protagonizaron los ciclos de conciertos, ópera y zarzuela celebrados en nuestra región, mencionando a Cesare Augusto Casella, Agustín Rubio y Córcoles (componente del sexteto de José Mirete que participó en las funciones de ópera y zarzuela celebradas durante 1891).

III.2. El violonchelo en Murcia desde 1930

A partir de 1930 existen numerosas crónicas que atesoran los acontecimientos musicales acaecidos durante esta década, considerándose la creación de la Orquesta Sinfónica de Murcia como el más importante.

Joaquín Iniesta (1989) describe en su artículo “Murcia, años treinta” la actividad musical de nuestra región durante esta década como “pródiga en acontecimientos” destacando “los conciertos de Bellas Artes, del Círculo Mercantil y del Hotel Padrón, el nacimiento de la Orquesta Sinfónica de Murcia, las actividades del Conservatorio de Música y Declamación y, hacia la mitad del decenio, los conciertos de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Madrid, dirigidas por los maestros Arbós y Pérez Casas, respectivamente.” Iniesta, (1990) también relata los acontecimientos que dieron lugar a la creación de la Orquesta Sinfónica de Murcia y que reproducimos a continuación:

> Durante los años 1931 y 1932 los aficionados a la música ya sólo podían escuchar los conciertos de los Círculos de bellas Artes y Mercantil. El Hotel Padrón cerró sus puertas y fue derribado para construir el edificio que ocupa actualmente el Banco

> Español de Crédito en la calle Trapería. En los mencionados locales se alternaban dos sextetos, capitaneados por dos excelentes violinistas: Don José Salas Alcaraz y Don Roberto Cortés. Había cierta rivalidad entre los músicos de estas agrupaciones, lo que hacía imposible la unión imprescindible para constituir una orquesta que pudiera interpretar obras de mayor envergadura. Más tarde, el 21 de enero de 1934 fallecía el insigne violinista D. Roberto Cortés, celebrándose en su memoria un concierto en el Teatro Romea en el que actuó una orquesta formada por todos los músicos de Murcia y dirigida por D. Manuel Massotti Escuder y por D. José Salas. Era la primera vez que se reunían todos los músicos de Murcia para crear una orquesta y los aficionados a la música quedaron tan impresionados que de este acto salió la idea de formar una orquesta para que divulgara la música sinfónica; una música que, hasta ese momento, sólo podían disfrutar los que, económicamente pudientes, se trasladaban a Madrid para escuchar a las orquestas de Arbós y Pérez Casas. La idea de crear una orquesta sinfónica tomaba forma, por fin se habían unido los músicos y se ensayaba ya el repertorio de la presentación. Ésta tuvo lugar el 25 de mayo de 1934, bajo la batuta de D. Daniel José Salas la Orquesta Sinfónica de Murcia interpretó el siguiente programa:
>
> Primera Parte: Sinfonía "Incompleta" de Schubert y La gruta del Fingal de Mendelssohn.
>
> Segunda Parte: Sinfonía nº 1 de Beethoven
>
> Tercera Parte: La rueca de Anfalia de Saint-Saëns y Cascanueces de Tchaikowsky.
>
> Este primer concierto obtuvo un gran éxito, del que quedó constancia en las críticas de los diarios locales, donde también se publicaron escritos de murcianos ilustres como D. Enrique Martí y D. Emilio Ramírez alentando a los componentes de la orquesta y a las autoridades para que no se interrumpiera "la marcha que se iniciara un 25 de mayo de 1934. (Iniesta, 1990: 10)

Hasta julio de 1936, la Orquesta Sinfónica de Murcia ofrecía un concierto mensual a sus socios y aficionados. Una vez acabada la guerra civil esta orquesta se reorganizó, permaneciendo activa hasta mediados de los años cincuenta (Iniesta, 1990).

Lanzón (2001), relata cómo en 1936, con el estallido de la Guerra Civil, esta orquesta fue despojada de los instrumentos y atriles que estaban en el desván del Teatro Romea, permitiéndole conservar únicamente los archivos. Una vez finalizada la guerra, fueron citados los músicos por el director José Salas para reanudar los ensayos. Los proyectos de la dirección eran los siguientes: organización de un orfeón, cuyas actuaciones se intercalarían con las de la orquesta y permitiría representaciones de óperas, y la creación de un trío, cuarteto y quinteto en el seno de la orquesta para poder escuchar música de cámara. Estos grupos contaban con los señores Carrasco, Celdrán, García Rubio, Salas y el violonchelista Francisco Acosta. En septiembre de 1939 la orquesta inicia sus primeras actuaciones que tienen lugar en la Catedral y el Teatro Romea, aunque el público asistente es escaso y se celebran sólo tres conciertos ese año. En 1940 el Ministerio de Educación Nacional concede una ayuda de 15.000 pesetas a esta orquesta ampliándose su repertorio, a pesar de ello sólo se celebran tres conciertos en el transcurso de 1940. Durante 1941 se reseñan 9 actuaciones de la orquesta, sin embargo en 1942 sólamente tenemos constancia de

cuatro conciertos. En 1944 la Orquesta Sinfónica de Murcia había dado 79 conciertos para socios y 20 extraordinarios y disponía de un archivo de cien obras. Sin embargo, debido a la escasa afluencia de público en los conciertos, éstos disminuyeron hasta quedar, en 1950, enmarcados en las actividades del Conservatorio.

En 1951, la prensa comienza a denominar a la Sinfónica "Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Murcia", y el 12 de diciembre de 1955, Carlos Valcárcel en *La Hoja del Lunes,* anuncia la desaparición de esta orquesta debido a sus escasas apariciones en público. Finalmente, en 1957 el Conservatorio tomó la decisión de reducir la Orquesta Sinfónica a Orquesta de Cámara, celebrando su último concierto el 12 de enero de ese año (Lanzón, 2001).

Lanzón (2001) también menciona en su tesis la existencia de una Orquesta Sinfónica de Cartagena ligada a la Banda de Infantería de Marina del Tercio de Levante de Cartagena que realizó varios conciertos entre 1939 y 1950, en ella tocaban al menos dos violonchelistas cuyos nombres desconocemos.

La primera Orquesta Sinfónica de Murcia estuvo integrada por los violinistas: José Salas, Antonio Puche, Roberto Cortés, Antonio García Rubio, Eduardo Souan, Antonio Salas, Pedro Campoy y Antonio Acosta; los violas Antonio Vela, Antonio Celdrán y José Reolid; los violonchelos Francisco Acosta, Mariano Rizo y Pilar Cela; y los contrabajos, José Antonio Canales y Andrés Acosta (Baró, 2002).

Fig. 2.1. Orquesta Sinfónica de Murcia. (Iniesta, J. "Murcia, años treinta", En Cadencia, número 4, Conservatorio Superior de Música. Murcia, 1990)

De Mariano Rizo nos ha llegado tan sólo su participación en la Orquesta Sinfónica de Murcia, no así de Pilar Cela, violonchelista de origen chileno que formó

parte del Quinteto Musical de Cámara Municipal de Almería. Este quinteto se creó coincidiendo con la inauguración de la Biblioteca Villaespesa en la ciudad de Almería; posteriormente visitarían distintas localidades de la provincia. En su debut el 27 de enero de 1950, junto a Antonio Cuadra (primer violín y concertino de la Sinfónica de Málaga) se sentaron Rafael Barco, de excelentes cualidades como pianista y compositor; Francisco Cruz (violinista segundo), antiguo profesor en la Academia de Martínez Acosta; Francisco Sánchez (viola), descendiente del Sexteto Sánchez y tío del maestro Padilla; y la "exquisita" Pilar Cela (violonchelo), miembro de la Sinfónica de Murcia y a la sazón afincada en la ciudad de Almería (Sevillano, 2010).

Fig. 2.2. Biblioteca Villaespesa, concierto del Quinteto Musical de Cámara Municipal. (Diario de Almería. Almería, 1950)[25]

Finalmente, el violonchelista murciano Francisco Acosta Raya contó con una intensa actividad concertística durante estos años como integrante tanto de la Orquesta Sinfónica de Murcia como de los diferentes grupos de cámara creados en su seno. Sin embargo, relataremos su biografía más adelante, pues ésta se encuentra ligada al Conservatorio de Música de Murcia y aparece bajo el epígrafe que presenta las biografías del profesorado de violonchelo en nuestra región.

III.3. El violonchelo en los conservatorios de Música de la Región de Murcia

A partir de la creación del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, la historia de la enseñanza del violonchelo y de los violonchelistas murcianos ha estado estrechamente ligada al desarrollo de estos centros de enseñanza. Se hace necesario, pues, una aproximación histórica y un estudio de la evolución de nuestros conservatorios, de los profesores de violonchelo que han impartido allí sus

[25] http://www.elalmeria.es/article/almeria/835358/maestro/cuadraconcertino/lujo/y/ii.html. Consultado el 20/5/2014

enseñanzas y de cómo ha ido evolucionando los alumnos matriculados en esta especialidad instrumental.

El traspaso de las competencias en Educación a la Comunidad Autónoma de Murcia, en julio de 1999, ha permitido la adecuación de las enseñanzas especialistas de Música a las demandas del alumnado de nuestra región, creándose nuevos conservatorios y ampliando sus enseñanzas los ya existentes.

En la actualidad existen en la Región de Murcia ocho Conservatorios Profesionales y un Conservatorio Superior. Los Conservatorios Profesionales ubicados en Jumilla, San Javier, Caravaca de la Cruz y Molina de Segura comenzaron a impartir la asignatura de violonchelo en 2002, mientras que el Conservatorio Profesional de Música de Cieza no comenzó a impartir esta asignatura hasta 2004. De esta manera, la oferta educativa de las enseñanzas de Música ha aumentado considerablemente respecto a los cursos anteriores a 2002, ya que entonces eran solamente cuatro los centros existentes: dos en Murcia, uno en Cartagena y otro en Lorca.

Además de los Conservatorios de Música, hay en nuestra región varias academias que imparten estudios de violonchelo sin observar las limitaciones marcadas por la legislación que afecta a los Conservatorios. En estas academias el rango de edad del alumnado es mayor, pudiéndose admitir alumnos de cualquier edad, y su finalidad no es únicamente la de formar músicos profesionales, por lo que es posible el desarrollo de una mayor variedad metodológica. De estas academias, destacamos la Escuela de Música “Chaplin”, Aula de “Sonidos Suzuki” y “Alter Musici”, con sedes en Murcia y Cartagena, y que gozan en la actualidad de gran aceptación.

III.3.1. El Conservatorio de Música de Murcia

A continuación presentamos una breve introducción histórica de la enseñanza del violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, la misma que más adelante desarrollaremos en el resto de Conservatorios de nuestra Región.

Comenzaremos pues relatando los acontecimientos que conformaron la vida musical de nuestra región y condujeron a la creación del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, inaugurado el 5 de enero de 1919, tras la publicación de la Real Orden de 26 de septiembre de 1918 (Cf. Anexo IX; documento nº 1) que concedía a la ciudad de Murcia un Conservatorio de Grado Elemental dependiente del Real Conservatorio de Madrid.

Podemos situar los antecedentes del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia en 1914, año en el que Manuel Massotti Escuder (fig. 3.1), músico valenciano afincado en Murcia, funda la Academia "Fernández Caballero". Con anterioridad a esta fecha la ciudad de Murcia había dispuesto de un Conservatorio que se mantuvo activo (aunque con cierta irregularidad) entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, con escasa repercusión en la vida musical de la ciudad. Pero, retrocediendo en el tiempo, ya en la mitad del siglo XVIII, concretamente en el año 1768, una entidad religiosa, de carácter gremial, agrupaba a los músicos murcianos, a los que defendía en sus intereses profesionales, controlaba el ejercicio de la profesión, impidiéndoselo a los que no pertenecían a dicha entidad, la Corporación de Santa Cecilia, que como tal gremio, a imagen y semejanza de los demás, libraba los títulos y las categorías, fijaba los ingresos que a cada una de ellas correspondían, etc. Los miembros de esta corporación debían utilizar como prenda de uniforme de la clase, capa azul en el invierno y de seda blanca en verano. La mencionada corporación, de vuelta de nuevo a sus orígenes meramente religiosos, tuvo lánguida vida hasta 1914 (Valcárcel, 1989).

Con la creación de la Academia "Fernández Caballero", en la que se matriculan un gran número de alumnos interesados en la música, los estudios musicales adquieren tal importancia que en 1917 pasa a depender oficialmente del Conservatorio de Valencia, trasladándose los profesores de esta institución a Murcia para realizar los exámenes correspondientes y convalidar los estudios realizados en dicho centro.

Fig. 3.1. Manuel Massotti Escuder [26]

[26] http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,373,m,1096&r=ReP-26677-DETALLE_REPORTAJESPADRE Consultado el 14/09/2013

En el mes de enero de 1916, D. Manuel Massotti Escuder, director de la Academia, recibió el homenaje de sus compañeros y alumnos, homenaje ofrecido, por el también joven músico murciano D. José Salas Alcaraz. Se gestaba ya la creación de un Conservatorio, siendo innecesaria la existencia de la Academia Caballero (Valcárcel, 1989).

Impulsado por los buenos resultados académicos obtenidos por los alumnos de Massotti Escuder, Pedro Jara Carrillo escribió el 23 de mayo de 1917 un artículo en *El Liberal*, en el que pedía abiertamente la creación de un Conservatorio. Este artículo, en estilo epistolar, iba dirigido a Isidoro de la Cierva, quien acogió el proyecto con gran entusiasmo y propuso el edificio de las Escuelas Graduadas de la plaza de Santo Domingo como posible sede para el Conservatorio (Valcárcel, 1994).

La comisión encargada de las gestiones estaba formada por los profesores de música Antonio Puig (pianista que realizó varias giras de conciertos con Agustín Rubio), Emilio Ramírez, Pedro Muñoz Pedrera y Mariano Sanz Fargas, que se habían documentado sobre experiencias de centros similares en otras ciudades españolas. La reunión fundacional la formaron, bajo la presidencia de Isidoro de la Cierva, José María Hilla, Emilio Díez de Revenga, Vicente Llovera, Emilio García Gil, Ángel Larroca, Antonio Puig, Emilio Ramírez, Pedro Muñoz Pedrera, Manuel Benavente, Mariano Rizo, Roberto Cortés, Mariano Alarcón, Adolfo Gascón, Antonio Puche, José Antonio Canales, Ángel Guirao, Nicolás Ortega, Gregorio Sánchez, José Cardona y Pedro Jara Carrillo, que actuaba como secretario. Unos días después, el 8 de agosto de 1917, se celebró una nueva reunión, tomándose el acuerdo de redactar los estatutos y, de forma simultánea, designar el profesorado que iniciaría las actividades docentes, de acuerdo con la ley. Los primeros designados son: profesores de Solfeo, Ángel Larrocha Rech, maestro de capilla de la Catedral y autor entre otras composiciones de un bellísimo Miserere, Emilio Ramírez Valiente y Manuel Massotti Escuder; como profesores de Piano son nombrados Antonio Puig Ruiz-Funes, padre de Anita Puig, más tarde profesora del citado centro, y abuelo del director teatral Gustavo Pérez Puig, Beatriz Martínez Arroyo y Pedro Muñoz Pedrera; para la enseñanza del Violín, José María Franco Bordons y Mariano Sanz Fargas; la especialidad de Canto a cargo de Manuel Massotti Escuder; y Declamación, a impartir por Pedro Jara Carrillo (Valcárcel, 1994).

La dirección del centro se otorga a Emilio Díez de Revenga, siendo subdirector Antonio Puig y secretario Pedro Jara Carrillo (fig. 3.2); ostentando la presidencia del patronato Isidoro de la Cierva (García Seco, 1993:255).

Fig. 3.2. Retrato de Pedro Jara Carrillo[27]

Después de numerosas reuniones y tras salvar diversos obstáculos, Isidoro de la Cierva escribió un artículo en *El Liberal* a finales de junio de 1918 en el que comunicaba que el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes había resuelto el expediente del Conservatorio emitiendo un informe favorable (Valcárcel, 1994).

Finalmente, en octubre de 1918 comenzarían su labor docente los profesores del Conservatorio Provincial de Música y Declamación, quedando instalado en la planta principal de las Escuelas Graduadas de Santo Domingo.

Los estudios que comenzaron a impartirse en el Conservatorio fueron los siguientes:

- Estudios con validez académica. Enseñanza Elemental: Cinco cursos de Solfeo, cinco cursos de Piano y cinco cursos de Violín.

- Estudios sin validez académica. Enseñanza superior: Piano (6º, 7º y 8º curso), Violín (6º, 7º y 8º curso). Cuatro cursos de Canto, cuatro cursos de Armonía, cuatro cursos de Historia de la Música y cuatro cursos de Declamación[28].

[27] http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=a,66,c,373,m,1935&r=ReP-4023-DETALLE_REPORTAJESPADRE . Consultado el 14/09/2012

[28]Cf. GARRE, Juan Antonio: "La inauguración del Conservatorio de Murcia. En http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,371,m,2599&r=ReP-26674DETALLE_REPORTAJES . (consultada el 10-06-2012). Cf. también el apartado de "Datos históricos" de la página web del Conservatorio Superior de Música de Murcia, http://www.csmmurcia.com/datos_historicos.htm (consultada el 10-06-2012).

El primer local quedó instalado en las Escuelas Graduadas de Santo Domingo, y la inauguración oficial tuvo lugar el 5 de enero de 1919. En junio de 1920 se acuerda que el centro se traslade al primer piso del Teatro Romea, por cesión del Ayuntamiento de la ciudad. Posteriormente, el Ministerio de Educación Nacional realizó obras de acondicionamiento y adaptación de estas instalaciones a las exigencias del Conservatorio (Barceló Jiménez, 1962).

Tras numerosas gestiones oficiales, el 11 de septiembre de 1931, un Decreto del ministro de Instrucción Pública (Cf. Anexo IX; documento nº 3) determina que el Conservatorio alcance denominación de Centro Oficial del Estado, por la que había luchado durante trece años el patronato fundacional. Por designación del claustro de profesores es nombrado director el profesor Manuel Massotti Escuder, que permanecerá al frente, con notoria labor de impulso en las enseñanzas y especialidades a desarrollar hasta su jubilación en febrero de 1960 (García Seco, 1993:256).

Manuel Masotti Escuder se hizo con un magnífico cuadro de profesores que prestigiaron el citado Centro. Sus nombres fueron: José Carrasco Benavente, Pbro Ángel Larroca, José Agüera, Roberto Cortés, Anita Puig, Mariano Sanz, José Salas y Carlos Barrenas. Al fallecimiento de D. Roberto Cortés, que impartía las clases de estética y de D. Mariano Sanz, profesor de violín, el 18 de noviembre de 1934 fueron nombrados titulares de dichas materias Don José Martínez-Abarca y Don Eduardo Souán Sanchís. Con frecuencia, y especialmente en la festividad de Santa Cecilia, tenían lugar en el Conservatorio actos académicos que constituían un verdadero acontecimiento en la vida social de Murcia. La afluencia de público era tal que el salón de audiciones del Conservatorio era insuficiente y se tenía que recurrir al Teatro Romea. Los recitales se celebraban con toda solemnidad y asistían a ellos las primeras autoridades (Iniesta, 1989).

Joaquín Iniesta reproduce también, en su crónica sobre el Conservatorio de Murcia, una reseña publicada el 24 de noviembre de 1934 en “El Liberal” acerca del recital celebrado el día anterior: “En el Teatro Romea, con asistencia de todos los profesores, Gobernador Civil, Sr. Rodríguez Soriano; Fernando Meseguer, representando al Alcalde; Carlos Valcárcel, por la Audiencia; Dr. Ginés, por los amigos del País; Teniente Coronel de la Guardia Civil, Sr. Brotons; Directores de la Escuela de Comercio y del Instituto de Enseñanza Media, Sres. Roldán y Martín Robles, respectivamente …”. En estas celebraciones también tenía lugar el reparto de premios a los alumnos que los habían obtenido en el curso anterior (Iniesta, 1989).

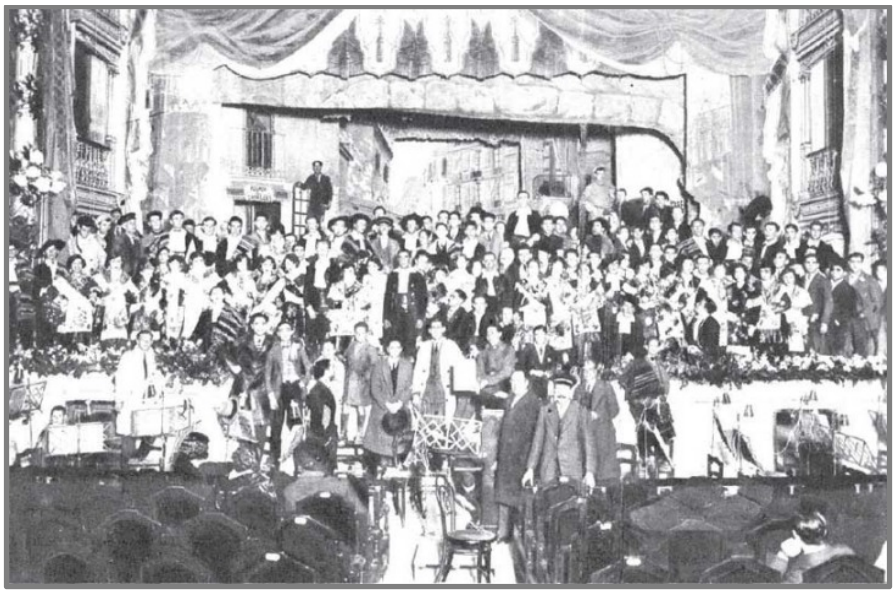


Fig. 3.3. Alumnos del Conservatorio de Murcia actuando en el Teatro Romea en el año 1930. (Barceló Jiménez, J. "El Teatro Romea y otros teatros de Murcia", 1962)

A D. Manuel Massotti Escuder sucedieron: D. Manuel Massotti Littel (1960-1985) (fig. 3.4); D. Antonio Salas Ortiz (1985-1987); D. Ginés Abellán Alcaraz (1987-1989); Dª. Celia Guirado Cid (1989-1996); D. Javier Artigas Pina (1996-1999), D. Miguel Baró Bo (1999-2010) y D. Miguel Ángel Centenero Gallego (2010-2015). Un Decreto de 17 de marzo de 1972 otorga al Conservatorio la denominación de Superior, ampliándose sus posibilidades de crecimiento docente, que determinarán la necesidad de crear un nuevo centro capaz de acoger el sensible aumento del alumnado en las distintas especialidades (García Seco, 1993:256).

Fig. 3.4. Manuel Massotti Little [29]

[29] http://lalusfecit-partituras.blogspot.com.es/2014/07/la-cana-dulce.html. Consultado el 14/2/2014

D. Manuel Massotti Littel consiguió en 1972 y tras “muchísimos viajes a Madrid” elevar el Conservatorio Profesional a la categoría de Superior (Cf. Anexo IX; documento nº 9), además de la construcción de un nuevo edificio ubicado en el nº 9 del Paseo del Malecón para satisfacer las demandas de espacio del Conservatorio Superior (Cánovas, 1990).

El 30 de enero de 1990 hace su presentación en el Teatro Romea la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior de Música bajo la batuta del maestro D. Benito Lauret e integrada por más de setenta músicos entre profesores y alumnos del Conservatorio (Centenero, 1990).

En virtud del Real Decreto 645/1996 de 15 de abril de 1996 (Cf. Anexo IX; documento nº 10), subsanado en la Orden de 25 de octubre de ese mismo año (Cf. Anexo IX; documento nº 11), se transforma la estructura académica del Conservatorio Superior de Música. A partir de ese momento se separa en dos centros diferenciados: el Conservatorio Profesional y el Superior, cuya convivencia se prolonga al compartir el mismo edificio, aunque con independencia académica y administrativa.

Actualmente el Conservatorio Superior de Música permanece en el edificio del Paseo del Malecón, mientras que el Conservatorio Profesional desarrolla su actividad en el edificio nº 3 del Antiguo Cuartel de Artillería de Murcia, situado en la calle Cartagena, nº 74.

III.3.1.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Murcia

Durante los más de 50 años que el Conservatorio Profesional de Murcia lleva impartiendo esta especialidad instrumental han sido varios los profesores de violonchelo que han desarrollado su labor en esta institución, y numerosos los alumnos que han asistido a sus clases.

Francisco Acosta Raya fue el primero de estos profesores, alcanzando la categoría de Catedrático Numerario, también Vicente Perelló llegaría a ser Catedrático de esta especialidad, al igual que Mariano Melguizo, que alcanzó esta distinción en 1975. Francisco Pastor, profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior de Alicante durante más de diez años, también impartió clases en el conservatorio murciano, siendo acompañado por los alumnos a los que instruía en la Comunidad Valenciana. Tras la muerte de Francisco Acosta, habrá que esperar hasta 1991, año

en que aprobó las oposiciones del Ministerio de Educación y Ciencia, y obtuvo la plaza de profesor titular José Manuel Cuadrado, para encontrar a otro violonchelista murciano impartiendo esta asignatura. En 1993 es Alfonso Madrona, quien obtiene la plaza de profesor titular, y un año más tarde, tras la aceptación de su reclamación al proceso selectivo, Ramón Gómez se incorpora al cuadro de profesores de violonchelo del Conservatorio de Murcia.

Aunque José Santiago Montaño obtiene una calificación positiva en las pruebas selectivas de acceso e ingreso al Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas el mismo año que José Manuel Cuadrado, en 1991, lo hace como profesor de Música de Cámara y no comienza a impartir la asignatura de Violonchelo hasta la extinción de la titulación de Profesor de esta especialidad en el año 2001. A partir de ese año y hasta la actualidad Cuadrado, Madrona, Gómez y Montaño son los profesores de Violonchelo que ostentan la titularidad de esta asignatura en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia. Estos cuatro profesores fueron alumnos del Catedrático de Violonchelo Mariano Melguizo, fallecido en 2012, cuyo puesto ocupa desde esa fecha el profesor interino Juan Mellado.

A continuación presentamos una tabla donde aparecen los profesores de este conservatorio distribuidos según el año académico:

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA DE MURCIA				
AÑOS ACADÉMICOS	**PROFESORADO**			
62-71	FRANCISCO ACOSTA RAYA			
72*-75	VICENTE PERELLÓ DOMENECH			
75-91	MARIANO MELGUIZO GÓMEZ		LEANDRO GÁMEZ**	
91-93	MARIANO MELGUIZO GÓMEZ	FRANCISCO PASTOR SEMPERE	JOSÉ MANUEL CUADRADO CAPARRÓS	
93-94	MARIANO MELGUIZO GÓMEZ	FRANCISCO PASTOR SEMPERE	JOSÉ MANUEL CUADRADO CAPARRÓS	ALFONSO MADRONA SÁNCHEZ
94-95	MARIANO MELGUIZO GÓMEZ	JOSÉ MANUEL CUADRADO CAPARRÓS	ALFONSO MADRONA SÁNCHEZ	JOSÉ VICENTE RIZO ROMÁN
95-96	MARIANO MELGUIZO GÓMEZ	JOSÉ MANUEL CUADRADO CAPARRÓS	ALFONSO MADRONA SÁNCHEZ	RAMÓN GÓMEZ MESEGUER

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE MURCIA				
96***-01	JOSÉ MANUEL CUADRADO CAPARRÓS	ALFONSO MADRONA SÁNCHEZ	RAMÓN GÓMEZ MESEGUER	
01-15	JOSÉ MANUEL CUADRADO CAPARRÓS	ALFONSO MADRONA SÁNCHEZ	RAMÓN GÓMEZ MESEGUER	JOSÉ SANTIAGO MONTAÑO YUSTE
PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MURCIA				
96-12	MARIANO MELGUIZO GÓMEZ			
12-15	JUAN MELLADO CENTENERO			

* En 1972 el Conservatorio de Música de Murcia alcanza la categoría de Conservatorio Superior

** Profesor que sustituía a Mariano Melguizo cuando éste viajaba a Madrid para cumplir sus compromisos con la O.R.T.V.E.

*** A partir de 1996 se separan administrativamente los Conservatorios Profesional y Superior

Tabla 3.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional y Superior de Música de Murcia.

III.3.1.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Murcia

En la tabla que aparece a continuación podemos observar la evolución del alumnado de violonchelo en el Conservatorio de Música de Murcia en función del año académico. Estos datos corresponden únicamente al Conservatorio Profesional de Música de Murcia, una vez separado administrativamente del Conservatorio Superior en 1996.

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA	GRADUADOS ELEMENTAL	GRADUADOS PROFESIONAL
1996-1997	40	0	28	12	6	0
1997-1998	39	0	35	4	7	0
1998-1999	44	0	37	7	2	0
1999-2000	46	0	33	13	1	0
2000-2001	45	0	37	8	4	2
2001-2002	39	0	32	7	7	4
2002-2003	47	0	37	10	4	2
2003-2004	53	1	41	11	1	3
2004-2005	50	4	37	9	5	1

2005-2006	53	1	41	11	1	0
2006-2007	47	0	41	6	6	1
2007-2008	49	5	37	7	2	7
2008-2009	51	0	42	9	3	4
2009-2010	53	1	45	7	3	1
2010-2011	60	3	52	5	2	5
2011-2012	65	2	50	13	1	0
2012-2013	73	2	58	13	6	1
2013-2014	72	1	63	8	12	3

Tabla 3.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Murcia. (Secretaría del Conservatorio. Murcia, 2015)

En estos 18 años observamos que la matrícula en la asignatura de Violonchelo ha crecido considerablemente y que el número de alumnos aprobados supera ampliamente al de los alumnos que no superan esta asignatura. La cifra de alumnos que finalizan los estudios elementales es mayor que la cifra de alumnos que terminan el grado profesional, lo cual resulta lógico, pues el grado elemental contiene cuatro cursos y el profesional seis, además de los cuatro de elemental.

Es necesario hacer constar la dificultad que conlleva simultanear los estudios de Música con la Enseñanza Obligatoria, y la escasa presencia de la música clásica en las actividades culturales de nuestro país. Por ello, y a pesar de las dificultades, es tan importante el apoyo de las autoridades educativas a las enseñanzas artísticas, porque completan la formación integral de las personas, consigan o no finalizar estos estudios.

Entre los violonchelistas que han estudiado en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia destacamos a: José Manuel Cuadrado Caparrós, José Santiago Montaño Yuste, Alfonso Madrona Sánchez, Ramón Gómez Meseguer, Miguel Ángel Clares Clares, Alicia Martínez, Juan Pedro Torres del Río, Gonzalo y Lorenzo Meseguer Luján, Juan Mellado Centenero, Juan Manuel Salinas y Antonio Francisco Villa Moreno.

III.3.2. El Conservatorio de Música de Cartagena

Podemos fijar los antecedentes del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena a comienzos del siglo XX, pues alrededor de 1900 existían en Cartagena varias academias de música de carácter privado que desarrollaban una importante labor cultural y educativa antes de la creación del Conservatorio. D. Juan Lanzón

Meléndez, en su libro “Un Conservatorio para Cartagena” publicado en 2004, enumera las siguientes:

- Ateneo Mercantil e Industrial. Se inauguró en 1855 y se instaló en las Casas de Valarino y Doggio, trasladándose después a la Plaza de San Sebastián. Tuvo una importante biblioteca e impartía clases gratuitas de enseñanza superior, agrupando a las personas más cultas de la ciudad. También tuvo una academia de música, dirigida por D. Francisco Aguilar, quien la fundó en 1915. Sus estudios musicales dependieron, primero del Conservatorio de Valencia, y a partir de 1918 del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia. (Rodríguez Cánovas, José. “El Noticiero”, 17/11/1960, Cf. Lanzón, 2004)

- Colegio de San Leandro. Fue creado en 1862 por D. Antonio Bonmatí Caparrós y estaba situado en la calle del Aire. Impartía también clases de música y fundó un Orfeón infantil en 1864 dirigido por el profesor D. Matías Aliaga López. (Rodríguez Cánovas, José. “El Noticiero”, 30/4/1960, Cf. Lanzón, 2004)

- Academia Musical Santa Cecilia. Se inauguró el 5 de enero de 1885 en la calle Palas, y estaba dirigida por el pianista D. Fulgencio Morata, más tarde trasladaría sus locales a la calle Medieras y en ella se impartían las clases diariamente con un horario distinto para niños y niñas. (Rodríguez Cánovas, José. “El Noticiero”, 2/9/1955 y 14/5/1959, Cf. Lanzón 2004)

- La Sociedad Unión Artístico-Musical que, desde 1890, era una institución filarmónica que tenía su propia orquesta. (Rodríguez Cánovas, José. “El Noticiero”, 23/11/1955 y 22/11/1956, Cf. Lanzón 2004).

- Sociedad “La Acacia”, inaugurado en 1891, y en el que se impartían clases de canto, piano y declamación. (Rodríguez Cánovas, José. “El Noticiero”, 2/12/1949 y 23/1/1950, Cf. Lanzón 2004)

- Círculo Católico. Con actividades datadas desde 1891 y donde se daban clases de música y se organizaban actos culturales y recitales. (Rodríguez Cánovas, José. “El Noticiero”, 9/12/1949, 10/12/1949 y 12/12/1956, Cf. Lanzón 2004)

- Sociedad Artístico-Literaria, fundada en 1893, donde existía una sección coral cuyo profesor era D. Leandro Morata, mientras que la clase de solfeo era impartida por los profesores D. José Rogel y D. Gamaliel Lizana. (Rodríguez

Cánovas, José. “El Noticiero”, 3/1/1951, 19/1/1951, 24/2/1951, 27/6/1951,17/8/1951 y 14/11/1951, Cf. Lanzón 2004)

Otros centros fueron la Escuela Superior de Niñas, que también tuvo sus profesores de música, el Casino, el Círculo Liberal Dinástico, el Centro Popular, el Centro de Acción Social Católica, la Asociación de Profesores de Orquesta y la de Cultura Musical, sin olvidar los organistas de las iglesias de Santa María de Gracia, el Carmen, La Caridad y Santo Domingo (Lanzón, 2004).

En Cartagena, tras la creación del Conservatorio de Murcia, fue germinando la idea de crear una Escuela Municipal de Música que completase la educación de su población y respondiese a las demandas de una sociedad que se iba industrializando y deseaba disfrutar de conciertos y teatro musical. Se eligió para ello al gran poeta cartagenero Miguel Pelayo. Al igual que en la creación del Conservatorio de Murcia, fue un hombre de letras y no un músico el encargado de llevar a cabo este importante proyecto que en septiembre de 1925 recibe el nombre de Conservatorio Municipal de Música y Declamación (Lanzón, 2004).

Una vez designado director, D. Miguel Pelayo envió al Ayuntamiento un proyecto para obtener la validez académica oficial de los estudios que habrían de cursarse en el conservatorio, uniendo al mismo el Reglamento de Régimen Interior del Centro, los planes de estudio, la “relación del personal técnico legalmente capacitado para el desempeño de las cátedras” necesarias y una relación de profesores residentes en la ciudad que reunían las aptitudes precisas para ejercer la docencia en esta institución. Finalmente, el claustro de profesores propuesto por Miguel Pelayo no fue aprobado en su totalidad, debido a la falta de titulación de algunos de sus componentes, siendo acordada la concesión de las plazas siguientes: D. Jerónimo Oliver Arbiol (profesor de piano), Dª. Matilde Palmer de Madrona (profesora de solfeo), Dª María Fernández Ortega (profesora auxiliar de piano), D. Francisco Aguilar Gómez (profesor auxiliar de solfeo) y D. Antonio Paredes Corbalán (profesor de violín interino) (Lanzón, 2004).

Fig. 3.5. Real Sociedad Económica de Amigos del País. C/ del Aire.
Primera Sede del Conservatorio de Cartagena (de 1925 a 1958).
("Un Conservatorio para Cartagena". Lanzón, 2004)

Desde sus orígenes el Conservatorio Municipal de Música y Declamación de Cartagena aspiraba a impartir el grado superior. De 1930 a 1933 se invirtieron grandes esfuerzos por reivindicar un Conservatorio Superior, para conseguirlo era necesario ampliar sus enseñanzas introduciendo las materias de: Estética, Historia de la Música, Acompañamiento al piano, Música de salón, Armonía, Conjunto vocal e instrumental, instrumentos de viento madera e instrumentos de viento metal. D. Miguel Pelayo presenta entonces su proyecto de enseñanzas superiores, en él "pondera las excelencias de la música; alaba la capacidad técnica, el método y la eficiencia pedagógica del Conservatorio cartagenero, obtenida gracias al trabajo de sus profesoresque duplican el horario de otros centros para poder obtener la validez de grado que se pretende; menciona las cantidades consignadas para la música y los conservatorios en diversas regiones y capitales como Valencia, Bilbao, San Sebastián, Córdoba, Granada o Murcia"; y finalmente hace constar que el Conservatorio de Cartagena cuenta con 245 alumnos, además de los numerosos asistentes a las clases nocturnas y de conjunto (Lanzón, 2004).

Fig. 3.6. Programa de un recital de los alumnos del Conservatorio de Música y Declamación de Cartagena de 1931.
("Un Conservatorio para Cartagena". Lanzón, 2004)

Tras múltiples gestiones, la Gaceta de Madrid del 12 de marzo de 1933, nº 71, publicó el Decreto de 9 de Marzo concediendo validez académica a las enseñanzas de Grado Superior en el Conservatorio de Cartagena desde el 1 de enero del año indicado, para los estudios superiores de Piano, Violín, Declamación y asignaturas anexas (Cf. Anexo IX; documento nº 5).

El claustro de este Conservatorio era muy similar al anterior permaneciendo como director D. Miguel Pelayo Sánchez (profesor numerario de Declamación y de Historia de la Literatura Dramática y Estética e Historia de la Música por acumulación) y como Secretario-Contador D. Francisco Aguilar Gómez (profesor numerario de Solfeo y de Armonía por acumulación). También formaban parte del nuevo claustro de profesores D. Gerónimo Oliver Arbiol (profesor numerario de Piano y Composición por acumulación), Dª María Fernández Ortega (profesora numeraria de Piano y Música de salón por acumulación), D. Fernando Vázquez Cores (profesor numerario de Piano y

de Acompañamiento por acumulación), Dª Adela Moré Rojas (profesora numeraria de Solfeo), Dª Estanisláa Martínez Fernández (profesora numeraria de Solfeo) y D. Alfredo García Abad (profesor numerario de Violín) (Lanzón, 2004)

Durante los años de 1936 a 1939, el Conservatorio de Cartagena fue clausurado por un dictamen de la Comisión de Gobernación que lo declaró desafecto al régimen, sin que se conocieran las causas por las que se le daba aquella consideración. Más tarde, con la aparición del Decreto del 15 de junio de 1942 sobre reorganización de Conservatorios de Música y Declamación, nuestro conservatorio fue rebajado de categoría, pasando de superior a elemental (Lanzón, 2004)

En febrero de 1957 moría Miguel Pelayo, siendo nombrado D. Alfredo García Abad nuevo director del Conservatorio de Cartagena. Por aquel entonces, aunque el conservatorio impartía estudios con validez oficial no estaba vinculado al Ayuntamiento de Cartagena, ni formaba parte de los conservatorios estatales (Cf. Anexo IX; documento nº 7), por lo que su situación y la de sus profesores era crítica. Tras D. Alfredo García fue nombrado director del conservatorio D. Francisco Aguilar y, en 1969 ostentó este puesto D. Antonio Lauret Navarro (Lanzón, 2004). Antonio Lauret fue padre del extraordinario director de orquesta Benito Lauret, fundador de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia y abuelo del profesor de Música de Cámara del Conservatorio Superior de Murcia Gabriel Lauret

Finalmente, el 12 de agosto de 1982, el Consejo de Ministros del Gobierno de España aprobó un Real Decreto por el que el Conservatorio de Cartagena se incorporaba a la Administración del Estado, con la denominación de Conservatorio Elemental de Música. El Conservatorio se trasladó entonces a un edificio en construcción en la Plaza del Par, cuyo salón de actos no se terminaría nunca, pues en 1992 hubo de ser evacuado debido a las malas condiciones en que se encontraba el edificio.

En 1983, D. Antonio Lauret, con más de setenta años tuvo que abandonar la dirección del conservatorio, haciéndose cargo de la misma D. Juan Lanzón Meléndez, que participó en las pruebas de selección para proveer al nuevo Conservatorio Elemental de Música de Cartagena del profesorado necesario para su funcionamiento. En julio de 1985, se convocaron oposiciones de carácter nacional cubriéndose las diferentes vacantes, y en 1986 comenzó la enseñanza del violonchelo en este conservatorio.

En 1992, debido a los problemas estructurales del edificio de la Plaza del Par citados anteriormente, el Conservatorio de Cartagena se trasladó provisionalmente a las aulas del I. N. B. “Ben Arabí”, y allí permaneció mientras se construía un nuevo edificio (que sería su sede definitiva) en los terrenos de la calle Jorge Juan, próximos a este instituto. También durante aquel año se fundó la Orquesta del Conservatorio, 41 años después de la desaparición de la Orquesta Sinfónica de Cartagena que fue clausurada en 1951 (Lanzón, 2004).

En el año 1993, D. Juan Lanzón decidió no presentarse a la reelección como director del Conservatorio, ocupando este puesto Dª. Mª de los Ángeles Bres, que se mantiene en el cargo hasta la actualidad. El 19 de abril de 2000 por fin se concede al Conservatorio de Cartagena la categoría de Conservatorio Profesional de Música, aunque impartía estas enseñanzas desde hacía más de diez años[30].

Desde el curso 1996-1997 el Conservatorio de Cartagena dispone de un edificio propio, compartiendo recinto con el I.E.S. “Ben Arabí”, situación que facilita a los alumnos del Conservatorio su adscripción al Programa de Horarios Integrados, compaginando la enseñanza secundaria con las enseñanzas profesionales de Música, y la realización del bachillerato musical.

Fig. 3.7. Auditorio del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena[31]

[30] http://www.cpmcartagena.com. Consultado el 23/10/2014
[31] http://www.cpmcartagena.com. Consultado el 23/10/2014

El desarrollo de la vida musical en Cartagena durante los últimos veinte años se encuentra estrechamente ligado al de su Conservatorio de Música. En su seno se ha constituido la Orquesta de Cámara de Cartagena, orquesta profesional que esperamos alcance la categoría de orquesta sinfónica en poco tiempo. Además, nuestro conservatorio cuenta con una orquesta de cámara y otra sinfónica, dos bandas de diferentes niveles, una coral infantil y diversos grupos de cámara, que celebran numerosos conciertos tanto dentro como fuera de las instalaciones del Centro.

También merece la pena destacar la participación de las orquestas del Conservatorio cada año en dos significativos eventos del Auditorio de Cartagena: el "Día del Conservatorio en El Batel" y la clausura del concurso regional "Entre Cuerdas y Metales", concurso que se celebra cada año desde 1997 en el Conservatorio de Cartagena, gracias a la financiación y colaboración del Ayuntamiento, y al que acuden numerosos instrumentistas de la Región de Murcia.

III.3.2.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cartagena

Siendo 1986 el primer año que se impartió la asignatura de violonchelo en este conservatorio, encontramos como profesor de la misma a José Santiago Montaño Yuste (mi primer profesor de violonchelo), que permaneció en el Conservatorio de Música de Cartagena hasta 1989. A partir de ese año el profesorado de violonchelo no gozó de la estabilidad necesaria para crear una escuela de este instrumento, siendo varios los profesores que pasaron por sus aulas en un breve espacio de tiempo: Luis Ferrán (89-90), Juraj Kovac (90-91), Alfonso Madrona (92-93) y José Vicente Rizo (93-94). Sin embargo, desde 1991 hasta 1995 sí que permanece en Cartagena un mismo profesor de violonchelo: el alicantino José Luis Pérez Pont.

De 1994 a 1999 los profesores Claudio Soriano y Mª de los Ángeles Guardiola se sitúan al frente de la clase de violonchelo. Es en 1999 cuando una violonchelista cartagenera, Elena Mª García, aprueba las oposiciones de violonchelo convocadas por el Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid, convirtiéndose, junto al violonchelista de Lliria Manuel Santapau, en los primeros profesores titulares que imparten la asignatura de Violonchelo en el Conservatorio de Cartagena. Elena Mª García es la profesora que ha proporcionado mayor estabilidad a esta asignatura, ejerciendo su labor pedagógica en Cartagena desde 1999 hasta la actualidad. Junto a ella son varios los profesores que han instruído a los violonchelistas cartageneros: Manuel Santapau (99-03, 04-05); Carmen Martínez (03-04, 05-06); Víctor Manuel Pareja (06-08, 10-11, 14-15); Claudio Soriano (08-09), en esta ocasión como profesor

titular de violonchelo; Maribel Cabrera (08-10, 11-14); Juan Pedro Torres (09-10); y Luis Ferrán (10-15).

En la siguiente tabla mostramos la distribución del profesorado de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Cartagena, organizados según el año académico:

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE CARTAGENA			
AÑOS ACADÉMICOS	**PROFESORADO**		
86-89	JOSÉ SANTIAGO MONTAÑO YUSTE		
89-90	LUIS FERRÁN LANZ		
90-91	JURAJ KOVAC		
91-92	JOSÉ LUIS PÉREZ PONT		
92-93	JOSÉ LUIS PÉREZ PONT	ALFONSO MADRONA SÁNCHEZ	
93-94	JOSÉ LUIS PÉREZ PONT	JOSÉ VICENTE RIZO ROMÁN	
94-95	JOSÉ LUIS PÉREZ PONT	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	
95-96	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	Mª ÁNGELES GUARDIOLA HERRERO	
96-97	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	Mª ÁNGELES GUARDIOLA HERRERO	*ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ
97-99	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	Mª ÁNGELES GUARDIOLA HERRERO	
99-03	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	MANUEL SANTAPAU CALVO	
03-04	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	CARMEN MARTÍNEZ CEPA	
04-05	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	MANUEL SANTAPAU CALVO	
05-06	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	CARMEN MARTÍNEZ CEPA	
06-08	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	VICTOR MANUEL PAREJA GARCÍA	*MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ
08-09	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ

09-10	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	JUAN PEDRO TORRES DEL RÍO		MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ
10-11	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	LUIS FERRÁN LANZ	VICTOR MANUEL PAREJA GARCÍA	*JUAN MELLADO CENTENERO
11-12	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	LUIS FERRÁN LANZ	MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ	*JUAN MELLADO CENTENERO
12-14	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	LUIS FERRÁN LANZ		MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ
14-15	ELENA Mª GARCÍA SÁNCHEZ	LUIS FERRÁN LANZ		VICTOR MANUEL PAREJA GARCÍA

*Profesores sustitutos.

Tabla 3.3. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. (Secretaría del Conservatorio. Cartagena, 2014)

En esta tabla podemos observar un aumento en el número de profesores que imparten esta disciplina en Cartagena, aumento propiciado por el incremento considerable del número de alumnos que la cursan. Pues si a partir de 1999 encontramos dos profesores impartiendo esta asignatura, desde 2006, son ya tres los profesores de violonchelo que desarrollan su labor docente en Cartagena.

III.3.2.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cartagena

En la tabla que aparece a continuación podemos observar la evolución del alumnado de violonchelo en el Conservatorio de Música de Cartagena en función del año académico. En el curso 1986-1987 en que comenzó a impartirse esta asignatura sólo aparece matriculada una alumna, Elena Mª García Sánchez, sin embargo, en la actualidad tenemos más de 40 alumnos matriculados, pudiendo calificarse los resultados obtenidos, en general, como satisfactorios.

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA	GRADUADOS ELEMENTAL	GRADUADOS PROFESIONAL
1986-1987	1	0	1	0	0	0
1987-1988	2	0	2	0	0	0
1988-1989	5	0	5	0	0	0
1989-1990	8	0	4	4	1	0
1990-1991	3	1	2	0	1	0
1991-1992	23	2	17	4	0	0

1992-1993	13	0	12	1	1	0
1993-1994	12	0	3	9	1	2
1994-1995	7	0	4	3	1	0
1995-1996	28	0	18	10	2	0
1996-1997	27	0	23	4	6	0
1997-1998	30	0	22	8	7	0
1998-1999	30	0	23	7	4	0
1999-2000	29	1	23	5	0	0
2000-2001	27	0	20	7	1	1
2001-2002	24	0	18	6	6	1
2002-2003	23	2	13	8	3	1
2003-2004	26	0	24	2	4	2
2004-2005	25	0	19	6	1	2
2005-2006	22	0	18	4	2	0
2006-2007	21	0	21	0	3	2
2007-2008	30	1	25	4	2	2
2008-2009	36	1	30	5	4	1
2009-2010	37	0	32	5	4	2
2010-2011	38	1	35	2	6	0
2011-2012	39	0	33	6	2	2
2012-2013	42	0	36	6	3	1
2013-2014	42	0	36	6	2	0

Tabla 3.4. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena. (Secretaría del Conservatorio. Cartagena, 2015)

Aunque el incremento de la matrícula en esta especialidad no ha sido lineal a lo largo de los diferentes cursos (llegando a un mínimo de 3 alumnos aprobados en 1994), observamos a partir del año 2000 una mayor estabilidad y crecimiento en el número de alumnos, así como de su nivel interpretativo, pues algunos de ellos han sido merecedores de distinciones y premios en concursos regionales y nacionales.

Entre los violonchelistas que han estudiado en este conservatorio destacamos a: Elena Mª García, profesora de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena; Jorge Ceballos, actualmente profesor de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza; Mª Isabel Cabrera, profesora de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Lorca y del Aula Sonidos Suzuki de Murcia; Milagros Vidal, profesora de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de San Javier; Alicia Martínez Redondo, profesora en el conservatorio de Música de Caravaca; Marta Requena, ganadora de la VIII Edición del concurso “Entre Cuerdas y Metales” y profesora de Violonchelo de la Junta de Andalucía, Irene Ortega, ganadora de la X Edición del concurso “Entre Cuerdas y Metales” y concertista de Violonchelo afincada en Londres; Beatriz Celdrán, profesora

de Violonchelo en las Escuelas Municipales de Armilla y Albolote (Granada); y los alumnos Miguel Ángel Ros Soto (Premio Nacional de Enseñanzas Profesionales de Música en 2013 y ganador de los concursos: "Pilar de la Horadada" 2008, "Entre Cuerdas y Metales" 2011, "Jóvenes Intérpretes" de Molina de Segura, 2010 y 2012, y "Villena" 2011) y Mª José Martínez García, que han finalizado sus estudios en este conservatorio con Matrícula de Honor. También debemos mencionar a los jóvenes alumnos Ana Valero, Sergio Arques y Alberto Arques, finalistas en el concurso "Entre Cuerdas y Metales, 2015", que ostentan además un expediente académico excelente.

III.3.3. El Conservatorio Profesional de Música de Lorca

Desde 1995 el antiguo colegio de La Purísima es sede del Conservatorio de Música "Narciso Yepes". Durante su rehabilitación se descubrieron diversos vestigios arqueológicos, pues este edificio se halla en pleno centro histórico y está rodeado de importantes monumentos. En su interior pueden admirarse restos de lienzos de muralla árabe del siglo XII y otros del XIV, así como unos supuestos baños árabes. Fue inaugurado por Narciso Yepes y D. Miguel Navarro, alcalde de la ciudad, el 31 de marzo de 1995.[32]

Fig. 3.8. Conservatorio Profesional de Música de Lorca "Narciso Yepes"[33]

El Conservatorio de Lorca se constituye como un centro docente de carácter oficial, creado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1989. El Proyecto Educativo del Conservatorio Narciso Yepes tiene como función primordial la formación musical de sus alumnos, enmarcada ésta dentro de la educación integral de los mismos. El Conservatorio se configura como una comunidad educativa de convivencia y trabajo,

[32] www.conservatoriodelorca.com. Consultado el 3/6/2014
[33] www.conservatoriodelorca.com. Consultado el 3/6/2014

integrada por profesorado, alumnos, padres o tutores de los mismos y personal no docente.[34]

El 11 de mayo de 2011, la ciudad de Lorca fue devastada por un terremoto de magnitud 5,1 grados en el que fallecieron 9 personas y más de 300 resultaron heridas. El edificio del Conservatorio de Música sufrió graves daños y se trasladaron sus instalaciones al Colegio Ana Caicedo, sito en la Calle Francisco Escobar Barberán, nº 35 de la misma localidad. En este colegio no existía la imprescindible insonorización de las aulas, ni los espacios suficientes para albergar a todos los profesores y alumnos, teniendo que recurrir en el curso 2013-14 al uso de tres dependencias del edificio "Casa de la ONG", colindante al colegio que los albergaba.

El Conservatorio "Narciso Yepes" es un referente cultural y académico no sólo en la ciudad de Lorca sino en toda la comarca. Además, tiene una gran influencia en los pueblos más cercanos: aproximadamente la tercera parte del alumnado es de diferentes pedanías, pueblos de los alrededores o limítrofes a la ciudad, o de algunos pertenecientes a las provincias de Almería y Granada. Algunas de las poblaciones a las que se hace referencia son: La Paca, Águilas, Aledo, La Hoya, Totana, Alhama de Murcia, Puerto Lumbreras, Caravaca de la Cruz, Pulpí, Huércal-Overa, Antas, La Fuente, Cuevas del Almanzora, Vera, Zujaira, Vélez Rubio y Vélez Blanco.[35]

El Claustro de profesores de este conservatorio durante el curso académico 2014-2015 asciende a 51 docentes distribuidos en las diferentes especialidades instrumentales. El número de alumnos matriculados es de 460.

III.3.3.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Lorca

Desde 1995 han sido varios los profesores que han impartido la asignatura de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Lorca, la mayoría de ellos con experiencia docente en otros conservatorios de la Región de Murcia. No hemos podido contar con la colaboración de ningún miembro del equipo directivo del Conservatorio Profesional de Lorca en el desarrollo de este apartado de la tesis, por lo que debo agradecer a los profesores de violonchelo que han desarrollado su labor docente en este conservatorio y, en especial a los profesores Luis Ferrán y Claudio Soriano, su ayuda durante la investigación que concluimos en la tabla siguiente:

[34] Proyecto Educativo de Centro del Conservatorio Profesional de Música de Lorca. Curso 2014-2015

[35] Proyecto Educativo de Centro del Conservatorio Profesional de Música de Lorca. Curso 2014-2015

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE LORCA		
AÑOS ACADÉMICOS	**PROFESORADO**	
92-93	LUIS FERRÁN LANZ	
93-95	RAMÓN GÓMEZ MESEGUER	
95-96	JAVIER PALLÁS MAGRANER	
96-99	LUIS FERRÁN LANZ	
99-02	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	
02-03	JORGE FCO. CEBALLOS MARTÍNEZ	
03-04	JORGE FCO. CEBALLOS MARTÍNEZ	JUAN PEDRO TORRES DEL RÍO
04-05	JORGE FCO. CEBALLOS MARTÍNEZ	VICTOR MANUEL PAREJA GARCÍA
05-08	JORGE FCO. CEBALLOS MARTÍNEZ	
08-09	LUIS FERRÁN LANZ	
09-10	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	LUIS FERRÁN LANZ
10-11	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ
11-14	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	VICTOR MANUEL PAREJA GARCÍA
14-15	CLAUDIO SORIANO TALAVERA	MARIBEL CABRERA VELÁZQUEZ

Tabla 3.5. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Lorca.

Debemos hacer notar la gran variedad de profesores de violonchelo que ha tenido este conservatorio desde su creación: seis profesores diferentes durante los diez primeros años. Sólamente los profesores Jorge Francisco Ceballos (02-08) y Claudio Soriano (09-15), permanecen más de cinco años impartiendo las enseñanzas de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Lorca.

III.3.3.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Lorca

Desde la Secretaría de este conservatorio nos han proporcionado los datos que nos permiten comprobar cómo ha ido evolucionando tanto la matrícula como el número de graduados en esta asignatura. En la tabla que aparece a continuación recogemos esta evolución en función del año académico.

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA	GRADUADOS ELEMENTAL	GRADUADOS PROFESIONAL
1992-1993	3	0	1	2	0	0
1993-1994	1	0	1	0	0	0
1994-1995	1	0	1	0	0	0
1995-1996	15	0	12	3	0	0
1996-1997	16	0	15	1	3	0
1997-1998	14	0	11	3	4	0
1998-1999	16	0	13	3	2	0
1999-2000	18	0	13	5	2	0
2000-2001	18	0	15	3	3	0
2001-2002	16	0	13	3	2	0
2002-2003	18	0	16	2	0	0
2003-2004	17	1	10	6	3	0
2004-2005	13	0	11	2	0	0
2005-2006	13	3	9	1	2	0
2006-2007	10	0	8	2	0	0
2007-2008	14	0	9	5	1	0
2008-2009	14	0	13	1	1	0
2009-2010	19	0	17	2	0	0
2010-2011	21	0	19	2	3	0
2011-2012	23	1	20	2	3	0
2012-2013	26	0	25	1	3	1
2013-2014	23	2	19	2	2	1

Tabla 3.6. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Lorca. (Secretaría del Conservatorio. Lorca, 2014)

Tal y como sucede en los Conservatorios Profesionales de Murcia y Cartagena, la matrícula en la asignatura de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Lorca ha aumentado considerablemente en los últimos años, observamos pues un interés creciente por el estudio de este instrumento en nuestra región.

En cuanto al número de alumnos que se gradúan cada año, es necesario considerar que este Centro es el que ha tenido menor estabilidad en el profesorado, además de ser el último de los Conservatorios que dependen de la Consejería de Educación en comenzar a impartir la especialidad de Violonchelo. También debemos hacer constar que los alumnos del Conservatorio de Lorca no pueden beneficiarse de

las ventajas del Programa de Horarios Integrados que sí disfrutan los Conservatorios de Cartagena y Murcia, pues aún no se ha implantado en este Centro.

Entre los violonchelistas que han estudiado y estudian en Lorca destacamos al joven Pedro Fernández Millán, ganador del concurso "Entre Cuerdas y Metales, 2015".

III.3.4. El Conservatorio Profesional de Música de San Javier

La Escuela Municipal de Música de San Javier comenzó su andadura en los años 80, con la impartición de clases de formación musical básica que estaban destinadas a la formación de un coro infantil denominado "Armonía", y que participaba a menudo en deteminados encuentros, festivales y otros eventos de la ciudad. La Escuela de Música ha tenido varios "intentos" de desarrollo a lo largo de su historia, pero tendrán que pasar más de 20 años, hasta el curso académico 2001-2002 para que el centro experimente el cambio definitivo y se reestructure en profundidad, surgiendo la nueva Escuela Municipal de Música de San Javier, paralelamente a la puesta en marcha del nuevo Conservatorio de Música, ubicado en el mismo centro y bajo la misma dirección.[36]

El 3 de junio de 2002 se publica en el B.O.R.M. el Decreto nº 92/2002, de 24 de mayo (Cf. Anexo IX; documento nº 12), por el que se dispone la creación del Conservatorio Profesional de Música de San Javier y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo. A continuación citamos las especialidades aprobadas en este decreto: flauta travesera, oboe, clarinete, trompa, piano, guitarra, violín, viola, violonchelo y contrabajo. El número de puestos escolares autorizado en este decreto fue ciento ochenta[37].

> La Escuela Municipal de Música de San Javier alcanzó en sólo dos cursos el mayor número de alumnos a escala comarcal, llegando a situarse como una de las primeras Escuelas de la Región en calidad de enseñanza. En este periodo de tiempo la demanda de alumnado ha experimentado un incremento por encima del 300%, pasando de 75 alumnos el primer curso, a cerca de 240 en 2003. Hoy contamos con 500 alumnos (y listas de espera anuales superando los 200 alumnos). Ello nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de música que existe en la sociedad y su complemento, por un lado, a la formación integral de la persona, desarrollando los valores humanos de universalidad, solidaridad, trabajo en grupo, sensibilidad, etc. y por otro lado, en la mejora del resto de disciplinas de la Enseñanza General. Se conforma así un sistema de estudios dinámico y participativo, basado en la actividad grupal y puesta en escena, como estrategia para el incentivo del alumnado[38].

III.3.4.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de San Javier

[36] Proyecto Educativo de Centro del Conservatorio Profesional de Música de San Javier. Curso 2014-2015

[37] B.O.R.M. del 3 de junio de 2002.

[38] Proyecto Educativo de Centro del Conservatorio Profesional de Música de San Javier. Curso 2014-2015

Tres han sido los profesores de Violonchelo que han impartido estas enseñanzas en el Conservatorio de San Javier desde su creación en 2002 hasta nuestros días: Juan Pedro Torres, violonchelista murciano que ostenta la titularidad de una plaza como profesor de violonchelo en el Conservatorio de Vélez-Rubio (Almería); Juraj Kovac, primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia; y Milagros Vidal, violonchelista cartagenera licenciada en Derecho y Periodismo.

En la siguiente tabla mostramos la distribución del profesorado de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de San Javier, organizados según el curso académico:

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE SAN JAVIER	
CURSOS ACADÉMICOS	**PROFESORADO**
02-03	JUAN PEDRO TORRES DEL RÍO
03-06	JURAJ KOVAC
06-15	MILAGROS VIDAL ROMERO

Tabla 3.7. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de San Javier. (Secretaría del Conservatorio. San Javier, 2014)

III.3.4.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de San Javier

En la tabla que aparece a continuación podemos observar la evolución del alumnado de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de San Javier. Únicamente hemos podido recopilar los datos desde 2009, y sin tener en cuenta el alumnado de enseñanzas elementales, que pertenece a la Escuela de Música.

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS/ TRASLADOS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA
2009-2010	2	0	2	0
2010-2011	3	0	3	0
2011-2012	6	1	5	0
2012-2013	6	1	3	2
2013-2014	5			

Tabla 3.8. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de San Javier.

Aunque no disponemos de los datos del alumnado de la Escuela de Música, observamos durante estos años un claro incremento en la matrícula de las enseñanzas profesionales, lo que nos indica que cada vez son más los alumnos que finalizan los estudios elementales y continúan su formación en el Conservatorio Profesional.

Entre los violonchelistas que han estudiado en este conservatorio destacan las alumnas Laura Marín, que cursa estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla y Marina Rubio, que acaba de finalizar las enseñanzas profesionales de Música en la especialidad de violonchelo.

III.3.5. El **Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura "Maestro Jaime López"**

Molina de Segura goza de una amplia tradición musical, allí encontramos una Escuela Municipal de Música, existente desde 1982, y que actualmente posee más de 500 alumnos compartiendo las mismas instalaciones y profesorado que el Conservatorio de Música.

Existen también las siguientes agrupaciones musicales: una Banda Municipal de Música, una Orquesta de Cámara y varias Agrupaciones Corales, además de la Academia Privada de Música "Kodaly" y la Asociación Pro-Música de Molina de Segura, que promueven la música y la cultura en el municipio.

El 11 de junio de 2002 se publica en el B.O.R.M. el Decreto número 94/2002, de 31 de mayo, por el que se crea el Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo (Cf. Anexo IX; documento nº 13). Las especialidades acreditadas son: flauta travesera, oboe, clarinete, saxofón, fagot, trompeta, trombón, trompa, tuba, piano, guitarra, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo, y el número de puestos escolares autorizado es de 180 alumnos.[39]

Desde ese año, Molina de Segura posee un Conservatorio Profesional de Música ubicado en la C/ Capitán Cortés de esta localidad, donde se pueden cursar las enseñanzas elementales y profesionales de Música. El Conservatorio de Música "Maestro Jaime López" ofrece su servicio educativo a Molina de Segura, así como a localidades cercanas al municipio como Archena, Lorquí, Ceutí, Alguazas, Las Torres

[39] B.O.R.M. del 11 de junio de 2002.

de Cotillas, Alcantarilla, Santomera, Blanca, Ricote, Ojós, Villanueva, Guadalupe y Espinardo.

El alumnado es muy diverso, tanto en edad y formación, como en intereses y procedencia sociocultural. En este conservatorio se pretende que los alumnos adquieran una visión global de la música, garantizando la funcionalidad de los aprendizajes y la coordinación entre las distintas asignaturas, buscando que el proceso formativo del alumnado sea coherente.[40]

Actualmente el Conservatorio tiene una función activa en la vida musical de Molina de Segura, existiendo una buena relación tanto con entidades públicas como el Ayuntamiento y el Coro y Orquesta "Hims Mola", así como con entidades privadas tales como la Academia de Música "Kodaly" y la asociación cultural "Pro-Música" de Molina de Segura.[41]

III.3.5.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Molina de Segura

Al no poder contar con la colaboración de la Secretaría del Conservatorio de Música de Molina de Segura para la confección de este apartado, hemos elaborado la siguiente relación de profesores a partir de los contactos mantenidos con cada uno de ellos. Tereza Simoni (02-04) fue la primera profesora de violonchelo en este conservatorio, actualmente es violonchelista de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia; Antonio Francisco Villa (04-08), alumno de Mariano Melguizo, también desarrolló su labor pedagógica en este Centro; al igual que Julia Egea (08-13); y Gonzalo Meseguer (13-15).

Desde 2002 encontramos a los siguientes profesores al frente de la clase de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura:

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE MOLINA DE SEGURA	
AÑOS ACADÉMICOS	**PROFESORADO**
02-04	TEREZA SIMONI
04-08	ANTONIO FRANCISCO VILLA MORENO

[40] www.portal.molinadesegura.es. Consultado el 12/07/2014
[41] www.portal.molinadesegura.es. Consultado el 12/07/2014

08-13	JULIA EGEA JURADO
13-15	GONZALO MESEGUER LUJÁN

Tabla 3.9. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura.

III.3.5.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Molina de Segura

En la siguiente tabla mostramos la evolución del alumnado de violonchelo de este Conservatorio:

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA
2003-2004	1	0	1	0
2004-2005	1	0	1	0
2005-2006	3	0	2	1
2006-2007	4	0	4	0
2007-2008	6	0	6	0
2008-2009	7	0	6	1
2009-2010	10	0	9	1
2010-2011	12	0	8	4
2011-2012	10	0	7	3
2012-2013	10	0	8	2
2013-2014	7	0	6	1

Tabla 3.10. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura. (Secretaría del Conservatorio. Molina de Segura, 2015)

El análisis de estos datos muestra un aumento en la matrícula de alumnos de Violonchelo bastante importante desde 2003 a 2010. A partir de este año se observa un cambio de tendencia que implica una disminución tanto en el número de alumnos matriculados como en el número de éstos que aprueban la asignatura. Esperamos que en los próximos cursos podamos observar una vuelta a la tendencia anterior y el número de alumnos que estudian el Grado Profesional de Violonchelo en Molina de Segura aumente de nuevo.

III.3.6. El Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz

El 19 de agosto de 2002 se publica en el B.O.R.M. el Decreto nº 107/2002, de 26 de julio, por el que se crea el Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo (Cf. Anexo IX; documento nº 14). Las especialidades acreditadas son: flauta travesera, clarinete, saxofón, trompeta, trombón, tuba, percusión, piano, guitarra, violín, viola, violonchelo y

contrabajo, y el número de puestos escolares autorizado en este Decreto es de 180 alumnos.[42]

Anteriormente, Caravaca de la Cruz ya contaba con una escuela de música y una banda municipal, cuyos orígenes se remontan a 1857 y cuyo primer director fue D. Alfonso García. A continuación ofrecemos un breve relato histórico sobre esta banda:

En 1865 se divide en dos bandas ligadas a la Semana Santa: los "Blancos" y los "Moraos", con músicos formados por el propio Alfonso García. En 1876, el Concejo crea la banda municipal que unificará a las existentes, esta "Banda de la Vera Cruz" desaparecería en 1925, habiéndose sucedido como directores Tomás Martínez, Miguel García, Mateo Joaquín Nogueras, Antonio Sánchez y Raimundo Rodríguez.

Fig. 3.9. Banda de Caravaca en 1907. Archivo Orrico[43]

En julio de 1925 el ayuntamiento tomaba el relevo y volvía a crear la banda municipal, dirigida por Raimundo Rodríguez Manzanares. Le sucedería, en 1931 Jesús Fernández López que lo haría durante la república. Terminada la Guerra Civil será nombrado Raimundo Rodríguez Hernández. Tres generaciones de músicos dirigiendo la agrupación desde 1913 hasta 1941. Tras un breve periodo de parón musical, vuelve a reaparecer la banda, volviendo a tomar la batuta Jesús Fernández López hasta 1965. Ese año es sustituido por Antonio Martínez Nevado, sucedido en 1981 por Antonio Candel Candel.[44]

[42] B.O.R.M. de 19 de agosto de 2002

[43]http://www.regmurcia.com/servlet/integra.servlets.Imagenes?METHOD=VERIMAGEN_121186&nombre=Caravaca-1907_res_720.jpg

[44] http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,74,m,1218&r=ReP-27191-DETALLE_REPORTAJES. Consultado el 14/1/2015

Actualmente, el Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz se encuentra en el nº 3 de la C/ Madre María Rosa Molas de esta localidad, siendo su director D. Antonio Andreu Torrecilla.

III.3.6.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Caravaca de la Cruz

En la siguiente tabla mostramos el profesorado de Violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz. Gran parte de estos profesores lo han sido también del Conservatorio de Lorca, quizás se haya debido a la proximidad geográfica de ambas ciudades. Luis Ferrán (02-06) y Juan Manuel Salinas (10-15) son los profesores que han permanecido durante más años al frente de la clase de violonchelo de este conservatorio.

PROFESORES DE VIOLONCHELO DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE CARAVACA DE LA CRUZ	
CURSOS ACADÉMICOS	**PROFESORADO**
02-06	LUIS FERRÁN LANZ
06-08	CLAUDIO SORIANO TALAVERA
08-09	ALICIA MARTÍNEZ REDONDO
09-10	VÍCTOR MANUEL PAREJA GARCÍA
10-15	JUAN MANUEL SALINAS

Tabla 3.11. Profesorado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Caravaca.

III.3.6.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Caravaca de la Cruz

A continuación presentamos una tabla con la evolución del alumnado de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Caravaca de la Cruz.

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA
2002-2003	1	0	1	0
2003-2004	3	0	3	0
2004-2005	4	0	4	0
2005-2006	4	0	4	0

2006-2007	4	0	4	0
2007-2008	4	0	4	0
2008-2009	10	1	7	2
2009-2010	5	0	4	1
2010-2011	7	0	6	1
2011-2012	10	0	6	4
2012-2013	7	0	6	1
2013-2014	7	0	5	2

Tabla 3.12. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz. (Secretaría del Conservatorio. Caravaca de la Cruz, 2014)

Aunque se observa un aumento en el número de alumnos desde el comienzo de estas enseñanzas, podemos apreciar también una considerable caída en la matrícula tras los cursos 2008-2009 y 2011-2012.

III.3.7. El Conservatorio de Música de Jumilla "Julián Santos"

El 7 de septiembre de 2002 se publica en el B.O.R.M. el Decreto nº 110/2002, de 30 de agosto por el que se crea el Conservatorio Profesional de Música de Jumilla y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo (Cf. Anexo IX; documento nº 15)[45] .

El Conservatorio Profesional de Música de Jumilla se encuentra situado en la Avda. Reyes Católicos s/n de esta localidad y recibe el nombre del célebre compositor jumillano Julián Santos. Relataremos a continuación una breve semblanza de este compositor:

Julián Santos nació el 15 de enero de 1908 en el seno de una familia de músicos. Ya a los cinco años sustituía a su padre, de forma ocasional, tocando el órgano en la iglesia de El Salvador de Jumilla. Además, tocaba el piano, la flauta, el clarinete y el violín. Poco después ya era miembro de la banda de música 'La Lira', donde tocaba la trompa bajo la dirección paterna.

En plena Guerra Civil se trasladó a Murcia. Allí impartió clases de piano y dirigió el Orfeón 'Fernández Caballero' desde 1937, actuando también en el Teatro Romea y en el desaparecido café Oriente en compañía del conocido violinista Antonio Salas.

A comienzos de los años cuarenta del siglo XX Julián Santos marchó a Madrid en busca de nuevas oportunidades. En la capital conoció a los músicos más

[45] B.O.R.M. de 7 de septiembre de 2002

importantes de la época, entre ellos Ernesto Halfter, que le propuso marcharse con él a Alemania. En lugar de emprender ese viaje junto a Halfter, Julián Santos prefirió volver a Jumilla donde formó una banda de música. Comenzó así su período más fructífero como compositor.

Julián Santos siguió impartiendo clases de solfeo y piano, colaborando en la creación de la actual 'Asociación Jumillana de Amigos de la Música', de la que fue su primer director. Dimitió de dicho cargo a finales del año 1982, alegando problemas de salud. Finalmente, el 3 de Julio de 1983 murió en Jumilla[46].

Fig. 3.10. Asociación Jumillana Amigos de la Música. Jumilla, 1981[47]

III.3.7.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Jumilla

Desde 2004 hasta la actualidad el Conservatorio Profesional de Música de Jumilla "Julián Santos" ha tenido un mismo profesor de Violonchelo: Zourab Kala, cuya biografía detallamos más adelante.

III.3.7.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Jumilla

En la siguiente tabla podemos observar la evolución del alumnado de Violonchelo de este conservatorio.

[46] http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,56,c,373,m,1935&=ReP-3039-DETALLE_REPORTAJESPADRE. Consultado el 15/1/2015

[47] http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,56,c,373,m,1935&=ReP-3039-DETALLE_REPORTAJESPADRE. Consultado el 15/1/2015

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA
2004-2005	2	0	2	0
2005-2006	3	1	2	0
2006-2007	2	1	1	0
2007-2008	2	1	1	0
2008-2009	2	1	1	0
2009-2010	1	0	1	0
2010-2011	1	0	1	0
2011-2012	2	0	2	0
2012-2013	2	0	2	0
2013-2014	2	0	2	0

Tabla 3.13. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Jumilla. (Secretaría del Conservatorio. Jumilla, 2014)

No podemos decir que haya crecido el número de matrículas en la asignatura de Violonchelo, pues se ha mantenido alrededor de los dos alumnos desde que comenzó a impartirse en 2005 hasta la actualidad. Aún así, existe una estabilidad en el profesorado muy beneficiosa para los alumnos que podrán adquirir los conocimientos técnicos e interpretativos de un mismo profesor, sin cambios de escuela que puedan confundirles o desanimarles.

III.3.8. El Conservatorio de Música de Cieza "Maestro Gómez Villa"

El 7 de junio de 2004 se publica en el B.O.R.M. el Decreto nº 50/2004 de 21 de mayo de 2004, por el que se dispone la creación del Conservatorio Profesional de Música de Cieza y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo (Cf. Anexo IX; documento nº 16). Estas son: acordeón, clarinete, contrabajo, flauta travesera, guitarra, percusión, piano, saxofón, trombón, trompeta, tuba, viola, violín y violonchelo. El número de puestos escolares creados es de ciento ochenta.[48]

Anteriormente a la creación de la Escuela de Música y del Conservatorio Profesional, Cieza contaba ya con una banda de música fundada en el año 1924, aunque en los archivos de la biblioteca municipal queda constancia de su existencia anteriormente al año 1880. Su director actual es D. Ginés Martínez Morcillo.[49]

Desde el año 2004 la Asociación Musical "Sostenuto" de Cieza organiza uno de los cursos de música de verano más importantes de la región de Murcia en el que

[48] B.O.R.M. de 7 de junio de 2004
[49] http://m.bandamunicipaldcieza.es.tl/Historia-de-la-Banda.htm. Consultado el 15/1/2015

prestigiosos profesores de fama internacional imparten clases de nivel medio y superior. En esta escuela de verano han participado como profesores los violonchelistas Iagoba Fanlo, profesor del Conservatorio Superior de Música de Madrid y Martijn Vink, profesor de Música de Cámara en la "European Mozart Academy". Estos cursos de verano se han llevado a cabo en las instalaciones del Conservatorio de Música de Cieza.

Este conservatorio se encuentra ubicado en el nº 6 de la Calle Cadenas de Cieza. En el año 2015 los alumnos y profesores del Conservatorio de Música de esta localidad, con motivo de su X aniversario, publicaron un vídeo musical (www.youtube.com/watch?v=edlVO0UieJw) en el que se muestran sus instalaciones y las diferentes actividades desarrolladas durante el curso académico.

Su actual directora es Dª. Maravillas Marín Torres.

III.3.8.1. Profesorado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cieza

Desde que comenzó a impartirse la asignatura de Violonchelo, el Conservatorio Profesional de Música de Cieza ha contado, al igual que el Conservatorio de Jumilla, con un sólo profesor para esta asignatura. Antonio Francisco Villa Moreno ha permanecido al frente de la clase de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Cieza desde 2005 hasta la actualidad.

III.3.8.2. Alumnado de violonchelo del Conservatorio de Música de Cieza

En la siguiente tabla, proporcionada por la Secretaría de este Centro, podemos observar la evolución del alumnado de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Cieza, incrementándose desde un alumno en 2005 a cinco alumnos en 2013.

AÑO ACADÉMICO	ALUMNOS MATRICULADOS	RENUNCIAS	SUPERAN ASIGNATURA	NO SUPERAN ASIGNATURA
2005-2006	1	0	1	0
2006-2007	1	0	1	0
2007-2008	2	0	2	0
2008-2009	3	0	3	0
2009-2010	4	0	4	0
2010-2011	6	1	4	2
2011-2012	5	0	4	1
2012-2013	3	0	3	0
2013-2014	5	1	3	1

Tabla 3.14. Alumnado de violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cieza.

Es fácilmente observable el incremento de la matrícula y del número de alumnos que aprueban esta asignatura, aunque a partir de 2011 esta tendencia comienza a cambiar. Es necesario hacer constar que en una cifra máxima de 5 ó 6 alumnos, cualquier pequeña variación representa un porcentaje alto, pero no indica un cambio realmente significativo.

III.4. Presencia de diferentes escuelas de violonchelo en la Región de Murcia

Una vez conocidos los profesores de Violonchelo que han impartido la enseñanza de este instrumento en la Región de Murcia, creemos conveniente indagar sobre su relación con las diferentes escuelas de violonchelo de las que emanan los conocimientos por ellos transmitidos.

En lo que respecta a nuestra Región, no tenemos constancia de que el primer violonchelista murciano de fama internacional, Agustín Rubio (1856-1940), tuviese algún alumno en Murcia que continuase su legado. Tampoco se le conoce un número elevado de alumnos, pues su carrera estuvo orientada hacia la actividad concertística en detrimento de la pedagógica, al menos durante su estancia en España. Aún así, Arizcuren (1992: 123) relata la conocida anécdota que protagonizó cuando escuchó a Pau Casals en el Café Tost del paseo de Gracia de Barcelona, y pronunció la frase “este niño nos comerá el pan a todos”, iniciando su amistad con Casals, con el que viajó a Londres, y al que bien podía haber dado algunas clases de violonchelo.

Francisco Acosta (1902-1971) y Vicente Perelló, no dejaron alumnos que contribuyeran a la creación de una Escuela del Violonchelo en nuestra región, por lo que habrá que esperar hasta la incorporación de Mariano Melguizo al frente de la clase de violonchelo en el Conservatorio de Música de Murcia para hablar de una Escuela Murciana del Violonchelo.

La mayoría de los profesores de Violonchelo que actualmente imparten clase en los conservatorios murcianos han sido alumnos de Mariano Melguizo (1943-2012), o de alguno de sus educandos, pues fue titular de la cátedra de este instrumento en el Conservatorio Superior de Música de Murcia durante más de 35 años (fig. 4.1).

Los alumnos de Mariano Melguizo ampliaron sus estudios con otros profesores, pues Melguizo compaginaba la docencia en Murcia con una intensa actividad concertística en orquestas y grupos de cámara de la capital de nuestro país, por lo que a menudo debía viajar a Madrid para atender esta ocupación. Sin embargo, no fue ésta la única razón por la que nuestros profesores completaron su formación en

Madrid, Zaragoza, Barcelona, Ámsterdam (Holanda), Salzburgo (Austria), Filadelfia (E.E.U.U.) o Gstaad (Suiza), sino también su afán por conocer distintas Escuelas del Violonchelo que contribuyesen a su desarrollo técnico e interpretativo.

Fig. 4.1. Alumnado de Mariano Melguizo Gómez

El eminente pedagogo y concertista Radu Aldulescu (1922-2006), alumno de la Royal Academy of Bucarest y discípulo de Gaspar Cassadó (1897-1966), también participó en la formación de los profesores de nuestra Región (fig. 4.2). Las enseñanzas de Aldulescu fueron recogidas de manera directa en los Cursos de Invierno de Benidorm y en la Academia Menuhin de Gstaad (Suiza), o indirectamente,

a través de alumnos que, como Lluis Claret (1951-), discípulo también de Maurice Gendron (1920-1990) y Bernard Greenhouse (1916-2011) (que estudió con Emanuel Feuermann (1902-1942), Diran Alexanian (1881-1954) y Pau Casals (1876-1973), han tenido una enorme influencia entre el profesorado de la Región de Murcia, desarrollando además una extensa labor pedagógica en todo el territorio nacional.

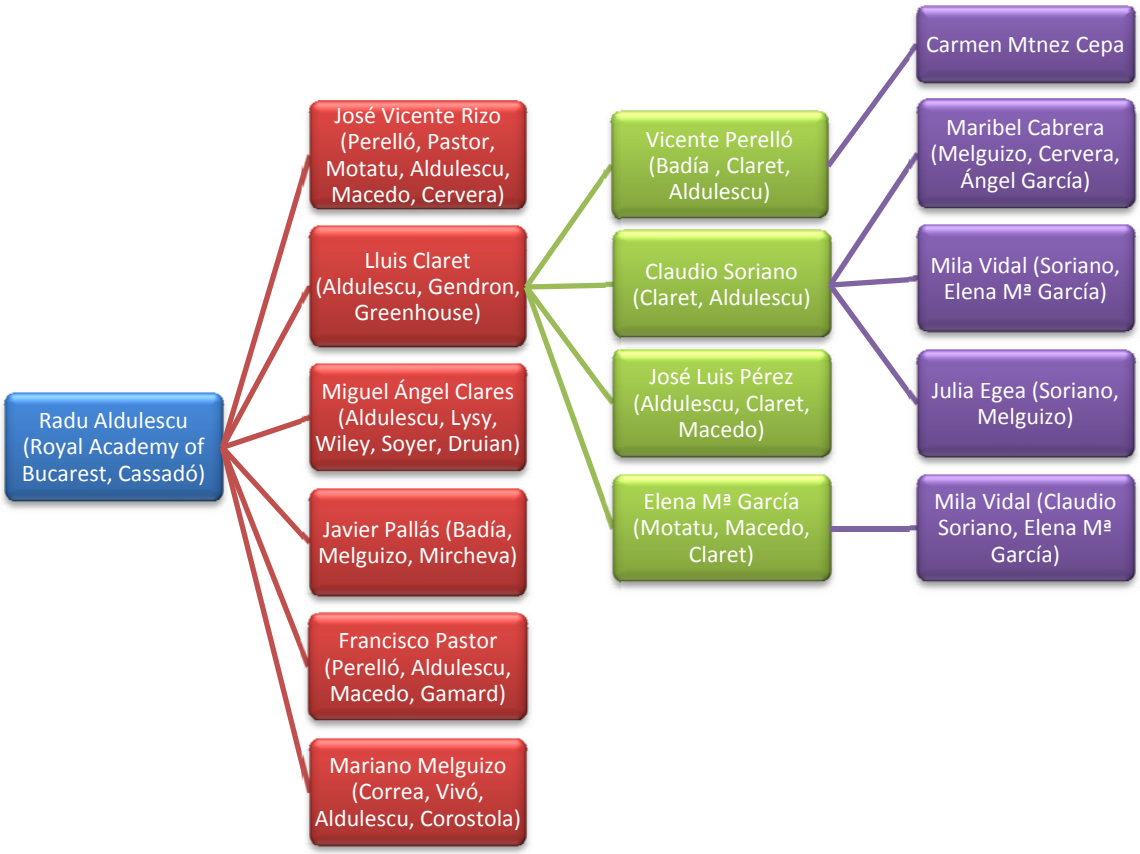


Fig. 4.2. Violonchelistas murcianos que estudiaron con Radu Aldulescu y Lluis Claret

Además, un buen número de profesores murcianos han recibido las enseñanzas del maestro Demetri Motatu (c. 1940-), alumno de la Royal Academy of Bucarest y de Pierre Fournier (1906-1986); y de la gran concertista y pedagoga María de Macedo (c. 1930-), discípula de Fournier y Janos Starker (1924-2013), quedando representados en el gráfico que presentamos a continuación (fig. 4.3).

Motatu ostentó la cátedra de Violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza hasta el año 1997, en que se separaron los Conservatorios Profesional y Superior de esta localidad, e impartió numerosos cursos en Murcia, Alicante, Valencia, Zaragoza, Huesca y Teruel. María de Macedo también ha impartido cursos y clases

magistrales en numerosas ciudades de nuestro país y, aunque no ha pertenecido al claustro de ningún Conservatorio de España, han sido muchísimos los alumnos que acudían a sus clases en la Escuela de Música Soto Mesa de Madrid.

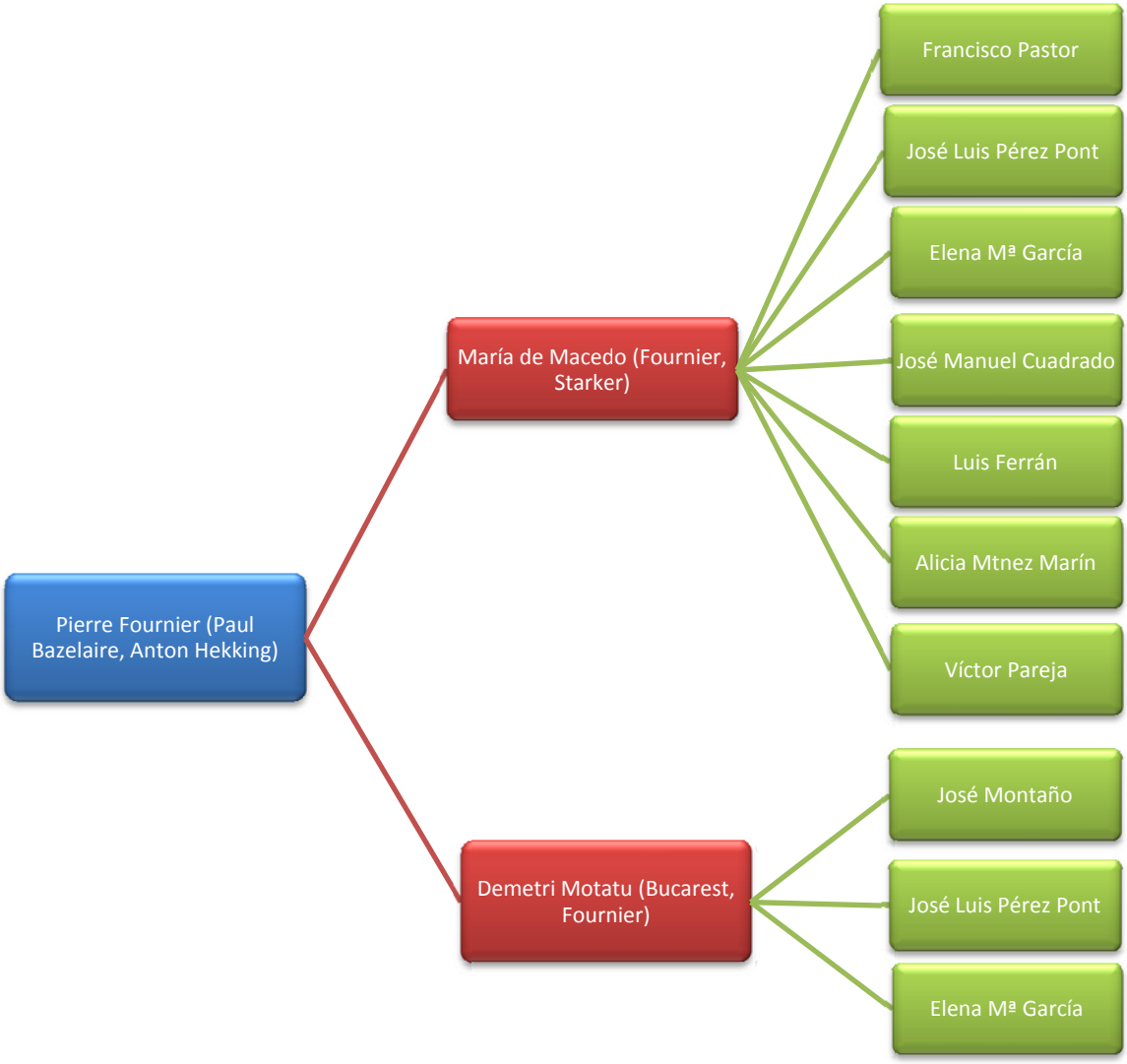


Fig. 4.3. Influencia de Pierre Fournier en los violonchelistas murcianos

También encontramos a Elías Arizcuren (hijo) entre los profesores que han intervenido en la formación del profesorado murciano (fig. 4.4). Algunos de estos profesores han asistido a las clases magistrales de Arizcuren y sólo dos de ellos: José Manuel Cuadrado (1960-) y Alfonso Madrona (1967-) se trasladaron a los Conservatorios de Utrecht y Barcelona, respectivamente para estudiar con él durante tres años. Alfonso Madrona, además continuó sus estudios en el "Sweelinck Comservatorium" de Ámsterdam con los profesores Michel Dispa y Harro Ruisenaars.

Fig. 4.4. Profesores que han estudiado con Elías Arizcuren

Marçal Cervera (1930-), discípulo de Cassadó en Italia y de Paul Tortelier (1914-1990) en París también ha contribuido en la formación de varios profesores de violonchelo que imparten sus enseñanzas en nuestra Región (fig. 4.5). Cervera ha desarrollado una intensa labor pedagógica como catedrático durante más de veinte años en la "Staatliche Hochschule für Music" de Freiburg (Alemania) y en la "Escuela Luthier" de Barcelona.

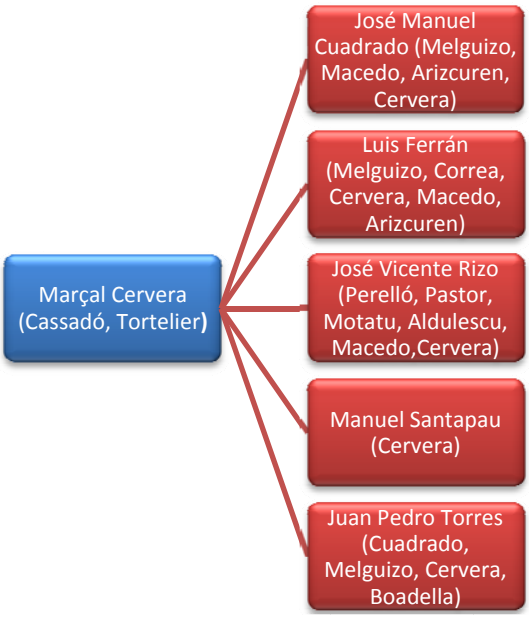


Fig. 4.5. Alumnos de Marçal Cervera en Barcelona

Por último, existen influencias de la Escuela Rusa en algunos profesores de nuestros conservatorios (fig. 4.6). Zourab Kala estudió en el Conservatorio Superior de Tbilisi (Georgia), y Juan Mellado, Gonzalo Meseguer y Juan Manuel Salinas recibieron las enseñanzas de los profesores del Conservatorio de Moscú que colaboraron en los encuentros de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia.

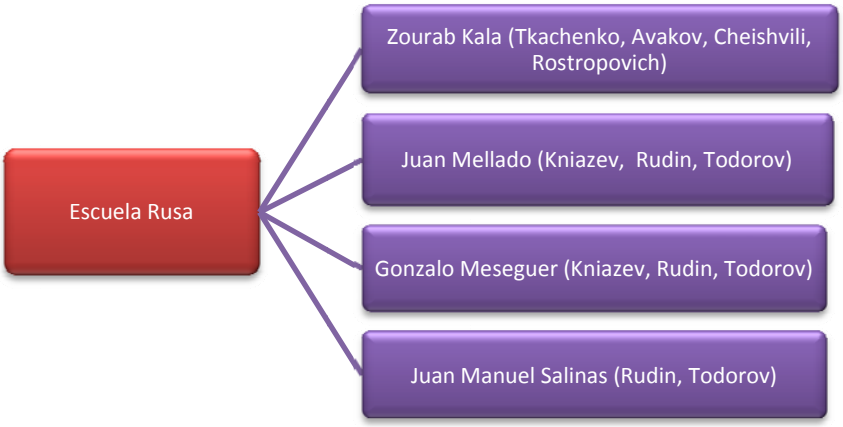


Fig. 4.6. Alumnos de violonchelistas rusos

III.5. Biografías de profesores de violonchelo de la Región de Murcia

En este capítulo se muestran las biografías de los profesores de Violonchelo que han impartido sus enseñanzas en los Conservatorios de nuestra región, ordenadas alfabéticamente. Además, se añaden los profesores de Violonchelo que, desde diferentes academias e impartiendo cursos de perfeccionamiento en nuestros Conservatorios, han desarrollado una importante trayectoria profesional, contando con numerosos alumnos en su haber, motivo por el cual considero que deben estar incluídos en este capítulo. Las biografías presentadas a continuación han sido elaboradas por los protagonistas de las mismas, exceptuando a Francisco Acosta (cuya biografia ha sido confeccionada a partir de las diferentes reseñas aparecidas en las publicaciones murcianas y en el Boletín Oficial del Estado) y Miguel Ángel Clares (cuya biografía nos ha sido facilitada por su hermana Esperanza).

ACOSTA RAYA, FRANCISCO

Fig. 5.1. Francisco Acosta Raya

Francisco Acosta Raya (1902-1971), comenzó a estudiar violonchelo con Mariano Sanz, profesor de Violín en el Conservatorio Provincial de Música y Declamación desde su constitución en 1918. En la siguiente imagen (fig. 5.2) podemos leer un artículo publicado en el diario "EL TIEMPO" de Murcia, el 27 de Noviembre de 1921 (Cf. Anexo IX; documento nº 2), donde se anuncia la actuación de los alumnos del Conservatorio Provincial de Música y Declamación en el Teatro Romea, y entre los que encontramos a Francisco Acosta Raya, alumno de 2º curso de la clase de Violín de Mariano Sanz, acompañado al piano por la alumna Anita Calvo Escribano.

Don Francisco Flores.	100'00
Don Francisco Navarro.	20'00
Don Cayetano Belchí .	15'00
Don Jesús Cano . . .	50'00
Don Juan Flores. . .	50'00
Hijos de Juan J. Navarro	50'00
Don Fulgencio Alemán.	100'00
Don José Antonio Navarro	25'00
Don Manuel García Mira	25'00
Don Antonio Rubio . .	25'00
Don Francisco Martínez	25'00
Hijos de Pedro Navarro	50'00
Albarracín y Alemán .	100'00
José Alemán.	25'00
Suma y sigue . .	7530'50

Teatro Romea

Conservatorio provincial de Música y Declamación de Murcia, incorporado al de Madrid por R. O. de Septiembre de 1918.

Ejercicio escolar y solemne reparto de premios a los alumnos que los obtuvieron en el curso de 1920 21, que se celebrará en este teatro hoy día 27 de Noviembre de 1921, a las cinco y media de la tarde.

Requerido el Conservatorio provincial de música y declamación, para que contribuya al Aguinaldo del Soldado, el Claustro de Profesores, ha ha accedido gustoso a celebrar en el Teatro el Ejercicio Escolar y reparto de premios que había de celebrarse en el salón de actos de dicho centro.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.º «Minuetto» de G. B. Lully, por Francisco Acosta Raya, alumno de 2.º curso de la clase de Violín de don Mariano Sanz; acompañado al piano por la alumna de este centro, Anita Calvo Escribano.

2.º Tercer tiempo de la «Sonata Patética» de Beethoven, por Luisa Gómez de Val, alumna de 5.º de la clase de piano de la señorita Antonia Gómez de Val.

3.º «Berceusse de Jocchy» por Benjamín Godard: por Antonio Celdrán, alumno de 5.º año de la clase de violín de don Mariano Sanz, acompañado al piano por la alumna Isabel Aguilar.

4.º Segundo y tercer tiempo de la «Sonata» número 14 (claro de luna) de Bethoven, por Fuensanta Carrasco Benavente, alumna de 8.º año de la clase de piano de la señorita Beatriz Martínez Arroyo.

5.º «Noche de luna» (canción marina), letra de don Pedro Jara Carrillo y música de don Manuel Massotti, cantada por la alumna Araceli Fernández.

6.º a) «Asturias». b) Sesilla de la Suite española, de Albéniz, por Carmen Meseguer Piqueras; alumna de 7.º año de la clase de piano de don Pedro Muñoz Pedrera.

7.º Distribución de premios a los alumnos.

SEGUNDA PARTE

a) Sección de Solfeo a dos voces.—Larroca.

b) «Es el canto lenguaje divino», Coro final, letra de don Ricardo Sánchez Madrigal, música de don Angel Larroca Por las alumnas de Solfeo, dirigidas por su autor.

TERCERA PARTE

1.º El entremes en un acto, de los hermanos Quintero, «El Flechazo».

Reparto.—Milagritos, niña María Belber; Pepe, niño José Benavente.

2.º El juguete cómico en un acto y en verso, original de Mariano Chacel, «Lanceros».

Reparto.—Doña Facunda, niña Juanita Muros; don Simón, niño José Martínez Rogel; Luisa, niña Gloria Robles; Brígida, niña María Belber; Félix, niño Antonio Mateu; Pérez, niño José Benavente.

Alumnos de 1.º y 2.º de la clase de Declamación de don Pedro Jara Carrillo y don Dionisio Sierra.

La entrada podrá recogerse en la Contaduría del Teatro, a cambio de un pequeño donativo destinado a los soldados murcianos que luchan en Africa.

Impresiones a distancia

(Postal de un nómada)

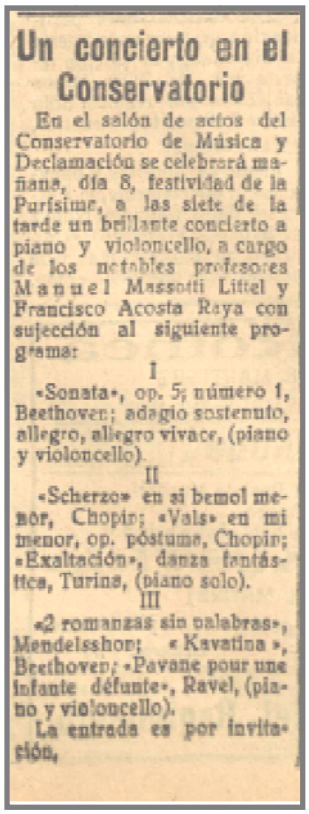
¿Se puede gobernar en España? Hé aquí una pregunta que los que seguimos las palpitaciones de la vida nacional, nos hacemos en cada instante. La vergonzosa realidad cierra con una rotunda negación nuestra pregunta. Indudablemente nuestra pátria es el país de la paradoja; y crispa los nervios del más ecuánime ver como un día y otro, con un asombroso cinismo digno de un Menino, *nuestros* políticos de enfrente, que se llaman gubernamentales porque para desgracia de España gobernaron en otro tiempo, se sienten paladines de una maniobra que inspiró la envidia y el despecho del eterno conspirador de opereta fracasado una y mil

Fig. 5.2. Extracto de "El Tiempo" (Ed. Mañana) 27/11/1921 (pág.1)[50]

[50] http://www.archivodemurcia.es/p_pandora/cgi-bin/Pandora.exe/19211127_tiempo_el_ed_ma%C3%B1ana__p_001.pdf?LOGPUB=Tiempo,%20El%20%28Ed.%20Ma%C3%B1ana%29;LOGYEAR=1921;LOGMONTH=11;LOGDAY=27;fn=commandselec

Aunque es probable que Francisco Acosta se trasladase a Madrid o Valencia para continuar sus estudios con profesores de Violonchelo, no hemos encontrado ninguna documentación que lo atestigüe.

Más tarde encontramos a Francisco Acosta en la página de portada del diario "El Levante Agrario", publicado el 7 de diciembre de 1933 (Cf. Anexo IX; documento nº 4), de donde extraemos el artículo "Un concierto en el Conservatorio" (fig. 5.3), anuncio de la celebración del primer recital del dúo de violonchelo y piano integrado por Manuel Massotti Littel y Francisco Acosta Raya.



Un concierto en el Conservatorio

En el salón de actos del Conservatorio de Música y Declamación se celebrará mañana, día 8, festividad de la Purísima, a las siete de la tarde un brillante concierto a piano y violoncello, a cargo de los notables profesores Manuel Massotti Littel y Francisco Acosta Raya con sujección al siguiente programa:

I

«Sonata», op. 5; número 1, Beethoven; adagio sostenuto, allegro, allegro vivace, (piano y violoncello).

II

«Scherzo» en si bemol menor, Chopin; «Vals» en mi menor, op. póstuma, Chopin; «Exaltación», danza fantástica, Turina, (piano solo).

III

«2 romanzas sin palabras», Mendelsshon; «Kavatina», Beethoven; «Pavane pour une infante défunte», Ravel, (piano y violoncello).

La entrada es por invitación.

Fig. 5.3. Un concierto en el Conservatorio (Levante Agrario, 1933)

Joaquín Iniesta (1989) destaca en su crónica de los acontecimientos musicales que tuvieron lugar durante la década de los años 30, la formación en 1933 de un "dúo en el que figuraban dos valiosos y prometedores músicos murcianos; Manuel Massotti Littel, por entonces con 17 años de edad, y Francisco Acosta Raya, con 20, piano y

t;query=sort_publication:%28tiempo.el.ed.ma%C3%B1ana.%29%20AND%20year:1921%20AND%20month:11%20AND%20day:27%20AND%20filename:19211127%20AND%20page:001;command=show_pdf;msg_pagina=P%C3%A1gina;texto=Tiempo,%20El%20%28Ed.%20Ma%C3%B1ana%29%20%28Murcia%29%2027-11-1921.%20P%C3%A1gina%201;pagina=1. Consultado 12/09/ 2012

violonchelo respectivamente", haciéndose eco de la crítica que, de su primer concierto, se publicó en la prensa de la época:

> … feliz interpretación en todas sus partes, a través de las cuales pudimos apreciar la flexibilidad de adaptación de los concertistas perfectamente compenetrados tanto con el espíritu sereno, diáfano y tranquilo de la inspiración beethoveniana, de irreprochable factura clásica de la Sonata y la Cavatina, como en los atrevimientos armónicos de Ravel. En la Segunda parte, el Sr. Massotti Littel, que se presentaba por primera vez ante el público, tuvo una lucida actuación, siendo calurosamente aplaudido, al igual que el violonchelista Paco Acosta, que demostró ser un maestro consumado.

Como vemos, los diarios de Murcia de aquella época difundían las actividades relacionadas con el Conservatorio de Música y Declamación. Tanto los ejercicios escolares como los conciertos y recitales de profesores y alumnos eran publicitados en su primera página, pues la puesta en marcha de una institución tan importante necesitaba el apoyo de los medios de comunicación, que animaban a los murcianos a asistir a los conciertos y a estudiar en el Conservatorio.

En 1947, Francisco Acosta Raya, junto a varios profesores del Conservatorio, crea el "Cuarteto Beethoven", que mantendrá el mismo nombre, aún variando sus miembros en algunas ocasiones, hasta su disolución en el año 1971 con la muerte de nuestro violonchelista. Este grupo se formó única y exclusivamente para dar a conocer las obras del repertorio, escritas originalmente para cuarteto de cuerda. La primera formación fue: Antonio García Rubio: violín, Antonio Celdrán: violín, José Reolid: viola y Francisco Acosta: cello. Esta nueva agrupación de cuarteto de cuerda, debido a su cohesión y al estudio constante de sus componentes, hizo su aparición con verdadero éxito, siendo requerido constantemente para sus actuaciones por toda España e incluso en el extranjero, acumulando elogios de personalidades tan importantes como Palau, Guridi, Rodrigo, López-Chávarri, Otaño y otros tantos. Conrado del Campo, en una audición quedó tan sorprendido al escuchar su cuarteto "Caprichos románticos", que prometió dedicar al Cuarteto una obra, que fue estrenada en Murcia con asistencia de su autor y que pronto se convirtió en usual en el repertorio camerístico. Asimismo, los compositores, Manuel Palau, Mario Medina, López-Chavarri y otros, escribieron cuartetos que fueron enseguida estrenados e incluidos en su repertorio, que por cierto era extensísimo, con obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Debussy, Schumann, Brahms, Dvorak, Turina, etc. Hacia 1951, comienza a colaborar con ellos Manuel Massotti Escuder, abarcando un repertorio más amplio con la inclusión del piano, hasta que en 1953 se modifica el grupo, pasando a convertirse en cuarteto con piano (fig. 5.4) y así continuó hasta su desaparición en 1971 (Baró, 2002).

Fig. 5.4. García Rubio, Celdrán, Acosta y Massotti Escuder. (Iniesta, J. “Murcia, años treinta”, en Cadencia, Conservatorio Superior de Música. Murcia, 1989).

En 1962 se publicó en el Boletín Oficial del Estado, con fecha 16 de febrero, el ascenso de D. Francisco Acosta Raya al cuerpo de Catedráticos numerarios de Conservatorios y Escuelas de Arte Dramático (Cf. Anexo IX; documento nº 6).

Sin embargo, no hemos encontrado más información sobre su labor pedagógica en el Conservatorio y ninguno de sus alumnos ha hecho de la música y el violonchelo su profesión. López Marín (2010) ni siquiera lo cita en su artículo “Instrumentistas Murcianos” como profesor o catedrático de Violonchelo, sino como fundador del “Cuarteto Beethoven” y violonchelista en la primera Orquesta Sinfónica de Murcia.

La última publicación sobre Francisco Acosta aparece recogida en el semanario “Hoja del lunes” del Ayuntamiento de Murcia (Cf. Anexo IX; documento nº 8) donde se detalla el homenaje a D. Juan de Ibarra y D. Francisco Acosta celebrado en el Salón de Actos del Conservatorio el 24 de enero de 1972.

CABRERA VELÁZQUEZ, MARIBEL

Maribel Cabrera Velázquez nace en Melilla en 1983. A la edad de 6 años se matricula en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena en la especialidad de Violoncello, donde recibe clases con los profesores Claudio Soriano y Manuel Santapau.

Fig. 5.5. Maribel Cabrera Velázquez

Posteriormente realiza estudios superiores de Violonchelo con el catedrático D. Mariano Melguizo Gómez; en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Masotti Little” de Murcia, obteniendo el Título Superior de Música en la especialidad de Violonchelo con las más altas calificaciones.

Ha realizado cursos de formación con los profesores Miguel Ángel Clares, Marçal Cervera, Radu Adulescu, Francisco Pastor y Angel García Jermann (solista orquesta RTVE) con el que continúa su formación actualmente. De Interpretación y Dirección de Orquesta con los profesores Dimitri Miler, Alexander Rudin, Stanimir Todorov (solista de las orquestas de la Radio Nacional Danesa, de la Suisse Romande y de la Filarmónica de Monte Carlo), Claudio Baraviera, Antón Gakel, Luis Zorita, Mikhail Kopelman.

Ha formado parte de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia con la que ha realizado giras por China, Estrasburgo, Viena, Chicago y Nueva York. Asimismo ha colaborado con la Orquesta Clásica “Ciudad de Murcia”, con la Orquesta Sinfónica de Albacete en el 2004, con la Orquesta Sinfónica “Ciudad de Elche” y con la Orquesta Sinfónica de Murcia.

Ha sido profesora de la Escuela de Música de Beniaján (2006 – 2010); la Escuela de Música de la Agrupación musical de Cabezo de Torres (2010 - 2014), la Escuela de música del Colegio Lycée Français Andre Malraux de Murcia (2012 - 2014), del Conservatorio Profesional de Música de Murcia (Octubre 2006), del Conservatorio de Música de Cartagena (2007 - 2010 y 2011 - 2014) y Conservatorio Profesional de Música "Narcirso Yepes" de Lorca (2010 – 2011).

Participa en los encuentros y workshops organizados por la European Suzuki Association en los Alpes Franceses, Marsella, Lyon, Málaga, Madrid, Barcelona… donde conoce el trabajo de algunos de los pedagogos de Violonchelo más importantes del momento: Carey Beth, Anja Maja, Penny Heath, Christine Livingstone, Arantxa López, Eulalia Subirá, Anders Gron, Antonio Mosca, Marianne Vrijland, Cristophe Bossouat, Isabel Quirós,… entre otros.

Actualmente está cursando el cuarto nivel de la formación del Método Suzuki, en la Association Française Pédagogie Suzuki en Lyon (Francia), con los profesores Ruben Ribera y Chantal Latil, y es Profesora de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música "Narcirso Yepes" de Lorca y en el Aula Suzuki Sonidos.

CEBALLOS MARTÍNEZ, JORGE FRANCISCO

Fig. 5.6. Jorge Francisco Ceballos Martínez

Jorge Ceballos nace en Cartagena en 1977. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de esta ciudad. Finaliza el Grado Superior de Violonchelo y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Alicante. Más tarde se traslada a Barcelona donde cursa estudios de postgrado en el Conservatorio de Barcelona y en la “Escola Luthier”, trabajando bajo la dirección de Marçal Cervera y Radu Aldulescu. Tras la finalización de estos estudios se matricula en el Conservatorio de Ginebra, donde estudia con Daniel Grosgurin, Maud Tortelier y Bernard Greenhouse.

Ha formado parte y colaborado con: la Orquesta Sinfónica de León, Orquesta Barcelona Simfonietta, Orquesta Sinfónica del Vallés y Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. Su labor docente comienza en 1999 tras obtener por concurso-

oposición la plaza de profesor de violonchelo, y se ha desarrollado en los Conservatorios de Ponferrada, Lorca y Zaragoza.

CLARES CLARES, MIGUEL ÁNGEL

Fig. 5.7. Miguel Ángel Clares Clares

Esperanza Clares (2009) publicó en "Portrait", una excelente semblanza de este genial violonchelista, reproducimos los datos más representativos a continuación:

Miguel Ángel Clares nació en Algezares (Murcia) en 1976. Desde su infancia, Miguel destacó por su talento musical. Comenzó a estudiar música a los ocho años en el Conservatorio Superior de Música *Manuel Massotti Littel* de Murcia. Un año más tarde inició sus estudios de violonchelo con el catedrático Mariano Melguizo. Alternó su formación en este centro con la Orquesta de Aspirantes y la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia.

En 1988, a raíz de su participación en el Curso Musical Internacional de Invierno celebrado en Benidorm, conoció al gran violonchelista y pedagogo Radu Aldulescu, con quien inició una larga relación musical. En 1991 fue becado por la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia para estudiar con el maestro Aldulescu en el "Conservatoire Européen de Musique" de Paris. En esta Institución obtuvo el Diplome de Maitrise (1993) y el Diplome Européen (1995).

En 1993 fue admitido y becado en la International Menuhin Music Academy de Gstaad (Suiza), bajo la tutela artística de Radu Aldulescu, Alberto Lysy y la del propio Yehudi Menuhin.

En 1996 se trasladó a Filadelfia, becado por el Curtis Institute of Music y continuó su perfeccionamiento con Peter Wiley, David Soyer y Rafael Druian, graduándose en 1999.

Durante su formación en Suiza actuó en numerosas ocasiones con la "Camerata Lysy" y la "Grenchen Stadorechester", con las que recorrió Europa y América. También participó en destacados encuentros como el Festival Menuhin (Suiza), Festival Pontino (Italia), Festival Internacional de Torroella de Montgri (Gerona), Festival Aix en Provence (Francia), Rising Star (Chicago) y en salas tan significativas como el Teatro Colón (Buenos Aires), Victoria Hall (Ginebra) o el Casino de Berna.

Recibió numerosos premios, entre ellos el Primer Premio del "Concurso Nacional de Jóvenes Violonchelistas de Zaragoza" (1994), así como en el "Concurso de Jóvenes Musicos de la Universidad de Lausanne" (1995), el "Concurso Internacional del Festival Internacional de Orquestas de Jóvenes Murcia '96", y fue Laureado en el "Concurso Internacional de Violonchelo Gaspar Cassadó" en 1998.

La crítica resaltó de él:

> … con un sonido hermosísimo, acariciante y profundo (…), un vibrato que llega al alma y un sentido de la afinación y del rubato que tiñe de colores propios todo lo que pasa por su privilegiada inspiración de intérprete. (Octavio de Juan, 1999)

> En cuanto comenzaba el arco a rozar las cuerdas del violonchelo parecía que una llamarada ardiente se extendiese por la sala. Miguel Ángel Clares poseía ese don misterioso, que sólo algunos intérpretes alcanzan, de enganchar al oyente y no dejarlo pensar en otra cosa más que en la música, mientras duraba la interpretación. (Antonio Díaz Bautista, 2003).

Fundó el Mediterraneo Piano Trio en enero de 1998 junto a la violinista Sara Bitloch y el pianista Benjamin Hochman. Participaron en el "Jerusalem International Music Encounters" (1998) y en el "Ravinia Festival Steans Institute for Young Artist" (2000-2001). Trabajaron con Isaac Stern, Henry Meyer, Leon Fleisher, Joseph Kalichstein, Pamela Frank, ferenc rados y miembros de los cusrtetos Emerson y Lasalle. En julio de 1999 el Mediterraneo Piano Trio ganó el segundo premio en el "Melbourne International Chamber Music Competition" (Australia), así como un contrato de grabación con el sello discográfico Naxos. Actuaron a lo largo de Pensilvania, New Jersey, y participaron en el "Jerusalem Music Center", el "Festival Mediterranée" (Francia), el "Festival Ciudad de Begastri" (España), el "Alexander Schneider" y "Weill Recital Hall" en el Carnegie Hall (New York, 1999 y 2000), el "Louvre Series" (Paris) y en el "Kenedy Center" (Washington). También recibió el

Segundo Premio en el Tercer Concurso de Música de Cámara de Melbourne (Australia).

Impartió diversos cursos de perfeccionamiento en los Conservatorios Profesionales de Murcia y Cartagena, antes de regresar a Suiza en octubre de 2001 como profesor de Violonchelo y Música de Cámara en la "International Menuhin Music Academy", donde permaneció hasta diciembre de 2002 (Clares, 2009).

Su repentino fallecimiento el 19 de diciembre de 2002, con sólo 26 años, conmocionó a todos los músicos murcianos que le conocíamos, le apreciábamos y seguíamos su meteórica trayectoria internacional. Aún hoy, resulta difícil creer que una persona tan vital, con una energía y talento desbordantes, nos dejara con tal prontitud, privándonos del placer de escucharle y la oportunidad de recibir sus enseñanzas.

La ciudad de Murcia le ha brindado numerosos reconocimientos: existen una plaza y una calle con su nombre, y el aula de violonchelo del Conservatorio Superior de Música actualmente recibe la denominación de aula "Miguel Ángel Clares", al igual que la Sala de Cámara del Auditorio de esta ciudad.

CUADRADO CAPARRÓS, JOSÉ MANUEL

Fig. 5.8. José Manuel Cuadraro Caparrós

Nace en Murcia en 1960. Comienza los estudios de música en el Conservatorio Superior de Murcia, realizando las carreras de Guitarra y Violonchelo. Posteriormente continúa los estudios de violonchelo en Madrid con la Profesora María de Macedo. Becado por el Ministerio de Cultura, estudia Violonchelo y Pedagogía del Violonchelo en el Conservatorio de Utrecht (Holanda), con los Profesores Elías Arizcuren y Lenian

Benjamín. También ha realizado diversos cursos con profesores como Marçal Cervera y Christopher Coin.

Ha colaborado con numerosas orquestas y grupos de cámara, como la Orquesta de Cámara de Cartagena y la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. Durante ocho años fue primer violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Murcia.

Ha sido profesor en los Conservatorios de Almería, Salamanca y Barcelona.

En 1991 obtiene la plaza de funcionario de carrera en la especialidad de Violonchelo, siendo la nota de concurso-oposición más alta de toda España. Desde entonces realiza su labor docente en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia.

Entre sus alumnos destacan Víctor Alejo Plana, violonchelista de la Orquesta Sinfónica de Murcia y Juan Pedro Torres del Río, profesor de Violonchelo de la Junta de Andalucía.

EGEA JURADO, JULIA

Fig. 5.9. Julia Egea Jurado

Nace en Cartagena en 1983. Inicia los estudios de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena con el profesor Claudio Soriano. Obtiene el Título Superior de Música, especialidad Violonchelo, en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” de Murcia en 2007. En 2008 finaliza el Curso de Aptitud Pedagógica (CAP) que imparte la Universidad de Murcia.

Estudió dos cursos de la Licenciatura de Administración y Dirección de Empresas de la Universidad de Murcia y está en posesión del Certificado de

Comunicación en Lengua de Signos Española (2° nivel) de la Asociación de Personas Sordas de Murcia.

Ha sido componente de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia y de la Orquesta del Festival Internacional de Jóvenes de la Región de Murcia. También formó parte del grupo de músicos del guitarrista flamenco Carlos Piñana desde 2001 hasta 2004, y en 2006 participó en el Festival de Música Contemporánea de Molina de Segura.

Ha realizado cursos de violonchelo y repertorio orquestal con los profesores: Claudio Soriano, Miguel Ángel Clares, MarÇal Cervera, Demetri Motatu, Dmitri Miller, Ángel García, Alexander Rudin, Stanimir Todorov, Salvador Escrig y Radu Aldulescu.

Ha sido profesora de violonchelo en la Escuela Municipal de Música de Moratalla y en la Asociación Musical "Euterpe" de Santomera (2007-2008), profesora de Secundaria en la asignatura de Música en el "Colegio Narval" de Santa Ana (2008-2009), profesora en la especialidad de violonchelo en la Escuela de Música y Conservatorio "Maestro Jaime López" de Molina de Segura (2009-2013), y desde 2009 hasta la actualidad es profesora de violonchelo en la "Escuela de Música Montepinar", profesora de Secundaria en la asignatura de Música y jefa de estudios adjunta en el "Colegio Montepinar" de El Esparragal (Murcia).

FERRÁN LANZ, LUIS

Fig. 5.10. Luis Ferrán Lanz

Nace en Murcia en 1957. Realizó sus estudios de violonchelo con Mariano Melguizo en el Conservatorio de Murcia y con Enrique Correa en la Joven Orquesta de Cámara de España de la que fue miembro fundador, y componente, junto a Luis

García (violín) y Jaime Martín (flauta), de su Trío Barroco. En esta etapa trabajó con directores como Odón Alonso, Víctor Pablo Pérez, Edmon Colomer y Francesc Llongueras o la violinista Isabel Vilá.

En Murcia ha pertenecido a las Orquestas del Conservatorio, de Jóvenes, Internacional del Festival de Orquestas, Camerata y ha colaborado con la Sinfónica, la de Cartagena y la Universitaria. También ha tocado en conjuntos de cámara como el Cuarteto Picasso, Trío de Murcia, Zarabanda, La Cetra, Música Antigua de la Universidad, Trío Serenata y Capella Joan Baptista Comes (Alicante). Es miembro de la Camerata Hypnos y colabora con Iluni Música. Son muchas las localidades españolas en las que ha actuado, además de hacerlo también en Alemania, Bélgica, Italia y Hungría.

Tanto en nuestro país como en el extranjero ha asistido a cursos con Marçal Cervera, María de Macedo, Elías Arizcuren y Kedves Tamas. Y de violonchelo barroco con Kenneth Slowik, Roel Dieltiens y Gaetano Nasillo. Ha sido profesor de los Conservatorios de Orihuela, Caravaca, Lorca y Murcia, siéndolo actualmente del de Cartagena.

GARCÍA SÁNCHEZ, ELENA MARÍA

Fig. 5.11. Elena Mª García Sánchez

Nace en Águilas (Murcia) en 1976. Comienza los estudios de música en el Conservatorio Profesional de Cartagena a la edad de 7 años, iniciando con el profesor José Montaño Yuste el estudio del Violonchelo.

A los 18 años se presenta al Primer Concurso Nacional de Jóvenes Violonchelistas celebrado en Aragón, donde le conceden el Tercer Premio. Ese mismo año comienza a estudiar en el Conservatorio Superior de Zaragoza en la clase de Demetri Motatu, finalizando 9º curso con la calificación de Matrícula de Honor. En septiembre de 1995 gana el Primer Concurso Nacional de Violonchelo celebrado en Zaragoza.

Ha formado parte de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia, del Cuarteto de Violonchelos de Aragón, de la Orquesta de Cámara de Murcia, de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, del cuarteto de cuerda "Numen", del ensemble "Areté", del trío "Alezeia", de la orquesta "Il Concerto Accademico" y es violonchelo solista de la Orquesta de Cámara de Cartagena.

Tras obtener los títulos de Profesora Superior de Música de Cámara y de Violonchelo con Francisco Pastor Sempere, recibió clases de la profesora María de Macedo en Madrid durante tres años y del concertista Lluis Claret durante otros tres en la Universidad de Alcalá de Henares. Además, ha realizado diversos cursos de perfeccionamiento de Violonchelo en España y Holanda con los profesores Boris Pergamenchikov, Bernard Greenhouse, Tsuyoshi Tsutsumi, Philippe Müller, Irene Sharp, Steven Doane y Wolfgang Boettcher y de Música de Cámara con Jordi Mora y M. Kopelman. Ha colaborado en la grabación de las bandas sonoras del cortometraje "Kaleidoscopio" (2002) y del largometraje "La Interminable Espera de Arturo Gross" (2005).

Desde 1999 desarrolla su labor docente en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena como funcionaria de carrera, e imparte cursos de Violonchelo en diversos municipios de la región de Murcia. Ha finalizado los estudios de Inglés del Ciclo Superior de la Escuela Oficial de Idiomas y los cursos de doctorado del programa de Innovación Curricular, Tecnológica e Institucional de la UNED, obteniendo en el Diploma de Estudios Avanzados la calificación de Sobresaliente.

Entre sus alumnos destacan Mila Vidal, Marta Requena (ganadora de la VIII Edición del concurso Entre Cuerdas y Metales), Irene Ortega (ganadora de la X Edición del Concurso Entre Cuerdas y Metales), Beatriz Celdrán, Miguel Ángel Ros (ganador de la XIV Edición del concurso Entre Cuerdas y Metales y Premio Nacional de Enseñanzas Profesionales de Música) y Mª José Martínez.

GÓMEZ MESEGUER, RAMÓN

Fig. 5.12. Ramón Gómez Meseguer

Nace en Murcia en 1969. Comienza los estudios musicales a la edad de 10 años en la especialidad de guitarra, e inicia a los 17 la especialidad de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde obtiene el Grado Profesional de ambos instrumentos.

Ha realizado estudios de Música de Cámara y de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Córdoba, con el profesor Álvaro Campos y también ha estudiado en la "Escuela Internacional de Música" de Barcelona con el maestro Marçal Cervera.

Finalizó los estudios superiores de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Alicante y de Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música de Murcia. Ha estudiado composición en la Escuela de Composición y Creación de Alcoy, con el compositor Javier Darias.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento con profesores como Javier Vidaechea (alumno de G.Cassadó), Reimund Korupp (profesor del Conservatorio Superior de Heidelberg-Mannheim), Cristoph Henkel (profesor del Conservatorio Superior de Friburg) y Ferenc Rados (profesor de la Academia F. Liszt de Budapest), entre otros. Durante años ha realizado estudios de Música de Cámara con el profesor y director de orquesta Jordi Mora, alumno del gran director de orquesta Sergiu Celebidache.

Ha realizado recitales de violonchelo por gran parte de la geografía española y en distintas ciudades de Italia, Francia, Bélgica, Alemania, Suiza y Luxemburgo, además ee conciertos como solista con la Orquesta Sinfónica de Elche.

Desde 1993 es profesor de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia y ha sido miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Murcia y de la Orquesta de Cámara de Cartagena así como del cuarteto de cuerda Rubaiyat.

Entre sus alumnos destacan Juan Manuel Salinas, profesor del Conservatorio de Caravaca, Gonzalo Meseguer Luján, profesor en el Conservatorio de Molina de Segura y Lorenzo Meseguer Luján, concertista de violonchelo.

GUARDIOLA HERRERO, Mª ÁNGELES

Fig. 5.13. Mª Ángeles Guardiola Herrero

Mª Ángeles Guardiola ha sido profesora en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, donde trabajó durante los cursos 1992-1993 y 1994-1995 como Violonchelista Acompañante.

Más tarde impartió clase de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena durante los cursos comprendidos entre 1995 y 1999.

Desde 1999 hasta 2001 ha sido profesora de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Elche y de 2001 a 2002 en el Conservatorio Profesional de Música de Elda (Alicante).

Posteriormente, Mª Ángeles Guardiola ha sido profesora de Música en diversos Institutos de la Región de Murcia.

KALA, ZOURAB

Fig. 5.14. Zourab Kala

Nació en 1963 en Tbilisi, capital de Georgia. En 1970 empieza los estudios de violonchelo bajo la tutela de los profesores Tkachenko, Avakov y Cheishvili. Asimismo, recibió clases magistrales del maestro Rostropovich. En 1980 obtuvo el Primer premio en el Concurso Internacional de Jóvenes Intérpretes en Olomoutz, República Checa. Seguidamente, amplió sus estudios de violonchelo en San Petersburgo y Hamburgo.

En 1986 acaba sus estudios de violonchelo, composición y dirección en el Conservatorio Superior de Tbilisi conjuntamente con la carrera de Historia del Arte en la Universidad de Tbilisi. Desde 1983 hasta 1993 trabajó en la Orquesta Nacional de Georgia y de 1993 a 1994 fue primer violonchelista de ópera en Burgas, Bulgaria. Ha realizado conciertos y giras por toda Europa y América con diferentes orquestas y directores y ha actuado como solista para numerosas orquestas en diversos conciertos.

Desde de 1995 reside en España, trabajando en los Conservatorios de Villena y Jumilla como profesor. Compagina sus actividades docentes con conciertos en orquestas de Murcia, Alicante y Elche. A su vez, dedica tiempo a la música de cámara, a la composición y a la dirección. Cabe destacar que ha dado conciertos por toda España, incluidos el Teatro Real y el Auditorio Nacional de Madrid. Tiene grabados varios CD y ha realizado colaboraciones con BBC, ZDF y RNE.

KOVÁČ, JURAJ

Fig. 5.15. D. Juraj Kovac

Nace en Piešťany (Eslovaquia, 1965) donde inicia sus estudios musicales. Entre 1980 y 1987 estudia en el Conservatorio de Bratislava. Los años 1981, 1983 y 1985 obtiene el Primer Premio de su especialidad en el Concurso Nacional de Conservatorios Eslovacos y también el Primer Premio de este certamen (1984) en la especialidad de Cuarteto de Cuerda.

Termina sus estudios con la distinción de “Mejor Graduado del Año” de los instrumentistas de cuerdas del Conservatorio de Bratislava. En 1987 ingresa en la clase del profesor Josef Podhoransky en la Academia de las Artes (Facultad de Música y Danza) de Bratislava. En 1988 ingresa en la Orquesta de Jóvenes “Gustav Mahler” que dirigían James Judd, Claudio Abbado y Vaclav Neumann.

Entre 1988 y 1989 es becario de la Consejería de Cultura de la Comunidad Autónoma de Murcia y violonchelo solista de la Orquesta de Cámara “Región de Murcia”. Durante el curso 1990/1991 es, además, profesor del Conservatorio de Cartagena.

En 1993 se gradúa con el título “Maestro de las Artes” de la Academia de Bratislava. Desde 1992 a 1996 es miembro de la orquesta Cappella Istropolitana de la capital eslovaca, agrupación con la que realiza giras por todo el mundo y graba para el sello discográfico Naxos y la Radio Bratislava y la TV Eslovaca.

En 1996 es aceptado en la Escuela Superior de Música de Malmö (Suecia) en el aula de Interpretación de Música Barroca, estudios que finaliza en 1998. Desde ese

año es primer violonchelista de la orquesta barroca Teatro Lírico, que dirige Steven Stubbs, con conciertos por los más importantes festivales de música barroca en Europa, con esta agrupación graba para el sello Venguard Classics.

Desde 1998 es también primer violonchelo y solista de la orquesta barroca Solamente Naturali de Bratislava y miembro de la agrupación Tirami S, con la que actúa en Inglaterra, Alemania, Suiza y EE.UU. y con la que graba también dos CD's para Venguard Classics. Sigue colaborando en Eslovaquia y otros países de Europa con diferentes agrupaciones y proyectos como son Musica Aeterna de Bratislava, Collegium Marianum de Praga, Solistas de Cámara de Bratislava, Orquesta de Cámara Eslovaca, Theatre of Voices dirigido por Paul Hillier y Tragicomedia.

Actualmente reside en Murcia y desde 2002 es solista de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia.

MADRONA SÁNCHEZ, ALFONSO

Fig. 5.16. Alfonso Madrona Sánchez

Alfonso Madrona nace en Beniaján (Murcia) en 1967. Comienza los estudios de Violonchelo en el Conservatorio de Murcia y los continúa durante tres años en el Conservatorio Superior de Barcelona con el profesor Elías Arizcuren. Tras finalizar el grado profesional en el Conservatorio Superior de Barcelona, se traslada a Holanda donde estudia dos años en el "Sweelinck Comservatorium" de Ámsterdam con los profesores Michel Dispa y Harro Ruisenaars.

Ha pertenecido a la Orquesta Sinfónica de Asturias, a diversas orquestas de Murcia y a numerosas agrupaciones de música de cámara. En el año 1993 obtiene

plaza de profesor numerario de Violonchelo así como plaza de profesor numerario de Música de Camara en las oposiciones convocadas por el Ministerio de Educación. Desde entonces es profesor de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia. Un año más tarde, en 1994, obtiene Premio Extraordinario fin de grado superior de Violonchelo.

MARTÍNEZ CEPA, CARMEN

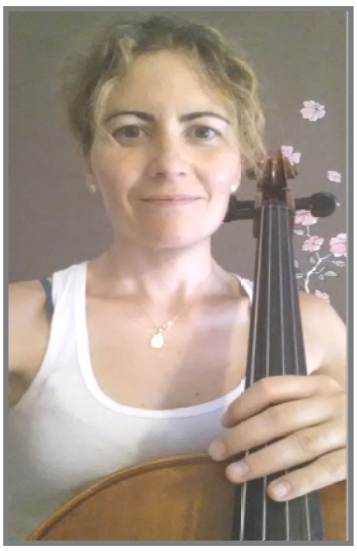


Fig. 5.17. Carmen Martínez Cepa

Su experiencia profesional es muy amplia, habiendo trabajado en los Conservatorios Profesionales de Música de Cuenca, Ontinyent y Cartagena. También ha impartido clases de música en el Colegio "María Inmaculada" de Puerto de Sagunto, en el I.E.S. "L'Almadrava" de Benidorm, en el I.E.S. "Bellaguarda" de Altea y en el I.E.S. "Mediterrània", también de Benidorm, donde desempeña los cargos de Coordinadora de Secundaria y Formación en la actualidad.

Ha realizado numerosos cursos de perfeccionamiento de Violonchelo y de Pedagogía Musical en las universidades de Valencia y Alicante, y en la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo". Posee además los diplomas de "Capacitación" de Valencià y Nivel Intermedio de Francés.

MARTÍNEZ MARÍN, ALICIA

Fig. 5.18. Alicia Martínez Marín

Nace en Murcia en el año 1974. Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de Murcia a la edad de 7 años en las especialidades de piano y percusión, con 10 años inicia los estudios de violonchelo de la mano del profesor Mariano Melguizo. A los 17 años amplía sus estudios con el maestro Reimund Korupp, que ejercerá una importante influencia en su formación chelística, pedagógica y personal.

A los 19 años comienza a impartir clases de violonchelo en diversas escuelas y academias: Agrupación Musical “La Constancia” Catral (Alicante), Escuela Municipal de Molina de Segura y Academia Sta. Cecilia de Murcia.

Finaliza sus estudios superiores de música de cámara con el profesor Miguel Baró y poco después termina el superior de violonchelo en el Conservatorio Superior de Alicante de la mano del profesor Francisco Pastor.

Ese mismo curso, con 21 años, decide crear junto a Manuel del Buey la Escuela de Música Chaplin (1996). En el año 2004 abren su propio local ampliándolo en el 2011 con un segundo centro dedicado a la educación musical infantil.

Realizó diversos cursos de violonchelo y música de cámara con los maestros: Reimund Korupp, María de Macedo, Eulalia Subira, Cuarteto de Cuerda Isaie, y Cuarteto de Cuerda Brno.

En el año 1996 fue miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Murcia con la que sigue colaborando hasta la fecha. Así mismo ha colaborado con la Orquesta de Elche y durante varios años, formó parte de la Orquesta de Cámara de Cartagena.

En el ámbito de la música de cámara, formó parte de varias agrupaciones: Trío con piano Euterpe, Trío Chaplin, Cuarteto de cuerda Iuventus y Cuarteto de cuerda "Arsis Tésis", agrupación con la que recibió clases del musicólogo Guillermo Talsma, siguiendo los criterios de la llamada "teoría del tempo giusto", realizando diversos conciertos por la región de Murcia y Alicante.

Ha dedicado toda su carrera a la enseñanza y divulgación musical y a coordinar las dos escuelas Chaplin, la escuela de verano (desde 2007) y el campamento musical de verano (desde 1998).

MARTÍNEZ REDONDO, ALICIA

Fig. 5.19. Alicia Martínez Redondo

Nace en Cartagena en 1987. Comienza los estudios de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Cartagena donde estudia con Mª Ángeles Guardiola. En 2009 obtiene el Título de Grado Superior de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia bajo la dirección de Mariano Melguizo. También ha finalizado los estudios de Máster de Formación del Profesorado de Secundaria y Bachillerato que imparte la Universidad de Murcia.

De 1998 a 2001 formó parte de la O.J.R.M. en su "sección aspirantes", incorporándose a la "sección principal" en 2001. En esta orquesta recibe clases de Manuel Santapau, Claudio Baraviera y Stanimir Todorov, entre otros.

Ha realizado cursos de perfeccionamiento con los profesores: Demetri Motatu, Paul Friedhoff, Igor Suliga, Manfred Horn y Santiago de la Riva. Actualmente continúa sus estudios con Juraj Kóvac.

Su experiencia como violonchelista en grupos de cámara es extensa, participando en diversos conciertos dentro de nuestra región. En cuanto a su experiencia en diferentes orquestas, cabe destacar su participación en: la Agrupación Musical "Sauces", la "Asociación Lírico – Cultural Amigos de la Zarzuela" de Cartagena, la Orquesta de Alicante, la Orquesta de Cámara de Cartagena y la Orquesta de Cámara de Murcia. También ha colaborado con: la Orquesta Sinfónica "Ciudad de Elche", la Orquesta Filarmónica de Castilla La Mancha, la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia y la Orquesta de la UCAM.

Desde 2014 imparte clases como profesora de Iniciación a la Música en el "Colegio Miralmonte" de Santa Ana (Cartagena), y anteriormente ha dado clases de Violonchelo: en la Escuela de Música "Alter Musici" de Cartagena, en la Escuela Municipal de Torre Pacheco y en el Conservatorio Profesional de Caravaca.

MELGUIZO GÓMEZ, MARIANO

Nace en Córdoba en 1943. Estudia con Rafael Gant en el Conservatorio Superior de su ciudad natal, y con Enrique Correa y Ricardo Vivó en el Real Conservatorio de Madrid. Posteriormente amplía su formación con Radu Aldulescu y Pedro Corostola.

Fig. 5.20. Mariano Melguizo Gómez

Miembro de la Orquesta Sinfónica de R.T.V.E., de la que es miembro fundador por oposición y en la que ha permanecido durante veinte años, hasta el año 1985 en que se trasladó y fijó su residencia en Murcia. Con esta orquesta, ha actuado como

solista en dos ocasiones y ha efectuado giras por los Estados Unidos de América, México y Europa.

También ha celebrado recitales en diversas ciudades españolas. Su vocación camerística se ve desarrollada actuando en numerosas formaciones: violista de gamba en el cuarteto Renacimiento, violonchelista en el grupo Koan, este último dedicado casi exclusivamente a la música contemporánea, y violonchelista en el quinteto S.E.K. y el Trío Mompou, al que perteneció de 1988 a 1997.

Ha sido Catedrático Numerario de violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Murcia desde 1975 hasta su fallecimiento en 2012.

Entre sus alumnos destacan: Miguel Ángel Clares Clares, concertista y profesor de violonchelo en la Academia Internacional de Yehudi Menuhin (Suiza) hasta su muerte en 2002, José Manuel Cuadrado Caparrós, Ramón Gómez Meseguer, Alfonso Madrona Sánchez, José Santiago Montaño Yuste, Luis Ferrán Lanz, Juan Mellado Centenero, Víctor Manuel Pareja García, Maribel Cabrera Velázquez, Julia Egea Jurado, Antonio Francisco Villa Moreno, Juan Manuel Salinas, Gonzalo Meseguer y Alicia Martínez.

MELLADO CENTENERO, JUAN

Fig. 5.21. Juan Mellado Centenero

Natural de Alcantarilla (Murcia), realiza sus estudios de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia. Durante esos años participa en numerosos cursillos con el violonchelista Miguel Ángel Clares y recibe clases de profesores como Rafael Ramos y los catedráticos del Conservatorio de Moscú Alexander Kniazev, Dmitri Miller y Alexander Rudin.

En 2005 obtuvo su título Superior de Música en el Conservatorio Superior de Música “Manuel Massotti Littel” de Murcia, bajo la dirección del catedrático Mariano Melguizo Gómez. Durante su último año de estudios recibió igualmente clases de Radu Aldulescu, Gaetano Nasillo (violonchelo barroco) y Alexander Rudin. Así mismo, fue alumno asiduo de las clases impartidas en Barcelona por el violonchelista Damián Martínez.

Tras concluir sus estudios en Murcia, pasaría un año como alumno de Stanimir Todorov (solista de las orquestas de la Radio Nacional Danesa, de la Suisse Romande y de la Filarmónica de Monte Carlo) en la Escuela Superior de Música de Malmö (Suecia). Continuó posteriormente sus estudios con Todorov como alumno invitado en la Internacional Menuhin Music School (IMMA) de Gstaad (Suiza).

Ha formado parte de la Orquesta Clásica de la Región de Murcia y de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia. Durante la temporada 2010-2011 fue asistente de solista de la Orquesta de Córdoba, en la que trabajó con el solista Mijaíl Milman bajo la dirección titular y artística de Manuel Hernández Silva. Colabora también, desde hace varios años, con la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia. Desde 2012 es profesor del Conservatorio Superior de Música de Murcia en calidad de funcionario interino.

MESEGUER LUJÁN, GONZALO

Fig. 5.22. Gonzalo Meseguer Luján

Gonzalo Meseguer nace en Murcia en 1984. Realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, finalizando con Matrícula de

Honor, titulación compartida con la “Universität Mozarteum” de Salzburgo, donde obtiene su segunda licenciatura además del máster oficial con las máximas calificaciones.

Discípulo de Enrico Bronzi y Giovanni Sollima, ha recibido las enseñanzas de grandes maestros como A. Kniazev, A. Rudin, W.E.Schmidt, D. Miller, Peter Hörr, S. Todorov, Alois Brandhofer, Lluis Calret, W. Boettcher, Miguel Ángel Clares, Wen-Sinn Yang, Iagoba Fanlo, Radu Aldulescu y en el ámbito camerístico ha estudiado con Imre Rohmann, Rainer Schmidt (Hagen Quartet), Fabio Bidini, Jordi Mora, Cordelia Höfer, Götz Teutsch, Christoph Coin entre otros.

Ha sido galardonado en diversos concursos nacionales e internacionales, destacando su participación en el *"Brahms wettbewerb”* realizado en Pörtschach (Austria), habiendo recibido los primeros premios en el concurso nacional de Xátiva y en el II *Coloquim Musicalle* de Almería así como en el concurso *Villa de Cox*.

Artista invitado a actuar en salas y festivales de Austria, Alemania, Italia y España como solista, en formación de cámara y con orquesta: “*Wiener Saal*” de Salzburgo, Feria del libro de Frankfurt con la compañía de tangos de Bruno Cavallaro, destaca su participación en “Música en La casa-museo de C. Gabarron", “I Ciclo de intérpretes”, inaugurando oficialmente el auditorio Miguel A. Clares como solista junto a la Camerata de Murcia, con el estreno del concierto de cello del compositor J.L.García, miembro del conjunto de música no convencional Aires del Sur. Destaca su participación como primer violonchelo en el Festival “Junger Kunstler” de Bayreuth (Alemania), primer cello de la World Youth Orchestra (UNICEF), ensemble "Sandor Vegh" de Austria, miembro de la Orquesta Escuela del Teatro Real de Madrid, así como Primer Violonchelo de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia durante tres años y actualmente es primer violonchelo de la Barbieri Symphony Orchestra. En calidad de solista ha actuado con la Orquesta de Jóvenes de Murcia, la “*Orquesta Accademia*” en Italia, la OJRM con Benito Lauret, Camerata de Murcia, Orquesta de Cámara de Cartagena, Orquesta "*Hims Mola*" y la orquesta FIMA de Almería interpretando conciertos de Vivaldi, C.P.E.Bach o el Triple de Beethoven entre otros.

Es presidente de la asociación AAMAR para la difusión y el estudio de la música, y desde octubre de 2013 ejerce la docencia en el Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura.

MONTAÑO YUSTE, JOSÉ SANTIAGO

Fig. 5.23. José Santiago Montaño Yuste

José Montaño nace en Murcia en 1954. Cursa los estudios profesionales de Violonchelo en el Conservatorio de Música de Murcia bajo la dirección del catedrático Mariano Melguizo Gómez. Posteriormente se traslada a Zaragoza para comenzar el grado superior de Violonchelo con Demetri Motatu. Obtiene el título de Profesor Superior de Música de Cámara en el Conservatorio "Oscar Esplá" de Alicante, y el de Profesor Superior de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Ha sido miembro fundador de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia y de la Orquesta del Conservatorio Superior de Murcia, donde compartía atril con el catedrático Mariano Melguizo. Ha formado parte de numerosos grupos de cámara, realizando actuaciones en auditorios nacionales e internacionales, y ha completado su formación como violonchelista en Gerona, con Elías Arizcuren.

En 1991 obtiene por concurso-oposición la plaza de profesor de Música de Cámara del Ministerio de Educación, desarrollando su labor docente a partir de entonces en el Conservatorio Profesional de Música de Murcia, primero como profesor de Música de Cámara, y desde 2001 como profesor de Violonchelo.

Entre sus alumnos destacan Elena Mª García y Jorge Francisco Ceballos.

PALLÁS MAGRANER, JAVIER

Fig. 5.24. Javier Pallás Magraner

Nace en Tavernes de la Valldigna (Valencia) en 1968. Su primer maestro de violonchelo fue Fernando Badía. Finaliza el Grado Medio en el Conservatorio de Castellón con Mención Honorífica bajo la dirección del profesor Juan Antonio Ros. Obtiene el título superior de Violonchelo y Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Murcia, con Mariano Melguizo y Miguel Baró, respectivamente, y el Superior de saxofón en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia con Gregorio Castellanos.

Perfeccionó sus estudios de violoncello con María Mircheva y el maestro Radu Aldulescu, y estudió dirección de orquesta con Cristóbal Soler en la Universidad de Valencia y armonía y análisis con Marcelo Clemente.

Ha sido profesor de Violonchelo en la Escuela de Música de Gandía, en el Conservatorio de Alcañiz y en Lorca, y profesor saxofón en los Conservatorios de Puertollano y Cartagena. En 1996 obtiene la plaza de profesor de Música de Cámara ejerciendo su docencia en el Conservatorio Superior de La Coruña, trasladándose posteriormente al Conservatorio de Torrente.

Desde el curso 2001/02 es profesor de Música de Cámara en el Conservatorio Superior “Joaquín Rodrigo” de Valencia.

PAREJA GARCÍA, VÍCTOR MANUEL

Fig. 5.25. Víctor Manuel Pareja García

Víctor Manuel Pareja nace en Guardamar de Segura (Alicante) en el año 1968. Inicia sus primeros estudios musicales con el trombón de varas en el Conservatorio de Música "Oscar Esplá" de Alicante, terminando el grado elemental de trombón. También estudia en el Conservatorio Superior de Música de Alicante la especialidad de Violonchelo con el profesor Francisco Pastor Sempere, terminando el grado superior con Mariano Melguizo Gomez en el Conservatorio Superior de Música "Manuel Massotti Littel" de Murcia.

Ha pertenecido a la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia desde 1990 hasta 1995, donde tiene la ocasión de dar conciertos en Alemania, Italia y España.

En 1993 asiste como alumno activo de orquesta a las clases magistrales de Aldo Ceccato. También recibe clases de Violonchelo y Música de Cámara de Elías Arizcuren, Cuarteto Dolezal, Suzana Stefanovich, Liviu Stanese y Maria de Macedo.

Ha sido profesor de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Almendralejo (Badajoz,) y en los conservatorios de Lorca y Cartagena, perteneciendo en la actualidad al claustro de profesores de este último.

PASTOR SEMPERE, FRANCISCO

Fig. 5.26. Francisco Pastor Sempere

Francisco Pastor nace en Onil (Alicante) en 1961. Comienza los estudios musicales de la mano de su padre y cursa los estudios de Violonchelo en el Conservatorio Superior "Óscar Esplá" de Alicante y en el Conservatorio Superior de Valencia bajo la dirección de Vicente Perelló. Posteriormente amplía sus estudios con Miguel A. Herranz, María Macedo y J.M. Gamard.

Amplía su formación con Radu Aldulescu, Cuarteto Gabrielli, Cuarteto Dolezal, Cuarteto de Brno, London Virtuosi, T. Tichauer, Liviu Stanese, Bretislav Novotny, M.Kopelman. Su vocación por la Música de Cámara le lleva a ser fundador en 1989 del cuarteto Almus de cuerdas, con el que viene realizando una incesante actividad artística en importantes ciclos y salas de conciertos internacionales, entre los que destaca su participación en el XVII ciclo de Cámara del Palacio Real de Madrid tocando la famosa colección palatina de instrumentos construidos por Antonio Stradivarius. También ha actuado como solista con la "Orquesta ProMúsica Ciudad de Benidorm".

Ha impartido cursos de manera regular en los Conservatorios de Orihuela, Benicarló, Mutxamel, Sant Joan, Murcia, Torrevieja, La Línea de la Concepción, Lucena y Jerez de la Frontera. Asimismo, participa como profesor en los Cursos de Verano de Ontinyent, Mutxamel, Callosa d'en Sarrià, Dénia, Vilanova i la Geltrú, Benidorm, Alicante "Costa Blanca" y Campus de S. Joan.

Está en posesión del Diploma de Estudios Avanzados en la especialidad de Música por la Universidad Politécnica de Valencia. Desde 1987 es profesor de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música "Óscar Esplá" de Alicante.

Entre sus alumnos destacan: Francisco Alvillar, profesor interino en el Conservatorio de Valencia; Enrique Vidal, violonchelista del cuarteto "Saravasti"; Víctor Manuel Pareja García; Elena Mª García Sánchez; Alicia Martínez Marín; Rosa Mª Vidal, profesora en el Conservatorio de Denia; José Romero, profesor en las Islas Baleares; Jezabel Giner, profesora en el Conservatorio de San Vicente del Raspeig; Mª José Devesa, profesora en el Conservatorio de Altea; Alicia Giner, profesora en el Conservatorio de Valencia; Antonio Ballester, profesor en el Conservatorio de Albacete; Miquel Roselló, profesor en el Conservatorio de Benicarló; José Navarro, profesor en el Conservatorio de Valencia; Vanessa Belmonte, profesora en el Conservatorio de Mutxamel; Juan Díaz, profesor de la Junta de Andalucía; Beatriz Serrano, profesora en Castilla León; Nieves García, profesora de la Junta de Andalucía; Francisco Pineda, profesor en el Conservatorio de Xàbia; Julián Penadés, profesor de la Junta de Andalucía; Benjamín Rodríguez, profesor en el Conservatorio de Jérez de la Frontera; Jordi Piñol, profesor en el Conservatorio de San Juan (Alicante); Iván Pérez; Romany Luis Cana; Andrea Cantó; Cristina Novillo; Beatriz González; Antonio Pérez; Desirée Sánchez; etc.

PERELLÓ DOMENECH, VICENTE

Fig. 5.27. Vicente Perelló Domenech

En 1972 fue Vicente Perelló Domenech el profesor que continuó la labor de Acosta en la institución murciana hasta que, tres años más tarde, Mariano Melguizo Gómez ocupara este puesto.

Vicente Perelló Domenech nace en Benimeli (Alicante) en 1943. Es Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid en Historia y Ciencias de la Música, y ha sido galardonado con la Medalla de Oro del Conservatorio Superior de Música de Alicante, la Lira de Plata del Ayuntamiento de Ondara y el Premio Nacional "Mejores Becarios".

Su formación musical se inicia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, centro en el que bajo la dirección del catedrático Fernando Badía finaliza los estudios musicales. Posteriormente amplía estudios con Lluis Claret y el prestigioso maestro Radu Aldulescu, quien acredita sus especiales dotes pedagógicas e interpretativas.

Como solista, en la modalidad de dúo de violonchelos con Fernando Badía y en la de violonchelo y piano con Perfecto García Chornet, Miguel Baró, Ana Guijarro y Ana Flori, ha dado conciertos en repetidas ocasiones en toda España, Portugal, Estados Unidos de América y Canadá, destacando sus actuaciones en las Universidades de Nueva York; Georgetown (Washington D.C.); Hardford (Connecticut); Sant Louis (Illinois); Kansas City (Missouri); Toronto y Montreal, con estrenos absolutos de las obras escritas por Tomás Marco, Cruz de Castro y Francisco Cano, para dúo de violonchelos.

En 1972 se incorpora a la cátedra de Violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Murcia. En 1975, accede por oposición libre a la cátedra de violonchelo del Conservatorio Superior de Música de Alicante, ostentando la presidencia del tribunal el compositor Oscar Esplá.

En el curso 1980-1981, es nombrado por el Ministerio de Educación y Ciencia, Director del Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplá" de Alicante.

En el curso 1985-1986, se incorpora al Conservatorio Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de Valencia, en calidad de titular de la cátedra de Violonchelo.

Nombrado por el Conseller de Cultura, Educación y Ciencia, ha sido miembro del Consejo Asesor de Música de la Generalitat Valenciana.

En la actualidad desempeña la función de Inspector de Educación, adscrito al Servicio Central de la Inspección Educativa de la Consellería de Cultura y Educación de la Generalitat Valenciana y asesora a la Dirección General de Ordenación e

Innovación Educativa y Política Lingüística de la citada Consellería en asuntos relacionados con la enseñanza de la música.

PÉREZ PONT, JOSÉ LUIS

Fig. 5.28. José Luis Pérez Pont

Nace en Banyeres de Mariola (Alicante) en 1961. Inicia los estudios musicales con José Mª Vicedo y los de violonchelo en el Conservatorio "Oscar Esplà" de Alicante con Vicente Perelló, perfeccionando estudios con famosos concertistas internacionales como Lluís Claret (1986) y Radu Aldulescu (1987-1989), obteniendo posteriormente los títulos superiores de Violonchelo y Música de Cámara. Asiste a clases con Tim Hugh, miembro del prestigioso "The Solomon Trio" (Londres), con Demetri Motatu y, becado por el M.E.C. estudia pedagogía del violonchelo con María de Macedo (España) y P. Friedhoff (Alemania). En 1990 forma parte de la Orquesta de Cámara de Murcia y, desde 1991, de la Orquesta de Cámara "Ciutat d'Elx", con la que actúa bajo la dirección de Hernández Silva, G. Mancini, Enrique García, José L. García Asensio y Gerard Claret.

Es Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de la Rioja. Ha formado parte del jurado en distintas ediciones del Concurso Nacional de Violonchelistas (Zaragoza) y del Concurso de Jóvenes Intérpretes de Villena. Es profesor de violonchelo desde 1990, ocupando la plaza correspondiente en distintos conservatorios de la Comunidad Valenciana (Cullera, Elda, Conservatorio Profesional de Alicante), y desde el curso 2005-2006 hasta 2014-2015, imparte la especialidad de Música de Cámara en el Conservatorio Superior de Música "Oscar Esplà" de Alicante.

RIZO ROMÁN, JOSÉ VICENTE

Fig. 5.29. D. José Vicente Rizo Román

Nace en Agost (Alicante) en 1963. Allí comienza sus estudios de fliscorno-trompeta con el maestro Manuel Castelló Rizo. Posteriormente inicia los estudios de violonchelo en el Conservatorio "Oscar Esplá" de Alicante con el maestro D. Vicente Perelló continuándolos con el profesor Francesc Pastor y finalizando así mismo los estudios de Armonía. Más tarde se traslada al Conservatorio Superior de Zaragoza donde termina los estudios superiores de violonchelo con el maestro Demetri Motatu.

Amplía sus estudios de Violonchelo con los maestros Radu Aldulescu, María Macedo y Marçal Cervera. Como solista ha realizado recitales en Alicante, Alcoy, Murcia y Zaragoza.

Ha impartido clases como profesor de violonchelo en los Conservatorios de Alcázar de San Juan, Murcia, Cartagena, Alicante y Elda, obteniendo en 1994 por oposición la plaza de profesor de dicha especialidad.

En 2004 es seleccionado en los procedimientos para la adquisición de la condición de director convocados por la Conselleria de Cultura, Educación y Deporte de la Comunidad Valenciana, siendo nombrado ese mismo año director del Conservatorio Profesional de Música "Ana María Sánchez" de Elda.

SALINAS SÁNCHEZ, JUAN MANUEL

Fig. 5.30. Juan Manuel Salinas Sánchez

Juan Manuel Salinas Sánchez nace en Orihuela, en 1985. A la edad de 9 años comienza sus estudios de violonchelo en el Conservatorio Profesional de la misma ciudad. Tras finalizar el grado elemental, prosigue su formación en el Conservatorio Profesional de Murcia, con el profesor Ramón Gómez. Paralelamente, a la edad de 15 años ingresa en la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia, donde recibe una intensa formación orquestal.

En 2005 inicia el grado superior de música en la especialidad de violonchelo en el conservatorio Manuel Massot Littel, con el catedrático Mariano Melguizo.

En 2007 recibe el primer premio a nivel nacional en el concurso “Acordes” de Caja Madrid, como miembro de la orquesta del Conservatorio Superior Manuel Massoti Littel, y es finalista en la categoría de música de cámara.

Ha recibido clases de maestros como Dimitri Miller, Damián Martinez, Alexander Rudin, Stanimir Todorov, Jan Cech, y María Macedo entre otros.

En 2008 finaliza sus estudios obteniendo el Título de Profesor Superior de Violonchelo y en 2009 obtiene el Certificado de Aptitud Pedagógica en la Universidad de Murcia. Actualmente es profesor de violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Caravaca y miembro de la Orquesta Sinfónica de Torrevieja.

SANTAPAU CALVO, MANUEL

Fig. 5.31. Manuel Santapau Calvo

Nace en Lliria (Valencia) en 1977. Realiza sus estudios en Barcelona con el maestro Marçal Cervera.

Ha conseguido diversos premios entre los que destacan: el 1er Premio en el II Concurso de Jóvenes Intérpretes "Ciudad de Xátiva", Premio "Prieure Le Mesnil Saint Martin" en el III Concurso de Música de Cartagena, 2º Premio en el I Certamen de Violonchelo de Arquillos (Jaén). Y junto al pianista Francesc Estellés: el 1er Premio en el Concurso de Música de Cámara "Centro 14" de Alicante, el 2º premio en el III Concurso de Música de Cámara de Vinaròs, 2º premio en el XVII Concurso Internacional de Música de Camará de Manresa, 2º premio en el XI Concurso de Interpretación Musical de "L´Arjau".

Es miembro fundador del Ensemble Espai Sonor, con el que ha participado en importantes festivales internacionales: Música Nova (Sao Paulo), Festival SMASH (Salamanca), ENSEMS (Valencia), Festival Opus (Burdeos), Mostra Sonora (Valencia) y Ciclo Espirales (París) y con el que le ha permitido trabajar con compositores de la talla de Jose Manuel López López, Voro García, Luís de Pablo, Héctor Parra, Alberto Posadas…

Posee un Master en Estética y Creatividad Musical, y el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad de Valencia. Actualmente es profesor de Violonchelo en el Conservatorio Profesional de Música de Valencia.

SIMONI, TEREZA

Fig. 5.32. Tereza Simoni

Nace en Tirana (Albania) en 1976. Comenzó sus estudios musicales en la Escuela de Música “Kongresi i Përmetit” (1983-1991), continuándolos en la Escuela de Arte “Jordan Misja” (1991-1992), ambas en su ciudad natal.

Más tarde, en 1993 se traslada a Atenas, donde cursa estudios de Violonchelo en el Conservatorio Moderno (1993-1997). En 1999 viaja a Canadá y se matricula en la Facultad de Música de la Universidad de Toronto, donde amplía su formación hasta el año 2001. Actualmente es violonchelista de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia.

SORIANO TALAVERA, CLAUDIO

Fig. 5.33. Claudio Soriano Talavera

Nacido en Lorca (Murcia) en 1951. Ha cursado estudios de Música en los Conservatorios Superiores de Música de Madrid, Alicante, Las Palmas y Valencia, donde terminó sus estudios superiores de Profesor de Violonchelo y Música de Cámara.

En el año 1984, ingresó en L´Escola de Música de Barcelona donde cursó estudios de técnica e interpretación bajo las enseñanzas del maestro y concertista, Lluis Claret. Posteriormente se traslada a París (Francia) Y en el *Conservatoire Europen du Musique* consigue el Título de "Metrisse" en violonchelo; bajo la dirección del Maestro Internacional Radu Aldulescu.

Ha asistido a numerosos cursos de perfeccionamiento tanto en España como en Europa destacando: Anzio y Riva da Garda en Italia; Niza y Paris en Francia; Vic, Laredo, Cullera y Benidorm, donde es asistente de su maestro Radu Aldulescu durante 5 años.

Como solista ha actuado con orquestas como Las Palmas de Gran Canarias, Elda, Vic, Valencia, Alicante y otras. Y cuenta en su haber con numerosas actuaciones de Música de Cámara en todo el territorio nacional y algunos países europeos como Francia, Italia, Suiza o Austria. Ha sido miembro de la Joven Orquesta Europea, Municipal de Valencia, Elche, Elda, Filarmónica de Las Palmas, Sinfónica de Oviedo, Sinfónica de Madrid, Castilla la Mancha, Real de Sevilla y Sinfónica de la Región de Murcia.

En la actualidad es profesor de Violonchelo en Lorca (Murcia). Habiendo impartido clases con anterioridad en los conservatorios de Benidorm, Elda, Elche, Villena, Alicante, Cartagena, Caravaca de la Cruz y Las Palmas de Gran Canarias. Esta actividad es compartida con la de concertista, sobre todo con su Duo de chelo y piano "Soriano - Palomares" que forma con la pianista conquense Mª Eugenia Palomares.

TORRES DEL RÍO, JUAN PEDRO

Nace en Murcia en 1978. Estudia con el profesor José Manuel Cuadrado Caparrós y con el Catedrático Mariano Melguizo Gómez, con quien finaliza sus estudios superiores con Mención de Honor.

Fig. 5.34. Juan Pedro Torres del Río

Continúa estudiando con los profesores Marçal Cervera y Sergi Boadella en Barcelona, con los que consigue el Diploma de Postgrado con la calificación de "Cum Laude".

Ganador del "Segundo Concurso Nacional de Violonchelo Florian de Ocampo" y del "Premio a la mejor interpretación de una obra contemporánea". Es seleccionado como único violonchelista en el Concurso "Mi primer Palau" y seleccionado para participar en el VIII Concurso Internacional de Violonchelo "Rostropovich", celebrado en París.

Ganador del "I Concurso Internacional de Violonchelo Felipe Pedrell". Desde 2008 forma parte del "Dúo de Violonchelos Bastian" con el concertista Sergi Boadella. Desde 2009 es miembro fundador del "Trío Bacarisse", con el que ha realizado giras por España y Francia.

Como Solista destacan sus actuaciones con la Orquesta Nacional de Andorra, con la Orquesta de Cámara de Ostia (Italia), con la Orquesta Sinfónica de la Regíon de Murcia, Orquesta Ciudad de Elche y Orquesta Ciudad de Almería. Entre sus próximos proyectos está la grabación de un disco con el Trio Bacarisse y conciertos en Normandía, Viena y Budapest interpretando el Triple Concierto de Beethoven.

VIDAL ROMERO, MILAGROS

Milagros Vidal Romero nace en Cartagena en 1980. En esta ciudad cursa los estudios profesionales de Violonchelo de la mano de los profesores Claudio Soriano y Elena Mª García. Complementa su formación musical como instrumentista en la Orquesta de Jóvenes de Murcia con el maestro Dmitri Miller, durante tres temporadas;

al mismo tiempo, será músico titular de la Agrupación Musical “Sauces”, bajo la batuta de los directores José Lillo y Jaime Belda.

Fig. 5.35. Milagros Vidal Romero

Asimismo, recibe clases del Maestro Radu Aldulescu en los Cursos Internacionales de Música de Benidorm dos años, y participa como alumna activa en el curso impartido por el violoncellista Miguel Ángel Clares en el Conservatorio Profesional de Cartagena.

Obtiene el Certificado de Aptitud Pedagógica en el Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad de Alicante en 2005, y en 2011 la Consejería de Educación Formación y Empleo le otorga el Certificado de Profesionalidad de Formador Ocupacional. En 2010, realiza el seminario temático de didáctica de la iniciación al Lenguaje Musical basado en el método Willems, organizado por el Centro de Profesores y Recursos Mar Menor.

Obtiene los títulos de Licenciada en Derecho y Periodismo por la Universidad Pública de Murcia y el título de Inglés Avanzado por la Escuela Oficial de Idiomas de Cartagena.

Desde 2006 es profesora de Violonchelo y de Música y Movimiento en la Escuela de Música y Conservatorio Profesional de San Javier. Entre sus alumnos destacan Laura Marín Fernández y Marina Rubio.

VILLA MORENO, ANTONIO FRANCISCO

Fig. 5.36. Antonio Francisco Villa Moreno

Antonio Francisco Villa nace en Cieza en 1978. Terminó los estudios superiores de Violonchelo en 2003 en el Conservatorio Superior de Música de Murcia, obteniendo el Certificado de Aptitud Pedagógica en la Universidad de Murcia en 2004.

Ha sido miembro de la Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia, de la Orquesta de la Compañía Lírica "Julián Santos" de Jumilla, de la Orquesta Sinfónica de Jumilla y de la Orquesta de la Universida Católica de Murcia.

Como docente ha sido profesor de la Escuela de Música de Cieza desde 1999 hasta la actualidad, profesor en el Conservatorio "Maestro Gómez Villa" desde 2005, profesor en la Escuela de Música de Hellín de 2001 a 2005 y profesor del Conservatorio "Maestro Jaime López" de Molina de Segura de 2004 a 2008.

IV. PANORÁMICA ACTUAL DE LAS ENSEÑANZAS ELEMENTALES DE VIOLONCHELO EN LA REGIÓN DE MURCIA

Como paso previo para la elaboración de una propuesta pedagógica destinada a las enseñanzas elementales de violonchelo en la Región de Murcia, y tras haber investigado la evolución de su alumnado en los diferentes conservatorios y las escuelas de este instrumento presentes en su profesorado; diseñamos una serie de cuestiones que nos permitieron conocer cómo se estaban desarrollando éstas en los conservatorios de nuestra región.

Se hace necesario conocer los métodos utilizados en nuestra región, así como las estrategias y recursos metodológicos y de motivación empleados por el profesorado de violonchelo de este nivel para obtener un amplio panorama de estas

enseñanzas y confeccionar una propuesta didáctica adecuada a las características de las mismas.

IV.1. Cuestionario para conocer la metodología aplicada en las enseñanzas elementales de violonchelo que se imparten en los conservatorios de la Región de Murcia

Este cuestionario (Cf. Anexo I) fue entregado a los catorce profesores de Violonchelo que se encontraban en activo en los Conservatorios Profesionales de: Murcia, Cartagena, Lorca, Jumilla, Caravaca de la Cruz, Molina de Segura, San Javier y Cieza, durante el mes de octubre de 2013, doce de los cuales accedieron a rellenarlo. A continuación presentamos el análisis y discusión de los resultados correspondientes a cada una de las cuestiones:

1. **De los siguientes métodos para violonchelo señala los que utilices en las enseñanzas de nivel elemental.**

   Resultados (fig. 1.1)

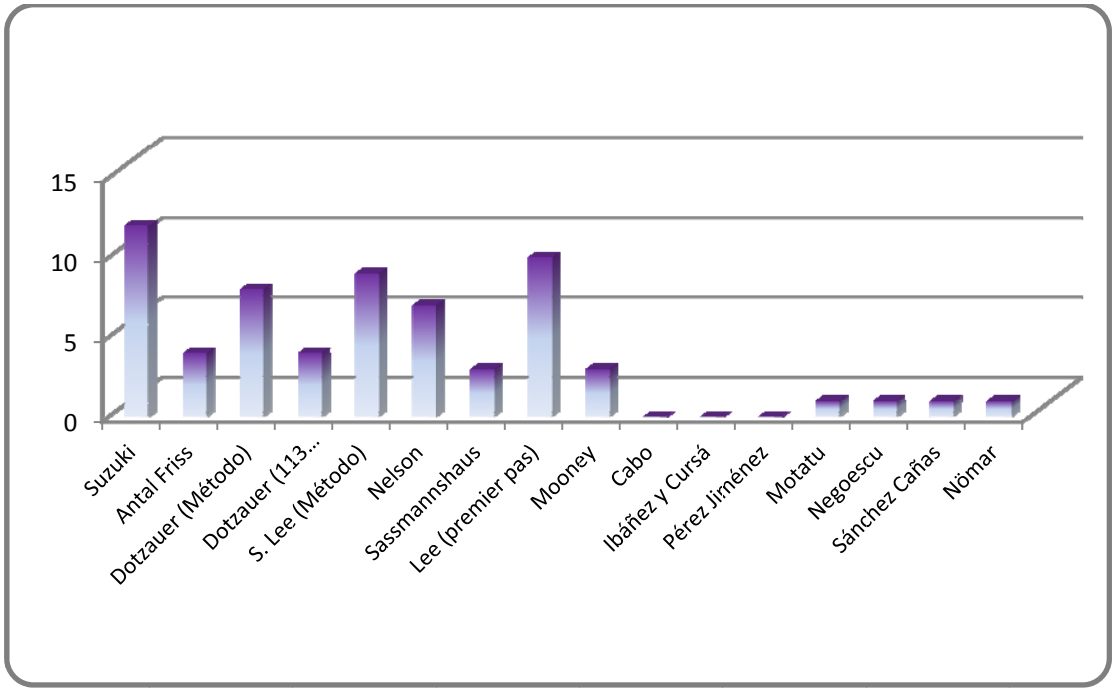


Fig. 1.1. Resultados 1

- Todos los profesores que participaron en este estudio utilizaban el método Suzuki y diez de ellos lo completaban con la serie de piezas que encontramos en "Los Primeros Pasos de un Violonchelista" de S. Lee, por lo que situamos estos métodos como los de mayor aceptación en nuestra región. Además, y

curiosamente, un número importante de profesores (nueve) utilizaban también en sus clases los métodos de Sebastian Lee y Dotzauer (métodos de comienzos del s. XX que, en mi opinión, poco tienen que ver con nuestro alumnado actual), en detrimento de los métodos de Sheila Nelson, Sassmannshaus y Rick Mooney, más adecuados a la edad de nuestros alumnos. Algunos profesores seguían utilizando también el método de Antal Friss, de Negoescu y de Z. Nömar, siendo prácticamente inexistente la presencia del resto de las publicaciones en las programaciones de los profesores consultados.

2. A la hora de escoger entre un método u otro ¿qué aspectos tienes en cuenta? Ordénalos de mayor a menor importancia.

Resultados (fig. 1.2)

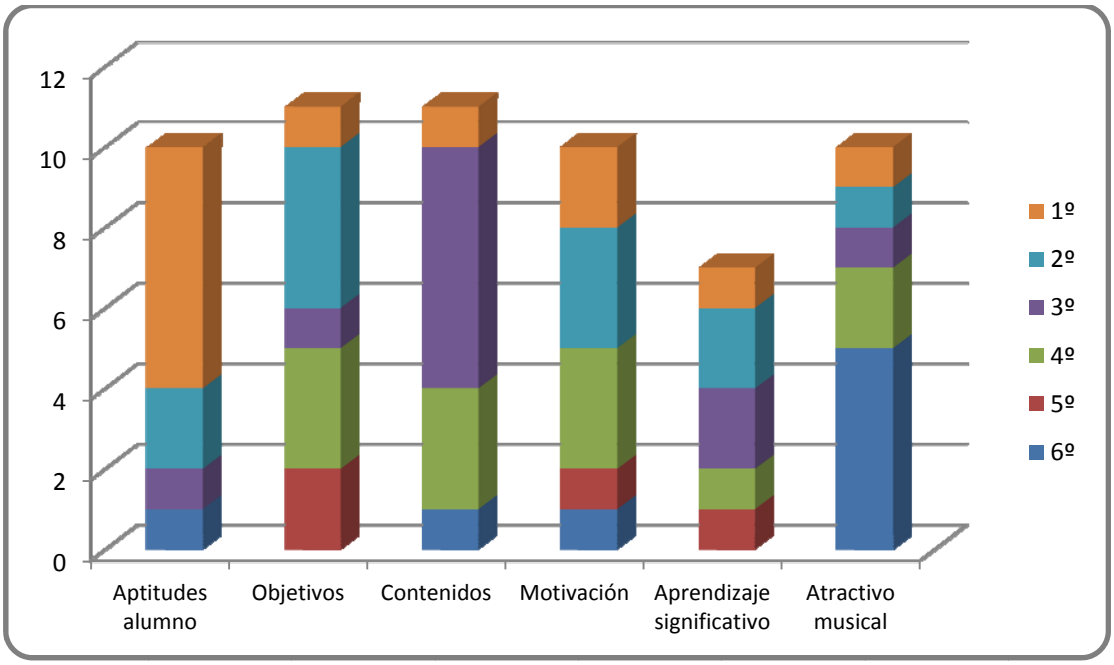


Fig. 1.2. Resultados 2

- La mayoría de profesores situaron las aptitudes y características del alumno como la circunstancia a tener en cuenta en primer lugar, dos profesores consideraron que el aspecto más importante debía ser que la metodología empleada sea motivadora y otros dos profesores valoraron el interés musical de las piezas y los objetivos propuestos como las condiciones más importantes a considerar en la elección de un método de aprendizaje. Por último, es destacable que sólo uno de los profesores que participaron en el estudio considerase de

suma importancia observar los contenidos a desarrollar durante el curso en la elección del método a desarrollar.

3. **De los siguientes recursos metodológicos señala los que utilices para conseguir los objetivos de cada curso.**

   Resultados (fig. 1.3)

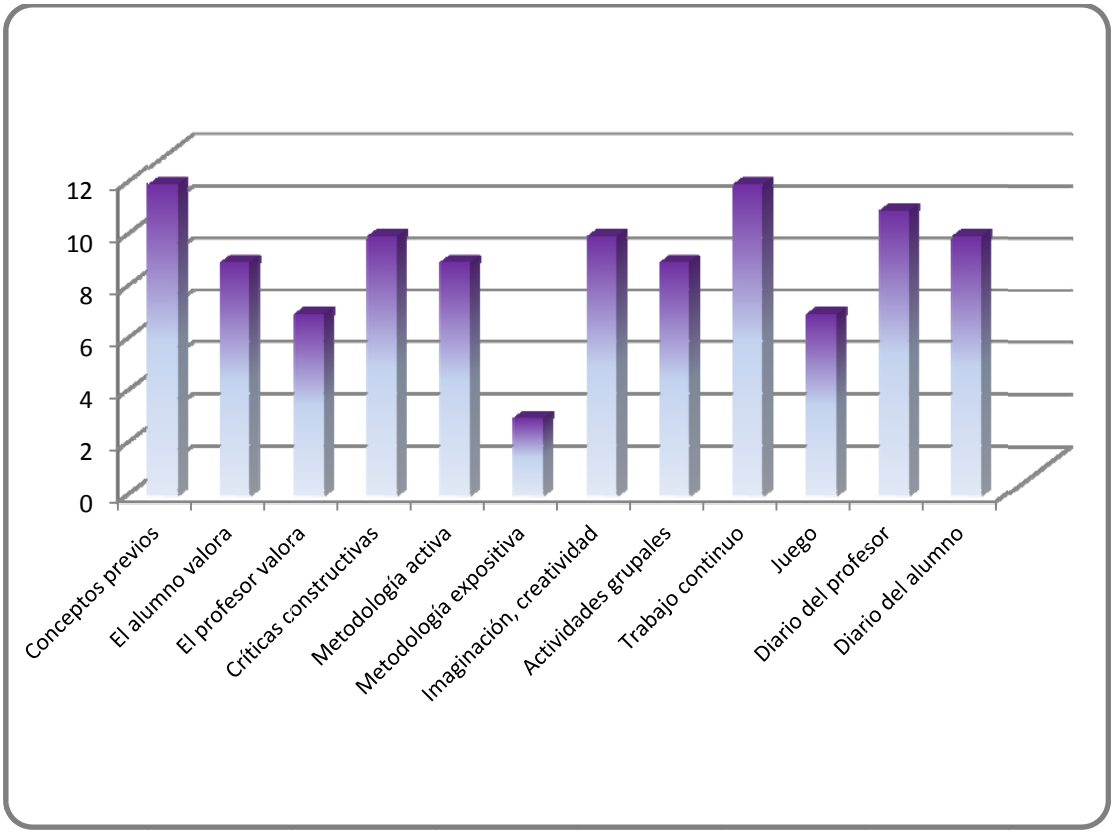


Fig. 1.3. Resultados 3

- Resulta gratificante conocer que la mayoría de los profesores de Violonchelo de nuestra región utiliza diferentes recursos metodológicos para alcanzar los objetivos propuestos cada curso. Todos los profesores consultados parten de los conocimientos previos del alumno y los relacionan con los nuevos conocimientos, exigen un trabajo continuo con el instrumento y llevan un cuaderno de seguimiento del alumno. La inmensa mayoría hacen que el alumno valore sus interpretaciones, le inculcan afán de superación, utilizan una metodología activa, desarrollan su imaginación e intuición musicales, fomentan su participación en actividades de grupo y hacen que el alumno lleve su propio diario de clase. Algunos profesores utilizan el juego como recurso pedagógico,

otros valoran las actuaciones del alumno sin considerar su opinión, y sólo tres utilizan una metodología expositiva.

4. **¿Qué estrategias de motivación sueles emplear durante el curso? Señala las que utilices y ordénalas de mayor a menor relevancia.**

Resultados (fig. 1.4)

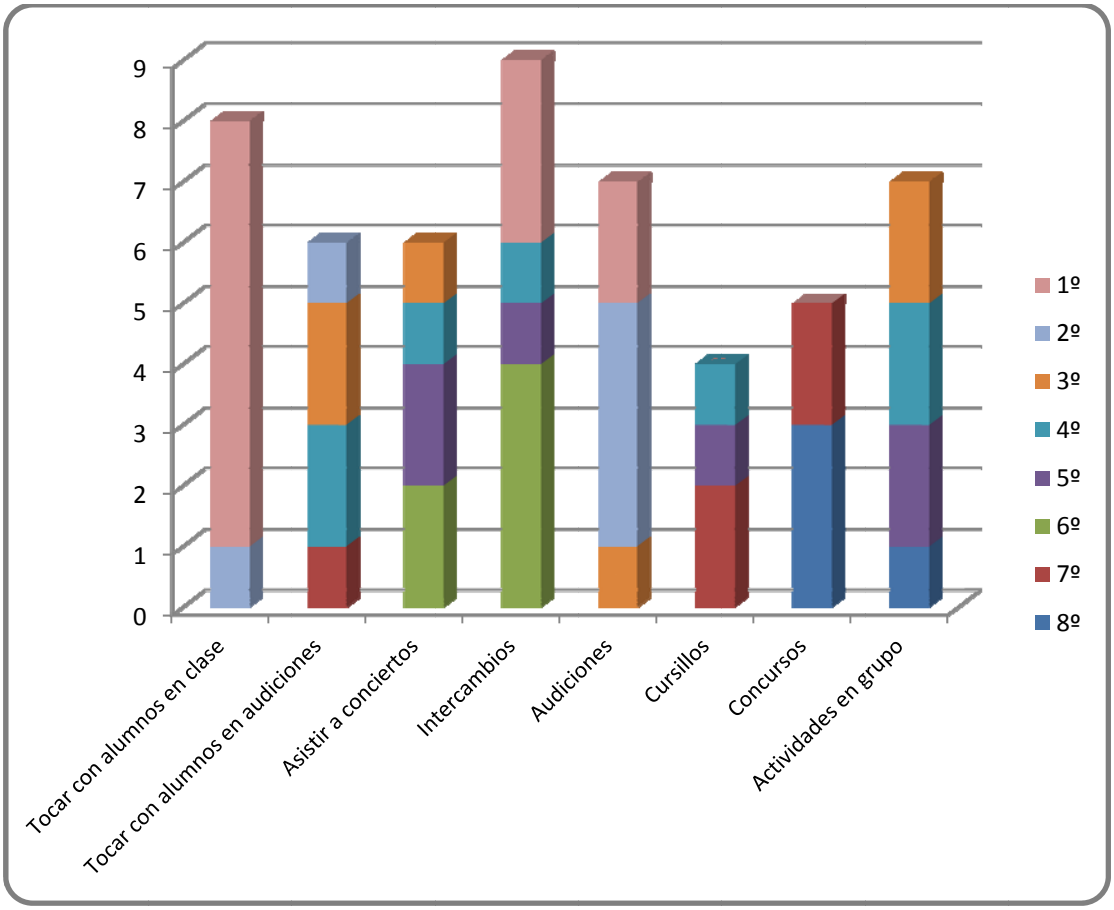


Fig. 1.4. Resultados 4

- También resulta muy alentador comprobar que todos los profesores tocan en clase con sus alumnos, considerando siete de ellos ésta como la principal estrategia para motivarlos. Once de los doce profesores han respondido que organizar audiciones y grupos de alumnos son también estrategias relevantes a la hora de motivar al alumnado. Diez profesores creen que realizar intercambios con alumnos de otros conservatorios, tocar con los alumnos en las audiciones, organizar cursillos con otros profesores y preparar salidas para escuchar conciertos profesionales, son estrategias de motivación efectivas. Además, la

mayoría de estos profesores también consideran motivadoras la participación en concursos y el visionado de vídeos utilizando Internet.

5. ¿Cómo distribuyes el tiempo de cada clase?

Resultados (fig. 1.5)

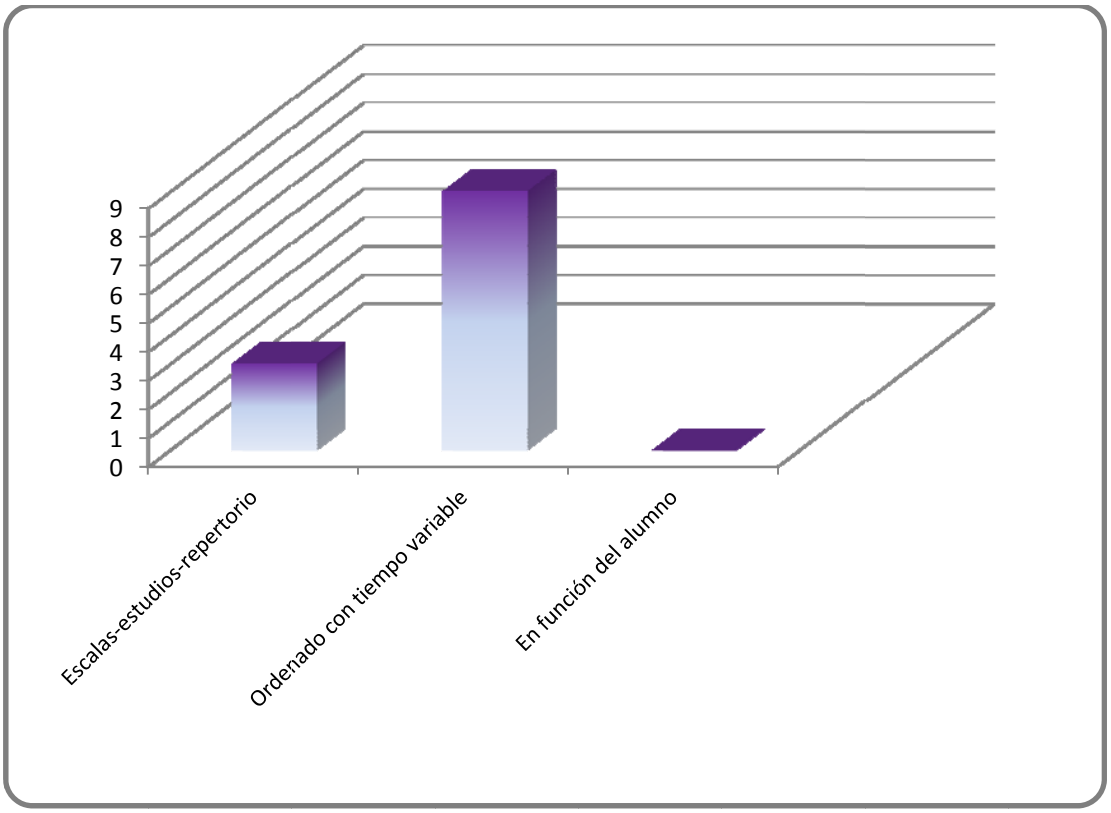


Fig. 1.5. Resultados 5

- La inmensa mayoría del profesorado señaló en esta pregunta la segunda opción: mantener un orden preestablecido (escalas – estudios - repertorio), flexibilizando el tiempo destinado a cada apartado en función de las necesidades del alumno.

6. Selecciona de los siguientes errores en el estudio los que suelen ser cometidos con más frecuencia por tus alumnos. Ordénalos de mayor a menor frecuencia.

Resultados (fig. 1.6)

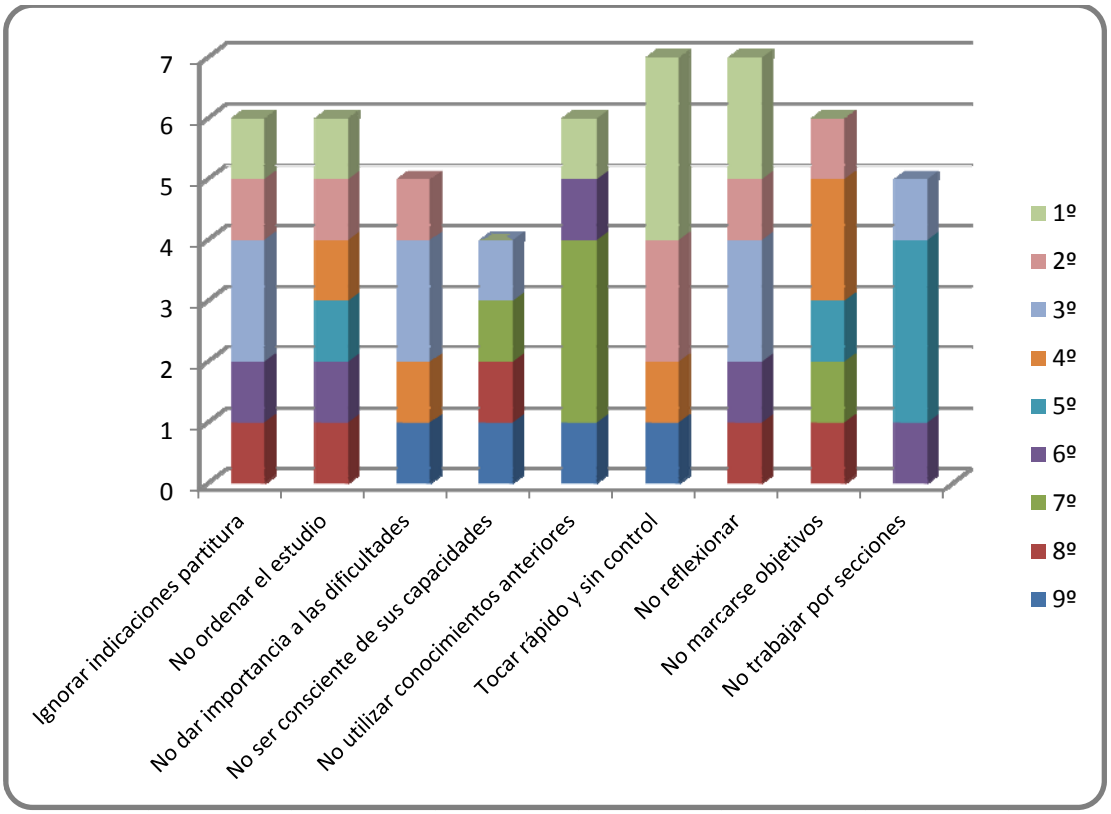


Fig. 1.6. Resultados 6

- En cuanto a los errores cometidos por nuestros alumnos durante el estudio en casa, el más frecuente según los profesores de Violonchelo de los Conservatorios de la Región de Murcia, suele ser tocar rápido y descontroladamente. Según estos profesores, son muchas las ocasiones en las que sus alumnos estudian de manera irreflexiva y sin marcarse objetivos en cada sesión. Siguiendo este orden encontramos "ignorar las indicaciones de la partitura" como otro error bastante común, al que yo añadiría "ignorar las indicaciones del profesor" pues, si no repasan su diario de clase, es frecuente encontrar alumnos que no recuerdan lo estudiado la semana anterior. Nueve profesores consideran también que sus alumnos no utilizan los conocimientos adquiridos con anterioridad y no son conscientes de sus capacidades y aptitudes. Por último, un número importante de profesores (ocho), manifiestan que sus alumnos no estudian por secciones ni dividen el estudio en función de la dificultad de cada pasaje.

7. **De las siguientes condiciones ¿cuáles consideras más necesarias para el éxito de tus alumnos? Ordénalos de mayor a menor importancia.**
   Resultados (fig. 1.7)

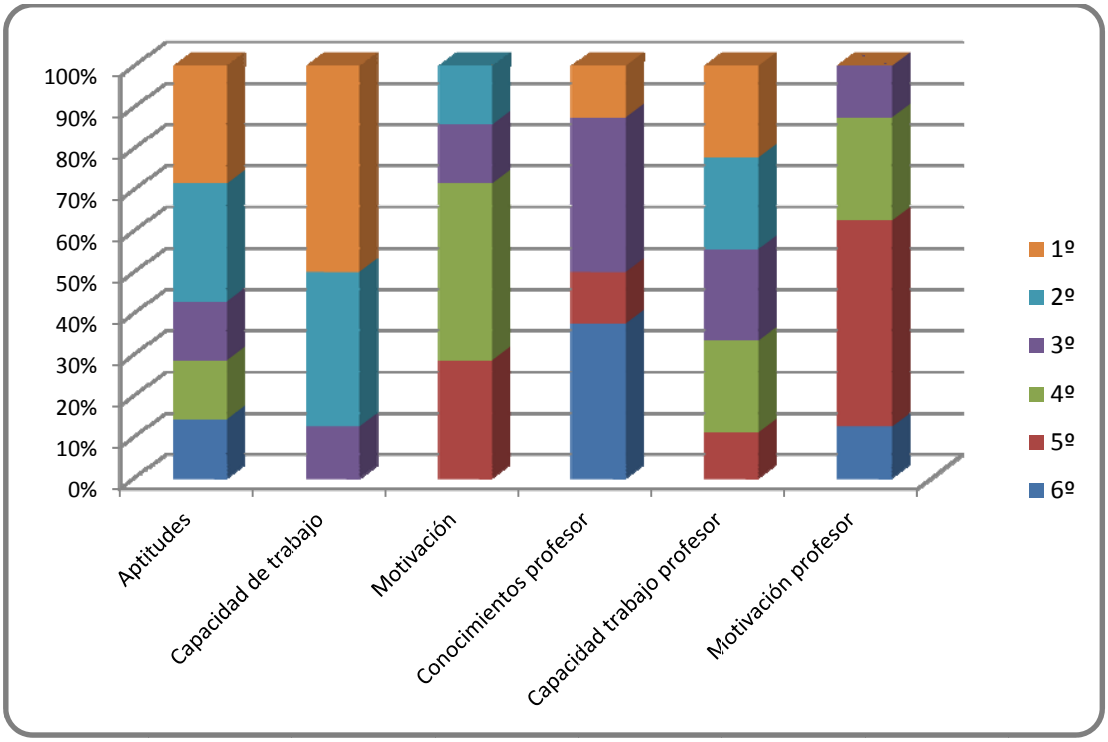


Fig. 1.7. Resultados 7

- Ante esta cuestión, todos los profesores participantes respondieron que la capacidad de trabajo del alumno es una condición determinante para lograr el éxito en el aprendizaje, también las aptitudes del alumno y la capacidad de trabajo del profesor son consideradas cualidades necesarias para obtener resultados óptimos, por último, la motivación del alumno y del profesor, y los conocimientos teórico-prácticos de éste son los requisitos valorados por más participantes en el último lugar. De estos resultados concluimos que los profesores consultados consideran más determinantes para el éxito del aprendizaje las características concernientes al alumno que las referidas al profesor.

8. ¿Qué recursos tecnológicos de la siguiente lista sueles utilizar?

Resultados (fig. 1.8)

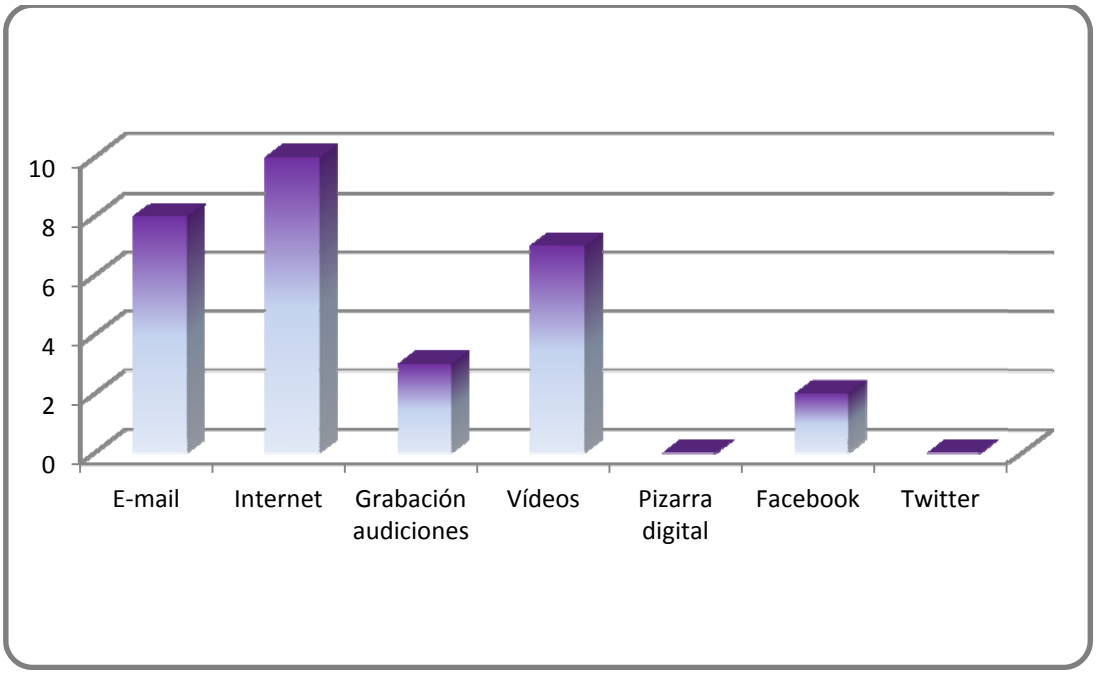


Fig. 1.8. Resultados 8

- De los anteriores recursos tecnológicos, podemos afirmar que los más utilizados por los profesores de Violonchelo de la Región de Murcia son: en primer lugar el visionado de vídeos de Internet; en segundo lugar la comunicación mediante correo electrónico; en tercer lugar las proyecciones videográficas; en cuarto lugar la grabación de las audiciones; y, por último, la web de comunicación a través de perfiles personales "Facebook". Ningún profesor utiliza "Twitter" en su ejercicio profesional, ni las pizarras digitales, estas últimas no están presentes en todos las aulas de los profesores encuestados, por lo que su nula utilización puede ser debida a que son innecesarias o a la imposibilidad de su uso.

IV.2. Cuadro comparativo de los métodos habituales en las enseñanzas elementales de violonchelo en la Región de Murcia

Para delimitar las principales semejanzas y diferencias presentes en los métodos de Violonchelo utilizados en las enseñanzas elementales de los Conservatorios de nuestra Región, hemos elaborado un cuadro que delimita los contenidos presentes en dichos métodos.

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS**					
CONTENIDOS CONCEPTUALES	**SUZUKI (VOLS. 1-3)**	**LEE (OP. 101)**	**FRISS (VOLS. 1-3)**	**DOTZAUER (ESTUDIOS 1-34)**	**NELSON**	**SASSMANNSHAUS (VOLS. 1-4)**
Introducción a la lectura de notas en la clave de Fa en 4ª línea	NO	NO	NO	NO	NO	SI
Compases que utiliza	2/4, 3/4, 4/4, 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 6/8	4/2, 3/2, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/8, 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 6/8	2/4, 3/4, 4/4, 6/8	2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8
Notas con puntillo	SI	SI	SI	SI	SI	SI
Síncopas	SI	SI	SI	SI	NO	SI
Notas a contratiempo	SI	SI	SI	SI	NO	SI

Tresillos		SI	SI	SI	SI	NO	SI
Tonalidades		Hasta tres alteraciones (sostenidos y bemoles)	Hasta tres alteraciones (sostenidos y bemoles)	Hasta cuatro alteraciones (sostenidos y bemoles)	Hasta tres sostenidos y dos bemoles	Hasta tres sostenidos	Hasta cuatro alteraciones (sostenidos y bemoles)
Matices dinámicos		*pp, p, mf, f, ff*	*p, mf, f*	*pp, p, mf, f*	*pp, p, mf, f, ff*	*p, f*	*pp, p, mf, f*
Favorece el entrenamiento de la memoria		SI	SI	NO	NO	SI	SI
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		**SUZUKI (VOLS. 1-3)**	**LEE (OP. 101)**	**FRISS (VOLS. 1-3)**	**DOTZAUER (ESTUDIOS 1-34)**	**NELSON**	**SASSMANNSHAUS (VOLS. 1-4)**
BRAZO DERE	Trabajo de los diferentes planos del brazo introduciendo las dobles cuerdas	NO	NO	SI	SI	NO	SI
	Desarrolla diferentes velocidades al pasar el arco	SI	SI	SI	SI	SI	*SI*
	Golpes de arco	Detaché, legato, spiccato, martellato	Detaché, legato, spiccato, martellato	Detaché, legato, spiccato, martellato	Detaché, legato, spiccato, staccato, martellato	Detaché, legato	Detaché, legato, spiccato, martellato
	Cambios de cuerda	SI	SI	SI	SI	SI	SI

CHO	Estudio de las diferentes partes del arco: talón, centro y punta	SI	SI	SI	SI	SI	SI
	Estudio de los matices: presión, velocidad y punto de contacto del arco con la cuerda	SI	SI	SI	SI	SI	SI
BRAZO IZQUIERDO	Posiciones	Media, 1ª, 2ª, 3ª y 4ª	Media, 1ª y 2ª	Media, 1ª, 2ª, 3ª y 4ª	Media, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª	1ª	Media, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª
	Uso de las extensiones	SI	SI	SI	SI	NO	SI
	Mordente	SI	NO	SI	SI	NO	SI
	Trino	SI	NO	SI	SI	NO	SI
	Apoyatura	SI	NO	SI	SI	NO	SI
	Contiene ejercicios para la articulación de los dedos	SI	SI	SI	SI	SI	SI
	Desarrollo de la velocidad	SI	SI	SI	SI	SI	SI

CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN	SUZUKI (VOLS. 1-3)	LEE (OP. 101)	FRISS (VOLS. 1-3)	DOTZAUER (ESTUDIOS 1-34)	NELSON	SASSMANNSHAUS (VOLS. 1-4)
Utiliza melodías populares	SI	NO	NO	NO	NO	SI
Las melodías aparecen acompañadas de un texto para cantar	NO	NO	NO	NO	SI	SI
Utiliza melodías del repertorio clásico	SI	NO	SI	NO	NO	SI
Piezas para interpretar con el profesor	SI	SI	SI	NO	SI	SI
Piezas para interpretar en grupo	SI	SI	SI	NO	SI	SI
Piezas con acompañamiento de piano	SI	NO	SI	NO	SI	NO
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza - aprendizaje	SI	NO	NO	NO	NO	SI

Tabla 2. Comparativa de los métodos utilizados

IV.3. Los estilos de enseñanza y aprendizaje en la educación musical

Cónocete a ti mismo

Sócrates

El motivo de aplicar el concepto de estilo al aprendizaje y enseñanza de un instrumento musical es la necesidad de elaborar una "herramienta" que nos permita conocer mejor a nuestros alumnos, así como los comportamientos y actitudes que mostramos en clase. Particularmente, en la enseñanza del violonchelo existen ocasiones en las que el alumno no comprende alguno de los contenidos fijados y, aunque pasen varias clases, no logramos que éste entienda lo que debe hacer ni cómo hacerlo. En estos casos necesitamos algún recurso que nos permita conocer de qué manera este alumno aprendería mejor y más rápido. Ser conscientes de sus preferencias de aprendizaje nos ayuda a discernir la forma más eficaz de presentar los contenidos de la asignatura, y observar nuestro perfil de enseñanza nos revela los comportamientos que desarrollamos en clase y cómo interactuamos con nuestros alumnos. Una vez determinado el estilo de aprendizaje de nuestros alumnos y nuestro estilo de enseñanza podremos diseñar actividades que conecten ambos.

Hargreaves (2002) en su libro *"Música y desarrollo psicológico"* defiende la firme creencia de que la educación musical debe tener un claro referente en las ramas evolutiva y cognitiva de la Psicología; es decir, que las teorías y técnicas psicológicas han de jugar un papel relevante en la formulación y evaluación de métodos particulares de enseñanza musical. Como es sabido, la Psicología Evolutiva es una rama de la Psicología interesada en el estudio de los procesos de cambio psicológico que ocurren a lo largo de la vida humana. En concreto, "los cambios que interesan a los psicólogos evolutivos son aquellos que se relacionan con los procesos de desarrollo de las personas, con sus procesos de crecimiento y con sus experiencias vitales significativas" (Palacios, 1999).

Por su parte, la Psicología Cognitiva puede definirse como:

> la rama de la psicología que intenta proporcionar una explicación científica de cómo el cerebro lleva a cabo funciones mentales complejas como la visión, la memoria, el lenguaje y el pensamiento. La psicología cognitiva surgió en una época en la cual los ordenadores comenzaban a causar un gran impacto en la ciencia y, probablemente, era natural que los psicólogos cognitivos establecieran una analogía entre los ordenadores y el cerebro humano (Parkin, 1999:3).

En 1978, John Booth Davies publica *The Psicology of Music*, primer texto que aborda la creciente influencia de la Psicología Cognitiva en el ámbito musical. Desde ese año, el aumento e importancia de las investigaciones y aproximaciones cognitivas dentro de esta disciplina evidencia la próspera situación de la Psicología de la Música en la actualidad.

Para Hargreaves (2002) no hay razón alguna por la que la Psicología de la Música deba permanecer como un área aislada dentro de la psicología, ya que su temática se superpone con muchos otros aspectos de la disciplina. Ésta incluye:

> investigaciones neurológicas y fisiológicas sobre las bases biológicas de la percepción musical; estudios acústicos y psicofísicos de los mecanismos de la percepción auditiva; estudios de psicología cognitiva en relación a temas tales como la representación auditiva y la codificación, la percepción melódica y la ejecución musical experta; el análisis psicométrico de la habilidad o aptitud musical y su desarrollo; estudios evolutivos sobre la adquisición de destrezas; investigaciones socio-psicológicas sobre los aspectos estéticos y afectivos de la audición musical; análisis de las conductas del aprendizaje de la música; estudios aplicados en el campo de la terapia, de la educación, de la industria, y así sucesivamente.

En 2014, Guadalupe López-Iñiguez presentó en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid, la tesis doctoral *"Concepciones y prácticas instruccionales de profesores de instrumentos de cuerda: Influencia en las concepciones y niveles de comprensión musical de sus alumnos"*. Esta investigación es un claro ejemplo de la creciente influencia de la Psicología Cognitiva en la educación musical, y del interés de los psicólogos por conocer los procesos de aprendizaje instrumental.

La investigación que presentamos a continuación traslada por primera vez al ámbito musical el estudio de los estilos de aprendizaje y enseñanza, que constituyen un registro ampliamente desarrollado en Psicología Cognitiva, y cuyas implicaciones en el campo de la educación continúan proporcionando al docente un importante número de recursos para la evaluación y mejora de la práctica educativa.

IV.3.1. Estilos de aprendizaje

El estilo, como rasgo distintivo y característico, ha sido una preocupación de los psicólogos y educadores durante mucho tiempo en su afán por describir y estudiar las diferencias individuales respecto de la percepción, la personalidad y el procesamiento y estructuración de la información.

En la historia de la Psicología encontramos diferentes definiciones dadas al estilo:

- *Tipos psicológicos*: Término acuñado por Jung (1921) que describe los estilos de personalidad caracterizados por las formas habituales en las que operamos dependiendo de las circunstancias, la gente y las situaciones.
- *Estilos cognitivos*: Son hábitos de procesamiento de la información que representan el modo típico de una persona de percibir, pensar, resolver problemas y recordar.
- *Estilos de acceso al conocimiento*: Actúan como criterios que filtran la información que nos llega convirtiéndola en conocimiento. Se trata de las distintas vías de adquirir conocimiento: sentidos, razón e intuición.
- *Estilos mentales*: Definidos por Gregorc (1985; Cf. Hervás, 2003), son conductas propias que manifiestan cómo se reúne la información.
- *Estilos intelectuales*: Sternberg (1988) considera diferentes maneras de pensar y de utilizar las aptitudes que se tienen. El estilo intelectual se refiere a cómo le gusta a alguien hacer algo.
- *Estilos de trabajo*: Gardner (2005) los define como las inteligencias puestas a trabajar. Es la forma en que cada persona interactúa con las diferentes tareas y situaciones de aprendizaje.
- *Enfoques de aprendizaje*: Concepto acuñado por Marton y Säljo (1981) para reflejar en un mismo concepto: intención, proceso y resultado del aprendizaje. Implica intención y logro.
- *Estilos de aprendizaje*: Son los rasgos cognitivos, afectivos y fisiológicos que sirven como indicadores relativamente estables de cómo los discentes perciben, interaccionan y responden a sus ambientes de aprendizaje (Keefe, 1988).

Básicamente, existen cuatro funciones que todos realizamos cuando interactuamos con una situación, persona, información o idea. Primero **observamos**, a continuación **pensamos** sobre lo que hemos observado, **reaccionamos** y, en último lugar, **actuamos**. De las investigaciones fundamentadas en el estudio de estas cuatro funciones han surgido numerosos modelos y tipologías vinculadas al aprendizaje. A continuación aparecen enunciadas las más relevantes (Hervás, 2003):

CATEGORÍA	CARACTERÍSTICAS	INVESTIGADORES
	Sensación-Intuición	Jung, Myers-Briggs,

1. COGNICIÓN-PERSONALIDAD Percibir, descubrir, obtener información		Mok, Keirsey y Bates
	Dependencia/Independencia de campo	Witkin
	Abstracto-Concreto	Gregorc, Kolb y McCarthy
	Visual, auditivo, cinestésico, táctil	Barbe, Swassing, Dunn y Dunn, Gardner, Canfield
2. CONCEPTUALIZACIÓN Pensar, formar ideas, procesar, memoria	Extraversión/Introversión	Jung, Myers-Briggs, Mok, Keirsey y Bates, Sternberg, Canfield, Gardner, Hanson y Silver, Dunn y Dunn
	Reflexivo observador/ Activo experimentador	Kolb, McCarthy, Hunt, Butler
	Aleatorio/Secuencial Global-Local	Gregorc, Sternberg, Dunn y Dunn
	Convergente/Divergente	Gardner, Sternberg, Jung, Myers
3. AFECTO Sentimientos, respuesta emocional, motivación, valores, juicios	Sentimiento-Reflexión	Jung, Myers-Briggs, Keirsey y Bates, Hanson y Silver
	Efecto de temperatura, luz, alimentación, biorritmos, sonido, diseño	Dunn y Dunn
4. COMPORTAMIENTO Manifestación de todas las características anteriores	Inteligencias puestas a trabajar	Sternberg, Gardner

Tabla 3.1. Tipologías y modelos de aprendizaje (Hervás, 2003).

IV.3.1.1. Estilos de aprendizaje y sus repercusiones en los procesos educativos

El concepto Estilos de Aprendizaje está directamente relacionado con la noción del aprendizaje como un proceso activo. Partiendo de este enfoque pedagógico se

desarrollan estrategias centradas en el alumno, y orientadas a que el estudiante cambie su visión del mundo, construya su propio conocimiento. De esta manera, si entendemos el aprendizaje como la elaboración por parte del alumno de la información recibida, parece bastante evidente que cada estudiante estructurará y relacionará los datos recibidos en función de sus propias características y, como consecuencia, de forma diferente.

Los distintos modelos y teorías existentes sobre estilos de aprendizaje nos ofrecen un marco conceptual muy válido para entender los comportamientos que observamos a diario en nuestros alumnos, cómo se relacionan esos comportamientos con la forma en que están aprendiendo, y el tipo de actuaciones que pueden resultar más eficaces en un momento dado.

Investigadores como Cafferty (1980), Lynch (1981) Pizzo (1981), Gardner (2005) y Alonso (1992) entre otros, han desarrollado investigaciones que relacionan los estilos de aprendizaje con el rendimiento académico. Basándose en los resultados obtenidos en ellas, Alonso, et al. (1999) afirman que: “los estudiantes aprenden con más efectividad cuando se les enseña con sus Estilos de Aprendizaje predominantes”.

Según Gardner (2005), podríamos desarrollar un protocolo pedagógico específico que tuviera en consideración la composición de inteligencias de los estudiantes y sus estilos y preferencias de aprendizaje, manejando diferentes situaciones y sistemas simbólicos con el fin de construir ambientes diferenciados de aprendizaje. Así, proporcionaríamos al alumno la oportunidad de experimentar a través de programas enfocados hacia modelos de aprendizaje variados.

De lo expuesto anteriormente podemos inferir una serie de beneficios que el diagnóstico de los estilos de aprendizaje reporta a la práctica educativa:

BENEFICIOS PARA EL ALUMNO

- Toma de conciencia de los comportamientos y conductas propias usadas en su proceso de aprendizaje.
- Mejora de los hábitos de estudio.
- Incremento de experiencias significativas.
- Mayor motivación para responsabilizarse de su aprendizaje.
- Mejor administración y empleo de su tiempo.

BENEFICIOS PARA EL PROFESOR

- Toma de conciencia de su estilo de enseñanza.
- Toma de conciencia de las distintas formas de aprender de sus alumnos.
- Establecimiento de una correlación entre su forma de enseñar y la forma de aprender de sus alumnos.
- Adecuación de su forma de enseñar a las distintas tipologías halladas entre sus alumnos, en la medida de lo posible.
- Diseño y selección de actividades diferenciadas, adaptándolas tanto al estilo, como a los intereses y motivaciones de los alumnos.
- Posibilidad de elaborar diferentes modelos de evaluación adaptándose a las características del alumnado.

Por otro lado, la mayoría de los docentes utiliza en su práctica profesional el estilo de enseñanza congruente con el estilo de aprendizaje predominante durante su formación. El estudio y diagnóstico de los estilos de aprendizaje de sus alumnos contribuiría a una reflexión y reelaboración de la práctica docente con el fin de ampliar el marco de estrategias y técnicas pedagógicas a desarrollar.

En este sentido, Gardner (2005) afirma que cualquier tema rico puede abordarse de al menos cinco maneras distintas, como si se tratase de una habitación con cinco puertas:

- **Punto de acceso narrativo:** a través de una historia, cuento o metáfora.
- **Lógico – cuantitativo:** se aborda el concepto haciendo referencia a consideraciones numéricas o a procesos de razonamiento deductivo.
- **Fundamental:** examina las facetas filosóficas y terminológicas del concepto.
- **Enfoque estético:** el énfasis recae en los rasgos sensoriales o superficiales que llamarán la atención de los estudiantes que prefieren una postura artística ante las experiencias de la vida.
- **Enfoque experimental:** tratando directamente con los materiales que transmiten el concepto.

Un profesor hábil es aquel que puede abrir muchas puertas distintas al mismo tiempo, utilizando diferentes medios educativos para transmitir los contenidos importantes de una manera lo más atractiva y eficaz posible.

IV.3.1.2. Estilos de aprendizaje y su aplicación en la educación musical especializada

> Reviste más importancia quién es el maestro de música en la escuela que quien sea el director de una orquesta. Ya que éste puede equivocarse una vez y no pasa nada, pero si el otro se equivoca y es un mal maestro, puede fallar una y otra vez durante 20 años y destruir así el amor a la música en 20 generaciones de estudiantes.
>
> Zoltan Kodály

El diagnóstico de los estilos de aprendizaje se ha empleado en multitud de ambientes, tanto en instituciones educativas, como en espacios empresariales, destacándose:

- Los de Rita y Kenneth Dunn (1984), dirigidos fundamentalmente a primaria y secundaria, con 21 variables.
- Los de David Kolb (1984), dirigidos a adultos, que tratan de identificar las preferencias del individuo por alguna de las cuatro etapas en las que configura el aprendizaje eficaz: experiencia concreta, observación reflexiva, conceptualización abstracta y experimentación activa.
- Los de Peter Honey y Allan Mumford (1986), que asumen también parte de la teoría de Kolb, aunque hacen una mayor descripción de los estilos de Kolb y, sobre todo, toman el Cuestionario LSQ (Learning Styles Questionnaire) como punto de partida para introducir modificaciones que permitan la mejora del aprendizaje. Identifican también cuatro estilos: activo, reflexivo, teórico y pragmático, cada uno investigado con 20 variables, que conforman un total de 80 ítems (Alonso y Gallego, 1994: 105).
- El CHAEA (Cuestionario Honey – Alonso de Estilos de Aprendizaje), que se enmarca dentro de los enfoques cognitivos del aprendizaje, es la adaptación del LSQ al contexto español. A través de sus 80 ítems es posible identificar los cuatro estilos de aprendizaje (activo, reflexivo, teórico y pragmático) a los que añaden otras variables socio – académicas que permiten identificar asociaciones entre los estilos y el estudio de determinadas disciplinas y ciencias. Este cuestionario ha constituido un instrumento relevante y significativo en la intervención pedagógica del profesional de la docencia en el ámbito de la enfermería.

La investigación desarrollada en el Proyecto Spectrum (Gardner, 2005) arroja algunas dudas sobre el hecho de que los Estilos de Aprendizaje sean genéricos. Los análisis más exhaustivos de las diferencias individuales pueden tener que proyectar tanto los estilos como los contenidos, con el fin de determinar qué estilos parecen

estar anclados en ciertos contenidos específicos y cuáles pueden operar horizontalmente. Por lo tanto, a la hora de diagnosticar los Estilos de Aprendizaje en los estudiantes de música se hace necesaria la elaboración de un cuestionario que tenga en consideración los contenidos y actividades propios de la Enseñanza Musical.

Tal es el caso del cuestionario que aparece a continuación. Partiendo de los cuatro estilos de aprendizaje propuestos por Peter Honey y Allan Mumford (1986), se han elaborado un total de 60 ítems, 15 para cada variable, relacionados estrechamente con contenidos y actividades musicales, y con los que se pretende ayudar a los estudiantes a descubrir su Estilo de Aprendizaje predominante.

Las características de cada uno de los estilos son las siguientes:

- **Estilo activo:** Indica una preferencia por implicarse en nuevas experiencias e involucrarse plenamente en el trabajo de equipo. Suelen ser personas animadoras, improvisadoras, descubridoras, arriesgadas y espontáneas.
- **Estilo reflexivo:** Prefieren observar la experiencia desde diferentes perspectivas. Recogen datos y los analizan detenidamente, son ponderados, concienzudos, receptivos, analíticos y exhaustivos.
- **Estilo teórico:** Les gusta adaptar e integrar las observaciones dentro de teorías lógicas y complejas. Son profundos en su sistema de pensamiento, metódicos, lógicos, objetivos, críticos y estructurados.
- **Estilo pragmático:** Prefieren la aplicación práctica de las ideas. Son experimentadores, prácticos, directos, eficaces y realistas.

Si relacionamos los distintos Estilos de Aprendizaje con los Modelos de Educación Musical más destacados, podemos establecer una correspondencia entre éstos y las características del estilo predominante en cada uno de ellos. Sin embargo, es necesario hacer constar la dificultad de reducir todo un Modelo de Aprendizaje a una serie de características de estilo, por ello en la siguiente tabla se ha determinado asignar un signo más (+) al estilo o estilos principales, y un signo menos (–) al estilo o estilos secundarios.

	DALCROZE	**KODÁLY**	**MARTENOT**	**ORFF SCHULWERK**	**WARD**	**WILLEMS**
ESTILO ACTIVO	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**	**+**

ESTILO REFLEXIVO	-	+	+	+	+	+
ESTILO TEÓRICO	-	-	-	-	-	-
ESTILO PRAGMÁTICO	+	+	+	+	+	+

Tabla 3.2. Comparativa de estilos presentes en los modelos de Educación Musical

De la misma manera, podríamos establecer una relación entre la orientación profesional y el estilo de aprendizaje, siendo conscientes de la multiplicidad de aspectos de igual o mayor importancia que participan en la inclinación de los estudiantes de música hacia una u otra vertiente profesional.

	ACTIVO	**REFLEXIVO**	**TEÓRICO**	**PRAGMÁTICO**
INSTRUMENTISTA	+	-	-	+
PROFESOR	+	+	-	+
COMPOSITOR	-	+	+	+
MUSICÓLOGO	-	+	+	-

Tabla 3.3. Comparativa de estilos con mayor o menor afinidad a las diferentes profesiones relacionadas con la Música

IV.3.1.3. Propuesta de cuestionario para identificar el perfil de aprendizaje en los estudiantes de enseñanzas elementales de Música

La elaboración del presente cuestionario parte de la necesidad de una herramienta útil que vincule los estilos de aprendizaje con los contenidos específicos de la Educación Musical, permitiendo así el diagnóstico de los diferentes estilos de aprendizaje en los estudiantes de música.

Tomando como punto de partida los cuatro estilos de aprendizaje propuestos por Peter Honey y Allan Mumford (1986), cuyas descripciones se basan en la acción de los sujetos, el CHAEA (Cuestionario Honey – Alonso de Estilos de Aprendizaje (1999:216-221), y las particularidades de la Educación Musical, se ha confeccionado un cuestionario con 60 ítems, que permiten analizar una gran cantidad de variables características de cada estilo. Esta clasificación estilística no se relaciona directamente

con la inteligencia, puesto que ésta representa un factor difícilmente modificable, sino con otras facetas del aprendizaje que sí son accesibles y mejorables.

Para medir la validez del cuestionario se utilizó la validez de contenido mediante la técnica de juicio de expertos, en la que participaron 7 jueces residentes en la Región de Murcia. Si bien, es importante indicar que los jueces en su mayoría fueron profesores de los Conservatorios Profesionales de Música de Cartagena, Murcia y Lorca, los cuales nos aportaron sus ideas y opinión sobre los aspectos planteados en el cuestionario, del cual surgió el instrumento final propuesto en esta tesis.

El vocabulario, así como los diferentes conceptos que aparecen tanto en las instrucciones para responder al cuestionario como en cada uno de los ítems, han sido adecuados al nivel de estudios del alumno. De la misma manera, ha sido necesario considerar la edad de los estudiantes a los que está dirigido, comprendida entre los 10 y 14 años. Además, se ha revisado concienzudamente cada uno de los ítems del cuestionario, con el fin de asegurar que el conjunto de 15 ítems asignados a cada estilo, medía exactamente las características propias de cada uno de ellos.

Conviene hacer constar que las respuestas al cuestionario constituyen un punto de partida y no un final, ya que identificar las preferencias estilísticas de nuestros estudiantes contribuirá a diseñar actividades motivadoras que favorezcan la evolución de su aprendizaje.

IV.3.1.4. Cuestionario

Conservatorio en el que estudias:
Instrumento musical que estudias:
Curso:
Edad:
Sexo: HOMBRE MUJER (Rodea lo que corresponda)

	+	-
1. A la hora de interpretar una obra tengo en cuenta las indicaciones del profesor.		

2. No me gusta planificar el tiempo de estudio, toco cuando me apetece.		
3. Me aburren los profesores que dan demasiadas explicaciones y no se centran en el tema.		
4. Habitualmente estoy dispuesto a participar en las actividades de grupo.		
5. Con frecuencia planifico el estudio de cada día.		
6. Cuando estudio en casa sigo habitualmente las indicaciones que aparecen en la partitura.		
7. Habitualmente analizo las dificultades presentes en cada partitura y las resuelvo paso a paso.		
8. Normalmente me falta tiempo para preparar las obras de cada clase.		
9. Casi siempre estoy atento a lo que sucede en clase.		
10. Estudio música porque es una posible salida profesional.		
11. Me gusta trabajar con personas que terminan sus tareas a tiempo.		
12. Prefiero escuchar las opiniones de los demás sobre diferentes interpretaciones antes de dar la mía.		
13. Prefiero seguir un orden en el estudio, primero caliento con escalas y ejercicios, y después practico las obras de repertorio.		
14. Cuando estudio mi instrumento a veces comienzo tocando lo que me apetece y después preparo lo que me dice el profesor.		

15. Me encantan las actividades musicales nuevas y diferentes.		
16. Cuando aprendo una nueva forma de tocar mi instrumento estoy deseando ponerla en práctica.		
17. Cuando tengo alguna duda suelo preguntársela al profesor.		
18. Me cuesta desarrollar mis propias ideas interpretativas.		
19. Prefiero interpretar una obra siguiendo mi intuición más que leyendo al pie de la letra la partitura.		
20. Si no estoy de acuerdo con lo que afirma el profesor lo digo con respeto, pero sin rodeos.		
21. Casi nunca pierdo el tiempo pensando en lo que tengo que hacer mañana o lo que hice ayer, lo que cuenta es el ahora.		
22. Prefiero las interpretaciones en las que distingo las frases, los temas y las secciones claramente.		
23. Me gusta estudiar música porque me hace pensar y darme cuenta de lo que quieren transmitirnos los compositores e intérpretes.		
24. Me cuesta decidirme por una interpretación musical si no la he analizado y escuchado detenidamente.		
25. A la hora de estudiar un pasaje difícil, prefiero las ideas prácticas a las novedosas.		
26. Casi siempre expongo mis ideas en clase.		

27. Me siento satisfecho si trabajo concienzudamente para conseguir un buen resultado.		
28. Tiendo a ser perfeccionista.		
29. Me molestan las personas que tienen prisa por terminar las cosas.		
30. Cuando trabajo en grupo intento llegar a conclusiones prácticas.		
31. Prefiero a los profesores que explican de forma divertida y original.		
32. Me aburre estudiar la misma obra más de una semana.		
33. A la hora de tocar, es más importante un buen resultado que una técnica correcta		
34. Estudio la época y el compositor para entender mejor las piezas musicales.		
35. En los ensayos grupales intento colaborar para mantener el orden y la atención que se necesita.		
36. Prefiero los ejercicios que integran movimiento a los de teoría de la música.		
37. Habitualmente participo en clase aportando mi opinión.		
38. Me gustan las actividades musicales con instrucciones precisas.		
39. Cuando estudio en casa, necesito reflexionar sobre cada cuestión antes de llegar a una conclusión.		

40. Prefiero las asignaturas en las que saco buenas notas sin esforzarme.		
41. Si se me ocurre alguna idea sobre cómo estudiar un pasaje difícil normalmente la expongo en clase.		
42. Prefiero a los profesores que tienen las ideas claras, aunque sus clases no sean divertidas.		
43. A menudo me doy cuenta de que puedo estudiar de otra forma mejor y más práctica.		
44. Estudio Música porque me gusta la teoría de la asignatura de lenguaje musical.		
45. Me gusta más asistir a las audiciones de mis compañeros que tocar en público.		
46. Me gusta tener tiempo para realizar con calma los ejercicios de lenguaje musical.		
47. Prefiero la asignatura de instrumento a la asignatura de lenguaje musical.		
48. A la hora de interpretar una obra sigo mi intuición y no me fijo demasiado en lo que hay escrito en la partitura.		
49. Me gustan los ejercicios de teoría musical donde las instrucciones están muy claras.		
50. Estudio música porque me gusta y me da la posibilidad de expresar cómo me siento.		

51. Me gusta experimentar con sonidos y ritmos diferentes.		
52. Prefiero las interpretaciones musicales consecuentes con el estilo al que pertenecen.		
53. En clase de orquesta o coro me gusta pasar desapercibido.		
54. Tiendo a ser realista y directo en mis opiniones.		
55. Me encantan los ejercicios de improvisación.		
56. Antes de comenzar el Grado Profesional de Música estudiaré detenidamente las ventajas e inconvenientes de continuar compaginando los estudios en la Educación Secundaria Obligatoria y en el Conservatorio.		
57. Creo que tener una buena técnica es indispensable para conseguir una interpretación musical de calidad.		
58. Me encanta tocar en público.		
59. Con frecuencia pienso qué haré el próximo curso.		
60. Intento solucionar las dificultades técnicas presentes en cada partitura reflexionando sobre mis conocimientos de la técnica instrumental.		

Tabla 3.4. Cuestionario para identificar el perfil de aprendizaje de los estudiantes de enseñanzas elementales de Música

IV.3.1.5. Estrategias que favorecen el aprendizaje en las diferentes preferencias estilísticas

Un buen profesor no aplica estrategias de manera universal, sino que tiene en cuenta las variables físicas y psicológicas de cada alumno, la materia que estudia, su relación con el resto de las materias,… Sin embargo, la individualización de la

enseñanza no nos exonera de intentar ofrecer una serie de sugerencias prácticas que, si bien no son útiles para todos nuestros alumnos, lo serán para muchos de ellos (Alonso et al. 1999).

- *Preferencias altas en Estilo Activo:*
    - Intentar actividades nuevas, como la digitación de piezas sin la ayuda del profesor.
    - Preparar partituras para formaciones instrumentales.
    - Generar ideas sin limitaciones formales o de estructura.
    - Abordar múltiples métodos.
    - Plantear piezas con dificultades técnicas exigentes.
    - Intervenir activamente en la preparación de las piezas y en los ensayos de conjunto.
    - Desempeñar un papel protagonista en las clases colectivas.

- *Preferencias altas en Estilo Reflexivo:*
    - Reflexionar sobre la conveniencia del uso de una u otra digitación.
    - No establecer una fecha para presentar las obras trabajadas en público antes de haber completado su aprendizaje.
    - Escuchar diferentes interpretaciones de la misma pieza.
    - Reflexionar sobre cada interpretación.
    - Tener la posibilidad de oír los puntos de vista de sus compañeros.
    - Analizar las dificultades técnicas y reflexionar sobre las posibles soluciones.

- *Preferencias altas en Estilo Teórico:*
    - Leer textos musicales en diferentes claves.
    - Preparar obras en estilos musicales diferentes, desarrollando las características de cada estilo.
    - Analizar la lectura de una partitura musical.
    - Preparar meticulosamente las audiciones.
    - Proporcionar piezas musicales cuya ejecución represente un reto técnico e interpretativo.

- *Preferencias altas en Estilo Pragmático:*

- Aprender técnicas para solucionar dificultades con ventajas prácticas evidentes.
- Adquirir habilidades inmediatamente aplicables en el estudio de las piezas musicales.
- Concentrarse en cuestiones prácticas.
- Visionar vídeos que muestran cómo se estudian las diferentes obras.
- Percibir muchos ejemplos y metáforas para facilitar la comprensión del concepto.
- Preparar piezas directamente relacionadas con los contenidos programados.

IV.3.1.6. Sugerencias para desarrollar los estilos con menor preferencia en el perfil de aprendizaje de nuestros alumnos

De la misma manera que podemos potenciar los estilos en los que nuestros alumnos muestran una fuerte preferencia de aprendizaje, debemos intentar mejorar aquellos en los que no se sienten cómodos, intentando maximizar la eficacia del proceso de enseñanza - aprendizaje en cualquier situación (Alonso et al. 1999).

- *Sugerencias para mejorar el Estilo Activo:*
  - Estudiar una partitura comenzando cada vez en un lugar diferente de la misma.
  - Cambiar continuamente de actividad.
  - Proporcionar al alumno papeles destacados dentro del grupo.
  - Propiciar situaciones en las que actúe de manera intuitiva y espontánea.

- *Sugerencias para mejorar el Estilo Reflexivo:*
  - Practicar la observación y la escucha.
  - Estudiar diversas opciones de interpretación y elegir la más adecuada en cada contexto.
  - Revisar obras ya estudiadas.
  - Reflexionar sobre los pros y contras de cada situación.

- *Sugerencias para mejorar el Estilo Teórico:*
  - Practicar la detección de incoherencias en las digitaciones y arcos presentes en las partituras.

- Inventar procedimientos para resolver cuestiones técnicas.
- Resumir diferentes interpretaciones y discernir los parecidos y diferencias.
- Estructurar el tiempo de estudio ordenadamente.

– *Sugerencias para mejorar el Estilo Pragmático:*
  - Buscar oportunidades de practicar lo aprendido.
  - Desarrollar modos prácticos de estudiar las partituras optimizando el tiempo y el esfuerzo.
  - Evitar aquellas situaciones que no nos conduzcan a la consecución de nuestros objetivos
  - Buscar soluciones prácticas a los problemas que se nos planteen.

IV.3.2. Estilos de enseñanza

Al igual que nuestros alumnos muestran distintos estilos de aprendizaje, en los profesores de música podemos observar también estilos de enseñanza diversos. Un buen profesor no sólo debe poseer vastos conocimientos sobre su materia, y actualizarlos constantemente, también le corresponde ser capaz de transmitir estos conocimientos utilizando los recursos adecuados para su enseñanza, es en la manera de transmitirlos a sus alumnos donde encontramos el estilo de enseñanza de cada profesor.

Existen diferentes definiciones sobre estilos de enseñanza, de las cuales relataré a continuación las de mayor relevancia:

Weber (1976) en la revisión que hace de los estilos de enseñanza señala que éste constituye el “rasgo esencial, común y característico referido a la manifestación peculiar del comportamiento y la actuación pedagógica de un educador o de un grupo de educadores que pertenece a la misma filosofía.”

Bennet (1979) define el estilo de enseñanza como “la forma peculiar que tiene cada profesor de elaborar el programa, aplicar el método, organizar la clase y relacionarse con los alumnos, es decir, el modo de llevar la clase.”

Beltrán J. y otros (1987) indican que el estilo de enseñanza se conforma por ciertos patrones de conducta que el profesor sigue en el ejercicio de la enseñanza, igual para todos los alumnos y externamente visible a cualquier observador.

Hervás (1998) se refiere a los estilos de aprendizaje y de enseñanza como la "disposición que manifiestan estudiantes y profesores para adoptar determinadas estrategias cuando se enfrentan a la solución de un problema o a un conjunto de actividades. Es la suma de los elementos cognitivos, afectivos y fisiológicos junto a las características de la personalidad que manifiestan de qué manera solemos percibir, pensar, responder e interactuar con los entornos educativos. Son formas específicas de abordar tareas de aprendizaje y de enseñanza, preferencias en la forma de aprender y enseñar.

En la extensa bibliografía sobre estilos de enseñanza encontramos varios autores que merece la pena citar:

1. **Lewin, Lippit y White** (1939; Cf. Weber, 1976), investigadores de la Universidad de Iowa, analizaron durante los años 1937 – 1940 los distintos estilos de dirección grupal y sus efectos sobre el clima social y sobre el comportamiento de los miembros del grupo, demostrando la incidencia que tiene la organización grupal en la eficacia del aula. En una primera clasificación de estilos se partió de los conocidos como *autocráticos* y *democráticos,* más tarde se manifestó un tercer tipo al que llamaron *"laissez-faire"* (Hervás, 2003:105):

- *El estilo autocrático:* corresponde a aquellos profesores que deciden por sí solos todas las actividades o tareas a realizar, es decir, ellos son quienes toman todas las decisiones, organizando y distribuyendo las actividades, permaneciendo distantes al grupo y evaluando de forma individualizada. En este estilo de dirección, se establece un clima conflictivo entre los alumnos, que manifiestan una fuerte conducta egocéntrica.
- *El estilo democrático:* se caracteriza por profesores que planifican de acuerdo con los miembros del grupo, animando a los alumnos a discutir, decidir, programar y distribuir las actividades. El profesor sugiere diversos procedimientos y participa como un alumno más, evaluando los resultados en función del grupo. Los estudiantes manifiestan conductas más espontáneas y mayor iniciativa, definiéndose un contexto respetuoso y equilibrado entre los miembros del grupo.

- El estilo llamado *"laissez-faire":* se distingue por profesores que "dejan hacer", es decir, el profesor no influye en la toma de decisiones, manteniéndose al margen, sólo cuando se requiere su opinión, interviene para aconsejarlos, pero no califica ni promueve ningún tipo de comportamiento en los estudiantes. En este estilo de enseñanza los alumnos se muestran insatisfechos y rara vez terminan las tareas por falta de directrices, el comportamiento de estos alumnos falto de planes y líneas de acción concretas con frecuencia degenera en situaciones caóticas (Hervás, 2003).

Además, los resultados de los estudios de Lewin (1963) pusieron de manifiesto las siguientes consecuencias:

- Existencia de una estrecha relación entre los estilos de enseñanza y el comportamiento de los estudiantes. Cada estilo de dirección origina una atmósfera social condicionada por las dinámicas de grupo, determinando el rendimiento y la conducta de los alumnos.
- Tras el cambio de estilo de enseñanza, las influencias del estilo precedente siguen permaneciendo durante un cierto tiempo.
- Un mismo profesor puede actuar según distintos estilos de dirección, configurándolos intencionadamente pero manteniendo siempre una concepción educativa de base (Hervás, 2003).

2. **Anderson** (1939, 1943; Cf. Weber, 1976), que inicia sus estudios en la Escuela Infantil y Primaria propone dos estilos:

- *El estilo dominante:* representado por un profesor autoritario que recurre normalmente a mandatos y disposiciones exigentes, imponiendo las órdenes a la fuerza, amonestando frecuentemente a los alumnos, y que no considera las decisiones tomadas por éstos ni les permite tomar iniciativas. El ambiente en clase es tenso y, en ocasiones violento.
- *El estilo integrador:* es capaz de crear un clima social amistoso donde predomina el reconocimiento y el elogio. Cuando el profesor debe realizar alguna crítica, ésta siempre resulta objetiva y constructiva. Se diseñan unos objetivos, respetándose y favoreciéndose las iniciativas de los alumnos (Beltrán, 1986; Cf. Hervás 2003).

3. **Gordon** (1957, Cf. Weber, 1976) parte de la hipótesis de que un estilo de enseñanza está más condicionado por los grupos escolares y el sistema de enseñanza que por los profesores. Hervás (2003) señala que, para Gordon (1957) la investigación del estilo de enseñanza es un problema complejo que necesita la concepción del aula como un sistema social. En este sistema social el profesor realiza dos trabajos principales, correspondientes a dos sistemas: *externo e interno.*

- En el *sistema externo*: el profesor enfatiza el rendimiento de los alumnos, manteniendo una dirección rígida y controlada.
- El *sistema interno:* está dirigido a las relaciones de cada estudiante y de los grupos de alumnos. El profesor se esfuerza por desarrollar la personalidad de cada estudiante y evitar los conflictos sociales.

Hacia 1970 se inician diversas investigaciones orientadas a estudiar, por un lado, los estilos de enseñanza como conductas y formas de pensamiento que el profesor utiliza para presentar los conocimientos a sus alumnos; y por otro, las diferencias que marcan los profesores en sus alumnos según su estilo de enseñanza y la eficacia en el aula en función de estos estilos (Hervás, 2003).

4. **Flanders** (1977), propone la evaluación de las interacciones verbales entre profesor y alumnos y su incidencia en el rendimiento académico, estableciendo los siguientes estilos:

- *Estilo directo:* el profesor expone sus propias ideas, da instrucciones, critica la conducta de los alumnos y justifica su autoridad.
- *Estilo indirecto:* el profesor tiene en cuenta las ideas de sus alumnos, promueve el diálogo e influye en los sentimientos del grupo.

Entre los dos estilos Flanders (1977) recomienda el estilo indirecto, a pesar de que ambos estilos obtienen resultados diferentes en función de los distintos niveles de enseñanza.

Además de las tipologías anteriormente mencionadas, surgen dos orientaciones opuestas: la educación o escuela *convencional*, cuyo objetivo es enseñar al alumnado los conocimientos (organizados en materias), y la escuela

progresista, centrada en el aprendizaje por descubrimiento y la construcción de los conocimientos (Hervás, 2003).

Bloom (1972; Cf. Hervás 2003) y Cronbach (1965; Cf. Hervás 2003) critican el estilo *progresista* basándose en la deficiente evaluación de su eficacia en el aula y en la incorporación de todo lo innovador a la escuela sin conocer apenas las consecuencias de esta nueva manera de enseñar.

En el lado opuesto, Bruner (1973; Cf. Hervás, 2003) critica que la educación se centre únicamente en la transmisión de conocimientos, sin tener en cuenta al alumno ni su proceso de aprendizaje. De la misma manera, Ausubel (1990) defiende el estilo *progresista* haciendo hincapié en los estilos centrados en el grupo, y manifiesta la relatividad del estilo de enseñanza, puesto que éste depende de la meta educativa, vinculada a la transmisión del conocimiento y a la generación del mismo y de las actitudes y habilidades orientadas a la resolución de problemas.

5. **Bennet** (*1979)* señala que las tipologías anteriormente citadas tienen una serie de deficiencias, sus críticas se centran en:

- aspectos conceptuales: débil definición de los términos que se emplean;
- aspectos relacionados con el muestreo: escasa representatividad de las muestras;
- validación de los instrumentos de obtención de datos en el sentido de aumentar su escasa representatividad del espectro de comportamientos que se desarrollan en el aula;
- polarización de comportamientos sin atender a los múltiples estilos intermedios;

Bennet, en un intento de superar estas limitaciones, define 12 tipos de estilos de enseñanza que van desde el estilo *formal* hasta el más *progresista.*

- *Estilo progresista o liberal* define a aquellos profesores cuyo comportamiento en el aula enfatiza: la integración disciplinar, la motivación intrínseca, las agrupaciones flexibles, la elección del trabajo por el alumno y muestra una cierta despreocupación por el control de la clase y el rendimiento.
- *Estilo tradicional o formal:* sus características son completamente opuestas a las anteriores: motivación extrínseca, agrupaciones permanentes, elección

mínima del trabajo por parte del alumno y preocupación por el control del rendimiento.

- *Estilos mixtos:* son producto de la combinación de uno y otro estilo en grado diverso.

Las investigaciones de Bennet (1979) se traducen en las siguientes aportaciones:

- una mejor definición del contenido que presentan los estilos de enseñanza propuestos;
- un instrumento validado empíricamente que permite la identificación de los estilos de enseñanza existentes en las aulas de la educación primaria;
- una clasificación de estilos que plantea, en la práctica, combinaciones en mayor o menor grado de los estilos principales.

Los estilos de enseñanza están estrechamente ligados a la metodología que se emplea en el aula, aunque dos profesores con el mismo estilo de enseñanza pueden emplear metodologías diferentes en función de su alumnado y sus fines educativos.

Gregorc (1985; Cf. Hervás, 2003) define los estilos de enseñanza como las formas características de pensamiento que sistemáticamente utiliza el profesor cuando intenta presentar la información a su alumnado y distingue cuatro tipos:

- *Estilo Abstracto – Aleatorio:* son profesores creativos y críticos que desarrollan características afectivas del alumnado en un ambiente informal de clases poco estructuradas. Las tareas elaboradas requieren un tiempo de reflexión, en ellas utilizan habitualmente películas y programas de televisión.

- *Estilo Abstracto – Secuencial:* se refiere a los profesores que suelen utilizar lecturas, grabaciones, libros, textos y trabajos individuales estructurados previamente, son analíticos y controlan la organización de la clase y del proceso de enseñanza.

- *Estilo Concreto – Aleatorio:* predomina en aquellos profesores que utilizan juegos de simulación, técnicas de resolución de problemas y prefieren los trabajos de forma independiente, son creativos y prefieren

la aplicación práctica y la investigación para mejorar la realidad concreta.

- *Estilo Concreto – Secuencial:* estos profesores muestran una preferencia por la instrucción programada e incluso asistida por ordenador y son partidarios de los trabajos en equipo con experiencias directas. Son prácticos, minuciosos y exigentes, y necesitan organizar las clases y estructurarlas previamente manteniendo una secuencia lógica.

Según Hervás (2003), no se puede considerar un estilo mejor que otro. Los profesores deben ser flexibles y utilizar una variedad de enfoques para dar las mismas oportunidades a todos los alumnos.

Gregorc (1985; Cf. Hervás, 2003) propone que cada profesor ha de aprender, al menos, lo siguiente:

1. Conocer su estilo propio natural.
2. Entender el estilo de la clase.
3. Diferenciar las formas diferentes y legítimas mediante las que se puede acceder a la información.
4. Querer cambiar sus conductas.
5. Dominar las características y peculiaridades de cada estilo.
6. Aumentar su habilidad para relacionarse con los diferentes tipos de estilos de aprendizaje.
7. Desarrollar un amplio repertorio de estrategias y enfoques para acceder a la información por diferentes medios para los alumnos con distintos estilos de aprendizaje.
8. Cambiar poco a poco, suavemente y no de una forma mecánica.

IV.3.2.1. Propuesta de cuestionario para identificar el perfil de estilo de enseñanza de los profesores de instrumento

Una vez revisadas las teorías más importantes sobre estilos de enseñanza, llegamos a la conclusión de la necesidad de elaborar un cuestionario que vincule los

estilos de aprendizaje descritos anteriormente con los estilos de enseñanza presentes en la Educación Musical, favoreciendo de esta manera la adecuación de los estilos de enseñanza de cada profesor al estilo de aprendizaje de sus alumnos.

Tomando como punto de partida el cuestionario sobre estilos de aprendizaje elaborado con anterioridad y, teniendo en cuenta que se debe analizar el **estilo de enseñanza** del profesor con los mismos parámetros que se utilizan para analizar los **estilos de aprendizaje** de sus alumnos, ya que el profesor, en el proceso de enseñanza - aprendizaje realiza continuos aprendizajes que modifican, a su vez, dicho proceso, lo que justificaría la propuesta de analizar al profesor como un individuo dependiente o independiente de campo, se ha diseñado un cuestionario con 60 ítems, que permiten analizar una gran cantidad de variables características de cada estilo.

Para medir la validez del cuestionario se utilizó la validez de contenido mediante la técnica de juicio de expertos, en la que participaron 7 jueces residentes en la Región de Murcia. Si bien, es importante indicar que los jueces, en su mayoría, fueron profesores de los Conservatorios Profesionales de Música de Cartagena, Murcia y Lorca, y profesores de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia, los cuales nos aportaron sus ideas y su opinión sobre los aspectos planteados en el cuestionario, del cual surgió el instrumento final propuesto en esta tesis.

El vocabulario, así como los diferentes conceptos que aparecen tanto en las instrucciones para responder al cuestionario como en cada uno de los ítems, han sido adecuados a los profesores de las especialidades instrumentales que se imparten en los Conservatorios de Música. Además, se ha revisado concienzudamente cada uno de los ítems del cuestionario, con el fin de asegurar que el conjunto de 15 ítems asignados a cada estilo, medía exactamente las características propias de cada uno de ellos.

Es preciso hacer constar que las respuestas al cuestionario constituyen un punto de partida y no un final. Se trata de una guía personal que pretende servir de ayuda y orientación al docente en la evolución del proceso de enseñanza – aprendizaje.

Instrucciones para responder al cuestionario

- Este cuestionario ha sido diseñado para identificar su estilo de enseñanza en la Educación Musical. No es un test de inteligencia, ni pretende evaluar sus

aptitudes pedagógicas, únicamente se trata de establecer una preferencia estilística en la enseñanza de su instrumento.

- Conocer sus preferencias de enseñanza le ayudará a ser consciente de los comportamientos y conductas propias en el aula, a comprender cómo influyen éstos en sus percepciones e interacciones con sus alumnos y el resto de la comunidad educativa, y a diseñar actividades que conecten los estilos propios con los de su alumnado.

- No existe límite de tiempo para contestar el cuestionario.

- Cada profesor enseña de distinta manera, por lo que las respuestas no son consideradas acertadas ni erróneas. El cuestionario será útil en la medida que sea sincero en sus respuestas. Ha de saber que el cuestionario es anónimo.

- Si está más de acuerdo que en desacuerdo con el enunciado de la cuestión señale la casilla correspondiente al signo "+", si por el contrario está más en desacuerdo que de acuerdo, señale la casilla con el signo "-".

- Por favor, conteste todas las cuestiones.

- Muchas gracias.

IV.3.2.2. Cuestionario

Centro en el que trabaja:
Asignatura que imparte:
Años de experiencia docente:
Edad:
Sexo: HOMBRE MUJER (Rodee lo que corresponda)

	+	-
1. Cuando enseño una pieza musical tengo en cuenta diferentes interpretaciones de la misma.		
2. No me gusta planificar la distribución del tiempo en clase, prefiero		

improvisar.		
3. Prefiero centrarme en el meollo de cada cuestión, sin dar demasiadas explicaciones.		
4. Me gusta colaborar con otros profesores.		
5. Suelo planificar cada clase.		
6. Cuando expongo una pieza musical doy gran importancia a las indicaciones de la partitura y a las características de la época en que fue escrita.		
7. Habitualmente analizo las dificultades presentes en la consecución de un objetivo por parte del alumno y las resuelvo paso a paso.		
8. Normalmente me falta tiempo para concluir las obras presentes en la programación de cada curso.		
9. Casi siempre estoy atento a lo que sucede en clase y a las reacciones de los alumnos.		
10. Enseño música porque es una profesión bien remunerada.		
11. Me gusta trabajar con personas eficientes y productivas.		
12. Prefiero escuchar las opiniones de los demás sobre diferentes interpretaciones antes de dar la mía.		
13. Prefiero seguir un orden en clase, primero ejercicios y escalas, y después las obras de repertorio.		

14. Durante el curso, en ocasiones no sigo las obras programadas, sino que preparo cualquier otra obra que considere adecuada.		
15. Me encantan las actividades nuevas y diferentes.		
16. Cuando diseño nuevas técnicas de enseñanza estoy deseando ponerlas en práctica.		
17. Cuando tengo alguna duda habitualmente recurro a las interpretaciones y grabaciones de los grandes maestros.		
18. Me cuesta desarrollar mis propias ideas interpretativas.		
19. Prefiero las interpretaciones que siguen una lógica interna a las basadas en la intuición del intérprete.		
20. Creo que lo más importante es que el alumno alcance los objetivos.		
21. Casi nunca pierdo el tiempo pensando en lo que tengo que hacer mañana o lo que hice ayer, lo que cuenta es el ahora.		
22. Prefiero las interpretaciones en las que el discurso musical se aprecia claramente.		
23. Enseño música porque me hace pensar y desarrollar diferentes métodos de aprendizaje musical.		
24. Me cuesta decidirme por una nueva metodología si no la he analizado detenidamente.		
25. Prefiero las ideas prácticas a las originales.		

26. Casi siempre utilizo mis propias ideas en la elaboración de las actividades a desarrollar en cada clase.		
27. Me siento satisfecho si trabajo concienzudamente para conseguir un buen resultado.		
28. Tiendo a ser perfeccionista.		
29. Me molestan las personas que tienen prisa por terminar las cosas.		
30. Cuando trabajo en grupo me gusta llegar a conclusiones prácticas.		
31. Prefiero que la clase transcurra de forma divertida y original, aunque no sea práctica.		
32. Me aburre profundizar en el mismo contenido más de una semana.		
33. Lo importante es conseguir un buen resultado sonoro, independientemente de lo correcta que sea la técnica.		
34. Utilizo la lógica y la referencia estilística a la hora de decantarme por algún criterio interpretativo.		
35. En las actividades colaborativas intento que se mantenga un orden y que se imponga la lógica y el razonamiento.		
36. Prefiero los ejercicios que integran varios contenidos de la programación, a aquellos en los que se trabaja un solo contenido.		
37. Habitualmente intento solucionar los problemas que se plantean en clase.		

38. Me gustan las actividades y trabajos bien estructurados.		
39. Con frecuencia llego a conclusiones mediante la lógica y el análisis.		
40. Prefiero plantear objetivos que el alumno pueda alcanzar fácilmente.		
41. Si se me ocurre alguna idea sobre cómo estudiar un pasaje difícil normalmente la expongo en clase.		
42. Prefiero que el alumno tenga las ideas claras, aunque las clases no sean divertidas.		
43. A menudo caigo en la cuenta de formas mejores y más prácticas de plantear el estudio.		
44. Enseño música porque supone un lenguaje lógico, estructurado y coherente.		
45. Prefiero escuchar un concierto a tocar en público.		
46. Me gusta tener tiempo para analizar con calma los ejercicios que expongo en cada clase y las piezas musicales a interpretar.		
47. Prefiero los contenidos prácticos a los teóricos.		
48. A la hora de interpretar una pieza musical sigo mi intuición y no me fijo demasiado en lo que hay escrito en la partitura.		
49. Me gustan los ejercicios técnicos donde las instrucciones están muy claras.		
50. Enseño música porque me gusta y me da la posibilidad de interpretar		

piezas con mi instrumento.		
51. Me gusta experimentar con diferentes métodos para conseguir mejores resultados.		
52. Prefiero las interpretaciones musicales consecuentes con el estilo.		
53. Prefiero no tener un papel relevante en la dirección del centro.		
54. Tiendo a ser realista y directo en mis opiniones.		
55. Me encantan los ejercicios de improvisación con instrumentos.		
56. Suelo aconsejar a mis alumnos que estudien detenidamente las ventajas e inconvenientes de ser un músico profesional antes de comenzar los estudios Profesionales de Música.		
57. Creo que desarrollar una buena técnica es indispensable para conseguir una interpretación musical de calidad.		
58. Me encanta tocar en público.		
59. Con frecuencia pienso qué haré en el futuro.		
60. Intento solucionar las dificultades técnicas presentes en cada partitura reflexionando sobre los conocimientos de la técnica instrumental que posee cada alumno.		

Tabla. 3.5. Cuestionario para identificar el perfil de estilo de enseñanza de los profesores de instrumento

Perfil de enseñanza

1. Rodee con una línea cada uno de los números que ha señalado con un SÍ en el cuestionario.

2. Sume el número de círculos que hay en cada columna y así comprobará cuál es su estilo o estilos de enseñanza preferentes.

I	II	III	IV
A C T I V O	R E F L E X I V O	T E Ó R I C O	P R A G M Á T I C O
2	1	6	3
4	5	7	10
9	8	13	11
14	12	17	16
15	19	18	20
21	23	28	22
26	24	34	25
31	27	35	30
32	29	38	33
36	39	42	37
41	45	44	40
48	46	49	43
50	53	52	47
55	56	57	51
58	60	59	54
A:	R:	T:	P:

Tabla 3.6. Identificación numérica del perfil de enseñanza

IV.3.2.3. Estrategias que desarrollan los estilos de enseñanza predominantes en el perfil del profesor

Es evidente que cada profesor se desenvuelve con más comodidad en unos determinados entornos de enseñanza – aprendizaje y con el paso del tiempo consigue desarrollar una metodología adaptada a sus preferencias estilísticas. A continuación mostramos una serie de sugerencias adaptadas de Alonso et al. (1999) para potenciar cada uno de los estilos que predominan en los perfiles de enseñanza del profesorado de los Conservatorios de Música.

- *Preferencias altas en Estilo Activo:*

- Intentar cosas nuevas, nuevas experiencias y oportunidades.
- Colaborar con otros profesores.
- Generar ideas sin limitaciones formales o de estructura.
- Abordar múltiples actividades en contextos diferentes.
- Encontrar problemas y dificultades exigentes.
- Interactuar constantemente con los alumnos, planteándoles juegos y actividades en las que el profesor participe.

– *Preferencias altas en Estilo Reflexivo:*
  - Elaborar actividades que requieran reflexión previa.
  - Reunir información de fuentes diferentes y disponer de numerosos recursos.
  - Escuchar, observar.
  - Tomarse tiempo para reflexionar sobre las decisiones educativas.
  - Consultar a otros profesores tomando en consideración puntos de vista diferentes.
  - Hacer análisis detallados del aprendizaje de sus alumnos.

– *Preferencias altas en Estilo Teórico:*
  - Utilizar métodos que constituyan la base de algún sistema.
  - Desarrollar ideas y conceptos complejos con el fin de enriquecer a sus alumnos.
  - Elaborar tareas y presentarlas detalladamente, proporcionando instrucciones precisas.
  - Analizar una situación compleja utilizando métodos preestablecidos.
  - Elaborar ideas y conceptos precisos.
  - Colaborar con profesores del mismo nivel conceptual.
  - Evaluar el progreso del alumno cuantitativamente.

– *Preferencias altas en Estilo Pragmático:*
  - Exponer técnicas para solucionar problemas con ventajas prácticas evidentes.
  - Desarrollar habilidades inmediatamente aplicables en el estudio de las obras.
  - Concentrarse en cuestiones prácticas.
  - Presentar vídeos que muestran cómo se hacen las cosas.

- Mostrar muchos ejemplos.
- Proponer piezas estrechamente relacionadas con los contenidos programados.
- Evaluar el progreso del alumno cualitativamente.

IV.3.2.4. Sugerencias para desarrollar los estilos con menor preferencia en el perfil de enseñanza del profesor

Con este epígrafe damos paso a algunas sugerencias que posibilitan la puesta en práctica de oportunidades para mejorar aquellos estilos de enseñanza cuya preferencia es baja, con el fin de maximizar la eficacia de la labor del profesor en los diferentes contextos y escenarios educativos, y su adecuación a las características del alumnado a su cargo (Adaptado de Alonso et al. 1999).

- *Sugerencias para mejorar el Estilo Activo:*
    - Representar un papel activo en la clase, participando en las actividades y juegos propuestos.
    - Abordar cada objetivo con múltiples y distintas actividades.
    - Admitir sugerencias de otros profesores con puntos de vista diferentes.
    - Actuar de manera intuitiva y espontánea ante las dificultades.
    - Cambiar continuamente de actividad.

- *Sugerencias para mejorar el Estilo Reflexivo:*
    - Practicar la observación y la escucha activa.
    - Reflexionar sobre diversas opciones de interpretación y elegir la más adecuada en cada contexto.
    - Revisar obras ya estudiadas.
    - Valorar los pros y contras de cada situación.
    - Reflexionar sobre los recursos y actividades más eficaces en cada aprendizaje adecuándolos a las características del alumno.

- *Sugerencias para mejorar el Estilo Teórico:*
    - Practicar la detección de incoherencias en las ediciones impresas de las obras.
    - Proporcionar al alumno procedimientos establecidos en la resolución de cuestiones técnicas.
    - Elaborar actividades con instrucciones precisas.

- Estructurar el tiempo de cada clase según una metodología preestablecida.

– *Sugerencias para mejorar el Estilo Pragmático:*
  - Proporcionar al alumno oportunidades de practicar lo aprendido.
  - Mostrar modos prácticos de estudiar las partituras optimizando el tiempo y el esfuerzo.
  - Evitar aquellas actividades que no nos conduzcan a la consecución de nuestros objetivos.
  - Buscar soluciones prácticas a los problemas que se nos planteen.
  - Organizar la clase en función de los contenidos propuestos.¡

V. PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL GRADO ELEMENTAL DE LAS ENSEÑANZAS DE VIOLONCHELO

> Hacer música es un incesante proceso de evolución y progreso. Uno jamás llega a la perfección, pero no por ello deja de profundizar y aumentar sus conocimientos, con renovado entusiasmo día a día. Ello explica que nuestra relación con la música llegue a ser en realidad la razón de nuestra existencia.
>
> Jacqueline du Pré (Pleeth, 1982)

Enseñar a tocar un instrumento no es una tarea sencilla, pues tiene como finalidad que el alumno adquiera una serie de habilidades físicas y mentales que requieren de la práctica diaria para su afianzamiento y consolidación. Esto supone una fuerte inversión de tiempo y esfuerzo, que debe ser recompensada con la consecución de objetivos a corto y medio plazo, objetivos que constituyen un claro elemento de motivación en el proceso de aprendizaje musical. El profesor de instrumento debe conocer las aptitudes e intereses de sus alumnos y desarrollarlos optimizando su rendimiento, debe tener la capacidad de proponer actividades motivadoras y de crear un ambiente de descubrimiento que estimule al alumno, donde cada clase presente algo nuevo y suponga un reto a superar en la clase posterior.

La propuesta pedagógica que presentamos a continuación está dirigida a los alumnos de Violonchelo de los Conservatorios Profesionales de Música de la Región de Murcia y se encuentra enmarcada en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo y regulada por la normativa vigente en nuestra región: el Decreto n.º 58/2008, de 11 de abril, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas

elementales de Música para la Región de Murcia (BORM 16-4-2008 y correcciones BORM 23-4-2008), la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Universidades, (BORM 19-10-2009) por la que se regula la aplicación del proceso de evaluación, se establecen los modelos de los documentos de evaluación y su cumplimentación así como el procedimiento que garantiza la objetividad de la evaluación del alumnado en las enseñanzas elementales de Música. Las referencias normativas para la elaboración de las programaciones docentes en la Región de Murcia son el Decreto n.º 75/2008, de 2 de mayo, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas profesionales de Música para la Región de Murcia (Miércoles, 16 de abril de 2008 y Miércoles, 23 de abril de 2008) y la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Empleo, por la que se regula la aplicación del proceso de evaluación, se establecen los modelos de los documentos de evaluación y su cumplimentación así como el procedimiento que garantiza la objetividad de la evaluación del alumnado en las enseñanzas profesionales de Música.

En esta propuesta pedagógica pretendemos dar respuesta a gran parte de las preguntas que suelen formularse durante el proceso de enseñanza-aprendizaje:

1. **Qué** enseñar. Se trata de determinar de manera sencilla qué conocimiento o conjunto de conocimientos queremos que adquieran nuestros alumnos. Para ello debemos conocer tanto las aptitudes como las motivaciones y conocimientos previos de cada uno de ellos.

2. **Por qué** enseñar estos conocimientos. Cuál es su finalidad y relevancia en el marco del aprendizaje propuesto.

3. **Cómo** enseñar. Cuáles son los medios y recursos que vamos a utilizar para transmitir estos conocimientos y qué pasos debemos seguir durante el proceso de enseñanza.

4. **Cuándo** comenzar la enseñanza de cada conocimiento.

5. **Dónde** tendrá lugar el proceso de enseñanza-aprendizaje de cada conocimiento. Cuál es el escenario idóneo para su desarrollo.

6. **Qué herramientas de evaluación** vamos a diseñar para diagnosticar tanto la consecución de los objetivos previstos como la validez del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Para ello, utilizaremos los medios tanto pedagógicos como materiales que posteriormente se irán mostrando, con el fin de que nuestros alumnos desarrollen las habilidades y adquieran los conocimientos necesarios para alcanzar los objetivos propuestos en cada nivel por la ordenación vigente, aprovechando al máximo sus aptitudes y capacidades de aprendizaje.

Además, los cuestionarios presentes en la primera parte de esta propuesta nos proporcionarán una información muy valiosa sobre las preferencias estilísticas en el aprendizaje de nuestros alumnos, lo que nos permitirá adecuar la práctica educativa a las características individuales de cada uno de ellos.

V.1. Marco legal

Las enseñanzas artísticas forman parte del sistema educativo establecido en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, (BOE de 4 de mayo de 2006) y tienen por finalidad, según se recoge en el artículo 45.1, "*proporcionar al alumnado una formación artística de calidad y garantizar la cualificación de los futuros profesionales de la música."* Dentro de las enseñanzas musicales se establecen tres grados o niveles: las enseñanzas elementales, las profesionales y los estudios superiores.

Las características y organización de las enseñanzas elementales de Música en la Región de Murcia, están reguladas por el Decreto n.º 58/2008, de 11 de abril, por el que se establece la ordenación y el currículo de las enseñanzas elementales de música para la Región de Murcia (BORM 16-4-2008 y correcciones BORM 23-4-2008) y la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Empleo, (BORM 19-10-2009) por la que se regula la aplicación del proceso de evaluación, se establecen los modelos de los documentos de evaluación y su cumplimentación así como el procedimiento que garantiza la objetividad de la evaluación del alumnado en las enseñanzas elementales de Música.

"Para la elaboración de este currículo se ha tenido en cuenta la edad del alumnado, con su desarrollo evolutivo. Por ello, las enseñanzas elementales han de tener un carácter fundamentalmente vivencial, de experimentación de lo sonoro. Van dirigidas a niños con aptitudes específicas para la música, buscando crear en los centros educativos un entorno que posibilite su desarrollo mediante la participación en proyectos musicales (audiciones, grupos instrumentales de las clases colectivas,…)" (BORM 16-4-2008).

"Así, su unidad educativa se fundamenta en el estudio de una especialidad instrumental con una finalidad doble: formativa, proporcionando una formación musical básica, y preparatoria, con el fin de acceder a las enseñanzas profesionales de Música" (BORM 16-4-2008).

"Los cuatro cursos que componen las Enseñanzas Elementales de Música constituyen una etapa en la que niños con aptitudes específicas van a experimentar con la música por medio de un instrumento. Para ello, por una parte han de asentarse las bases de una técnica instrumental adecuada, eficaz y adaptada a la realidad física personal. Por otra, resultan necesarias herramientas que les permitan descifrar las partituras y, en la medida de lo posible, ejecutarlas en el instrumento con intención musical" (BORM 23-4-2008).

"En esta etapa rara vez está definida la vocación musical, el desarrollo físico y mental obliga a adecuar el repertorio a cada persona y no existe suficiente madurez para exigir una interpretación de calidad. Es el momento de hacer entrar en contacto al alumnado con distintas músicas, tanto en la clase individual como en la colectiva, con el fin de desarrollar paulatinamente la sensibilidad musical; de que sean seleccionadas teniendo en cuenta su edad e intereses; de adecuarlas a sus posibilidades técnicas, de tal manera que puedan realizar una interpretación básica" (BORM 23-4-2008).

"La evolución intelectual y emocional en estas edades es muy acelerada, lo que implica que los planteamientos didácticos han de adecuarse constantemente a esa realidad cambiante. Fundamental resulta en estos cuatro cursos, y muy especialmente al principio, la coordinación de los contenidos rítmicos y de lectura con la asignatura de Lenguaje Musical" (BORM 23-4-2008).

V.1.1. Objetivos de las enseñanzas elementales de Música

Las enseñanzas elementales de Música, tal y como señala el artículo 3 del Decreto nº 58/2008, de 11 de abril, (BORM 23-4-2008) tienen como objetivo contribuir a desarrollar en el alumnado las siguientes capacidades:

a)	Interiorizar el pulso, manteniéndolo tanto en la práctica musical individual como en la colectiva.
b)	Cantar demostrando un control de la voz que le permita expresarse a través de la música.
c)	Utilizar la psicomotricidad fina en la ejecución instrumental.

d)	Descodificar la escritura musical y transformarla en sonido mediante el instrumento y la voz.
e)	Conocer los elementos básicos del lenguaje musical, aplicándolos en la práctica instrumental y vocal.
f)	Utilizar la audición interna, como base de la afinación y de la interpretación musical.
g)	Adquirir una formación técnica instrumental básica, que permita la interpretación de un repertorio adecuado a este nivel y a las características individuales.
h)	Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y adaptándose al conjunto.
i)	Responsabilizarse gradualmente tanto del trabajo individual a realizar como del que corresponda como miembro de un grupo.
j)	Utilizar el silencio como medio indispensable para el desarrollo de la concentración.
k)	Tocar en público, solo y en grupo.
l)	Participar en actividades musicales y culturales.

Tabla 1.1. Objetivos de las enseñanzas elementales de Música

V.1.2. Objetivos del curriculum de los instrumentos de cuerda en las enseñanzas elementales de Música

La asignatura de Violonchelo tendrá como objetivos, según establece el Decreto nº58/2008 de 11 de abril (BORM 23-4-2008) para las Enseñanzas Elementales de Música en la Región de Murcia, contribuir a desarrollar en el alumnado las capacidades siguientes:

a)	Adoptar una posición corporal que permita la colocación adecuada del instrumento, que favorezca el manejo del arco y la actividad de la mano izquierda así como la coordinación entre ambos.
b)	Controlar la producción y la calidad del sonido.
c)	Demostrar una sensibilidad auditiva que permita la mejora de la afinación.
d)	Conocer básicamente las características y las posibilidades sonoras del instrumento y utilizarlas en el repertorio.
e)	Utilizar una técnica instrumental básica.

f)	Adquirir el hábito del análisis introduciendo conceptos formales básicos.
g)	Leer textos musicales escritos para el instrumento propio y realizarlos en el mismo.
h)	Memorizar textos musicales.
i)	Interpretar un repertorio adecuado al nivel, solo y como miembro de un grupo.
j)	Valorar el trabajo de conjunto y respetar a los compañeros.
k)	Tocar en público.

Tabla 1.2. Objetivos de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.3. Contenidos del curriculum de los instrumentos de cuerda en las enseñanzas elementales de Música

A continuación se detallan los contenidos a desarrollar en la asignatura de Violonchelo, según establece el Decreto nº58/2008 de 11 de abril (BORM 23-4-2008) para las enseñanzas elementales de Música en la Región de Murcia:

a)	Posición del instrumento y del arco: control muscular.
b)	Producción del sonido: cuerdas al aire, empleando todo el arco y distintas longitudes de éste.
c)	La afinación: desarrollo de la sensibilidad auditiva.
d)	Golpes de arco básicos. Posiciones. Movimientos de los brazos y dedos: horizontal del brazo derecho (*cantabile*) y perpendicular de los dedos de la mano izquierda. Coordinación entre ambos.
g)	Afinación del instrumento.
h)	Lectura a vista de fragmentos sencillos.
i)	Repertorio: lectura e interpretación de textos musicales propios del instrumento: canciones y melodías populares, piezas, estudios y obras de distintos estilos musicales. Formas pequeñas: AB, ABA. Iniciación al fraseo.
j)	Práctica de conjunto: responsabilidad con la parte individual y atención a las indicaciones del director del grupo. Respeto a los compañeros. Mantenimiento del pulso. Lectura e interpretación de piezas a varias partes.
k)	Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.

l)	Adquisición de hábitos de estudio correctos.

Tabla 1.3. Contenidos de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.4. Criterios de evaluación del curriculum de los instrumentos de cuerda en las enseñanzas elementales de Música

Según establece el Decreto nº58/2008 de 11 de abril (BORM 23-4-2008), los criterios de evaluación propuestos en este nivel son los siguientes:

a)	Mantener una posición corporal adecuada a las características físicas individuales, que permita la acción adecuada y relajada de brazos y manos. En el caso de los instrumentos de viento, que favorezca respirar con naturalidad. Este criterio evalúa la capacidad de adoptar una posición corporal adecuada a la ejecución instrumental.
b)	Utilizar los recursos físicos necesarios para la producción del sonido. Este criterio evalúa las capacidades de adoptar una posición corporal adecuada, conocer las posibilidades sonoras del instrumento y aplicar los recursos técnicos precisos para la producción del sonido.
c)	Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. Este criterio evalúa la capacidad de utilizar el oído interno en el control del sonido.
d)	Aplicar con limpieza y seguridad la técnica instrumental en la ejecución e interpretación de la música. Este criterio evalúa la capacidad de emplear adecuadamente la técnica propia del instrumento.
e)	Leer textos musicales y ejecutarlos en el instrumento realizando correctamente la métrica, manteniendo el pulso, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. Este criterio valora el conocimiento y la asimilación de los elementos del lenguaje musical y de las características de la escritura instrumental, además de la capacidad de llevarlos a la práctica
f)	Leer textos a primera vista con fluidez. Este criterio de evaluación valora la capacidad del alumno para desenvolverse con cierta autonomía en la lectura de un texto y la de aplicar los conocimientos adquiridos
g)	Memorizar textos musicales utilizando la medida, la afinación, la dinámica y la articulación adecuadas en su realización. Este criterio evalúa la capacidad de memoria musical, así como la de aplicar el tipo de memoria oportuna.

h)	Interpretar textos musicales, manteniendo el pulso, empleando la métrica, afinación, agógica, dinámica y articulación precisas. Con este criterio se valora las capacidades de interiorizar y comprender los diversos parámetros de la música y materializarlos instrumentalmente.
i)	Tocar formando parte de un grupo, siguiendo las indicaciones del director, responsabilizándose de la parte musical propia y adaptando el pulso, el tiempo, la precisión rítmica y la dinámica al resto de los miembros. Este criterio de evaluación presta atención a la capacidad de integrarse cada alumno en el grupo, adaptando a éste la afinación, la precisión rítmica, la dinámica, etc., en un trabajo común.
j)	Tocar en público participando en las actividades programadas. Se valora la capacidad de mostrar en público el trabajo preparado.
k)	Aplicar las indicaciones y correcciones del profesor en el trabajo de la técnica y del repertorio. Este criterio de evaluación pretende verificar las técnicas de estudio del alumno, considerando el desarrollo de su autonomía al respecto.

Tabla 1.4. Criterios de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.5. Principios metodológicos

Metodología es un vocablo generado a partir de tres palabras de origen griego: *"μετά"* (**más allá**), *"οδως"* (**camino**) y *"λογος"* (**estudio**), y podría definirse como el conjunto de procedimientos racionales utilizados en la consecución de un determinado fin.

En el campo de la pedagogía, la metodología integra todas aquellas decisiones que organizan el proceso de enseñanza y aprendizaje. Entre ellas se incluye la atención a la diversidad del alumnado, la organización del tiempo y el espacio, y la utilización de los recursos didácticos.

En la metodología general de la música encontramos diferentes enfoques relativos a la idoneidad del procedimiento educativo. Unos métodos se basan en la potenciación del vínculo familiar, en la imitación, otros en la actividad lúdica, en fomentar la creatividad, en la asimilación de conceptos a través del movimiento o de imágenes, en la escucha activa y desarrollo del canto, en definitiva se trata de conseguir la asimilación por parte del estudiante de los conocimientos y habilidades necesarias para el canto o la ejecución instrumental.

A continuación presentamos los principios generales con los que se pretende proporcionar unas pautas que unifiquen la práctica docente integrando los distintos elementos que conforman el currículo de las enseñanzas elementales de Música.

a)	**Partir de los conocimientos previos del alumno.** El profesor debe saber cuál es la situación inicial del alumno, y partiendo del nivel de desarrollo de éste y de los conocimientos construidos anteriormente, avanzar en la construcción de nuevos aprendizajes.
b)	**Atender a la diversidad.** Los alumnos al comenzar sus estudios musicales tienen características muy diferentes: los procesos de desarrollo y aprendizaje, intereses y motivación son distintos en cada alumno. Por ello, el profesor debe respetar el ritmo de trabajo y las características individuales de sus alumnos, buscando estrategias didácticas diversas para dar respuesta a estas diferencias individuales.
c)	**Construcción de aprendizajes significativos**. La intervención educativa debe tener como objetivo prioritario que los alumnos realicen aprendizajes significativos por sí solos (aprender a aprender, dar las herramientas al alumno para que sea capaz de aprender por sí solo: hábitos de estudio, memoria comprensiva). Con este fin, el profesor deberá utilizar una metodología activa donde el alumno sea el protagonista de la acción.
d)	**Funciones del profesor:** las más importantes son la función programadora; tiene que organizar la acción educativa, la motivadora; estimulando al alumno para que alcance los objetivos propuestos, incrementando la eficacia del trabajo, y la informadora; orientar en el camino que conduce a los objetivos.
e)	**Interacción Profesor-Alumno.** El profesor ha de ser un guía, un consejero que da soluciones a problemas o dificultades concretas y debe esforzarse por dar opciones y no imponer criterios, en orientar y no en conducir hacia unos resultados predeterminados, y en estimular y ensanchar la receptividad y la capacidad de respuesta del alumno ante el hecho artístico. El profesor debe desarrollar una función motivadora e inculcar en el alumno afán de superación motivándolo mediante críticas constructivas. Hacer que el alumno exprese su opinión sobre lo que ha tocado y cómo lo ha hecho, de manera que aprenda a escucharse y valorar los aspectos a mejorar. El alumno es el protagonista principal en la construcción de su personalidad artística. Debe tener una actitud favorable, activa y participativa. El profesor deberá también desarrollar la intuición e imaginación musical mediante actividades que fomenten su creatividad y le ayuden a expresarse a través de la música, utilizando el juego

	como elemento motivador.

Tabla 1.5. Principios metodológicos de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.6. Criterios generales de evaluación

En los artículos 13, 14 y 15 del Decreto nº 58/2008, de 11 de abril, del B.O.R.M. se establecen las directrices a seguir en el proceso de evaluación:

1.	La evaluación del aprendizaje será continua e integradora teniendo en cuenta los objetivos y los criterios de evaluación establecidos en el currículo para las distintas asignaturas.
2.	La evaluación del proceso de aprendizaje de cada alumno debe cumplir una función formativa, aportándole información sobre su progreso, las estrategias de aprendizaje que hayan sido más útiles, las dificultades encontradas y los recursos de que dispone para superarlas.
3.	La evaluación será realizada por el equipo docente, integrado por el profesorado del alumno, coordinado por el tutor.
4.	El profesorado evaluará tanto el aprendizaje del alumnado como los procesos de enseñanza y la propia práctica docente.
5.	El profesor tutor informará, personalmente y por escrito, a sus alumnos y a sus padres o representantes legales sobre los resultados de la evaluación y la evolución del proceso educativo.
6.	La evaluación y calificación final del alumnado se realizará en el mes de junio. Las calificaciones de cada una de las asignaturas se consignarán en los documentos de evaluación correspondientes.
7.	La calificación de las distintas asignaturas que constituyen el currículo se expresarán mediante los términos Apto y No apto, considerándose positiva la calificación de Apto y negativa la de No apto.
8.	La superación de una asignatura supondrá la evaluación positiva de la asignatura correlativa del curso anterior.
9.	La calificación negativa en dos o más asignaturas impedirá la promoción al curso siguiente.
10.	La calificación negativa de una asignatura permitirá la promoción al curso siguiente. En el supuesto de asignaturas pendientes referidas a práctica instrumental o vocal, su recuperación deberá realizarse en la clase del curso

	superior. En el resto de los casos, el alumnado deberá asistir a las clases de la asignatura no superada.
11.	Los centros incluirán en el proyecto educativo las actividades de apoyo y recuperación, y coordinarán los recursos necesarios para realizarlas.
12.	En el caso del cuarto curso, los alumnos con asignaturas no superadas deberán matricularse únicamente de dichas asignaturas.
13.	El límite de permanencia en estas enseñanzas será de cinco años, sin que en ningún caso se pueda permanecer más de dos años en el mismo curso.
14.	Con carácter excepcional, podrá ampliarse en un año la permanencia en las enseñanzas en supuestos de enfermedad grave u otras circunstancias (excluida la falta de rendimiento académico) que merezcan similar consideración. Sólo podrán solicitar la ampliación aquellos alumnos que, habiendo realizado estudios hasta cuarto curso, hubieran agotado la permanencia en estas enseñanzas.
15.	El órgano que corresponda de la Consejería competente en materia de Educación regulará los procedimientos de solicitud y tramitación. Así mismo, será responsable de la autorización

Tabla 1.6. Criterios generales de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.7. Sesiones de evaluación y evaluación inicial

En los Artículos 6 y 7 de la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Empleo, (BORM 19-10-2009), se definen las sesiones de evaluación como las reuniones que celebra el equipo docente con los siguientes fines:

a)	Analizar y valorar las capacidades y aptitudes del alumnado en relación con estas enseñanzas, teniendo en cuenta su edad y su desarrollo evolutivo.
b)	En los casos en que corresponda, proponer, coordinar y valorar la aplicación de actividades de ampliación así como las de aprendizaje que permitan la incorporación al currículo.
c)	Evaluar el proceso de aprendizaje, teniendo en cuenta las correspondientes programaciones docentes y las características individuales del alumnado.
d)	Coordinar y valorar las actividades de recuperación, en su caso.
e)	Emitir las calificaciones de las distintas asignaturas, salvo en la sesión de evaluación inicial.

f)	Acordar la información que se trasladará a los alumnos y a sus padres o tutores legales, relacionada con los acuerdos tomados en cada sesión de evaluación.

Tabla 1.7. Fines de las sesiones de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

Además, las sesiones de evaluación se organizarán de manera que permitan la actuación integrada del equipo docente y faciliten la adopción conjunta de acuerdos y decisiones siendo obligatoria la asistencia a estas sesiones para todos los profesores que forman parte del equipo docente.

Cada alumno será objeto de una sesión de evaluación inicial y tres sesiones ordinarias a lo largo del periodo lectivo, sin perjuicio de otras que puedan establecerse en el proyecto educativo del centro. La evaluación final se corresponderá con la última sesión ordinaria. Tendrán lugar en las fechas siguientes:

a) Sesión de evaluación inicial: en los veinte primeros días lectivos del curso.
b) Sesiones ordinarias: al finalizar el primer y segundo trimestres.
c) Sesión final: en el mes de junio.

La sesión de evaluación inicial tiene como objeto que cada equipo docente detecte y evalúe las capacidades, el desarrollo evolutivo y los conocimientos adquiridos en las distintas asignaturas por su alumnado. A continuación encontramos las normas que regulan su desarrollo:

1.	Se tomará como referente el registro de evaluación continua del curso anterior. Asimismo se acordarán los criterios generales para la programación de actividades de aprendizaje según la individualidad de cada alumno.
2.	Si en la evaluación inicial se detectara alumnado con capacidades y rendimiento excepcionales el equipo docente acordará las actividades de ampliación oportunas, teniendo en cuenta la edad y madurez del alumno. El profesor tutor informará de los resultados de esta evaluación inicial a la jefatura de estudios. Según las circunstancias, se podrá proponer la matrícula en el curso superior conforme al procedimiento que establezca el órgano correspondiente de la Consejería competente en materia de Educación.
3.	Respecto al alumnado procedente de otras comunidades autónomas, el equipo docente analizará en la sesión de evaluación inicial el currículo de las

	enseñanzas de la comunidad autónoma de origen y valorará el nivel de competencia del alumno, con el fin de proponer y programar, si fueran necesarias, las actividades de aprendizaje precisas para su incorporación al currículo de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
4.	Las actividades de ampliación, de recuperación de la asignatura pendiente del curso anterior, así como de incorporación al currículo acordadas en esta sesión quedarán recogidas en las programaciones docentes de las asignaturas que corresponda, en el diario de clase del profesorado responsable de su aplicación y en el registro de evaluación continua. El profesor tutor informará a este respecto al alumno y a sus padres o tutores legales, de lo cual dejará constancia en el registro de evaluación continua.

Tabla 1.8. Normas a seguir en las sesiones de evaluación de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.8. Aplicación de la evaluación continua

En la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Empleo, (BORM 19-10-2009), se detallan los procedimientos a seguir en la aplicación de la evaluación continua:

1.	La aplicación de la evaluación continua requiere la asistencia regular del alumnado a clase y la realización, por su parte, de cuantas actividades de aprendizaje sean programadas por el profesorado. Estas actividades serán planificadas y desarrolladas teniendo en cuenta la programación docente y las características de cada alumno o grupo de alumnos. Se presentarán de una manera clara y comprensible para el alumnado, informando de ellas a las familias, si fuera preciso, con el fin de mejorar el proceso de aprendizaje y de facilitar su evaluación.
2.	Para evaluar el aprendizaje en los dos primeros cursos, el profesorado valorará fundamentalmente el trabajo realizado por el alumno en el aula.
3.	La falta de asistencia a clase de modo reiterado dificulta y puede imposibilitar la aplicación de la evaluación continua, impidiendo asimismo la aplicación correcta de los criterios de evaluación y calificación establecidos. Cada profesor registrará las faltas de asistencia del alumnado a su cargo y guardará los correspondientes documentos justificativos.
4.	Por otra parte, resulta necesario que el docente controle de manera sistemática

	el proceso de evaluación continua. Con este fin, se establecen el diario de clase y el registro de evaluación continua como documentos básicos de seguimiento de la evaluación.
5.	La aplicación correcta de la evaluación continua implica ajustar la programación docente a la evolución del alumnado, favoreciendo la individualización de su proceso educativo. Además permite la incorporación de las medidas necesarias para su mejora en cualquier momento del proceso.
6.	A este respecto, cuando el progreso de un alumno a lo largo del curso no sea el adecuado, el profesor determinará las actividades de recuperación necesarias.
7.	En el caso de alumnado cuya incorporación al centro se produzca una vez iniciado el curso escolar, el profesorado correspondiente determinará y programará las actividades de aprendizaje necesarias para su integración normal en las enseñanzas. El profesor tutor informará de ello a los padres o tutores legales.
8.	Las sesiones de evaluación permiten la evaluación y calificación del alumnado por parte del equipo docente en momentos concretos del proceso previamente establecidos.

Tabla 1.9. Procedimientos a seguir en la aplicación de la evaluación continua de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.9. Protocolo a desarrollar cuando no sea posible la aplicación de la evaluación continua

A continuación se detallan las pautas de evaluación que deberán aplicarse cuando no sea posible el desarrollo de la evaluación continua: (BORM 19-10-2009)

1.	No se podrá llevar a cabo la evaluación continua en una determinada asignatura si el alumno acumula un total de faltas (contabilizando justificadas y no justificadas) equivalente al 20% del total anual de horas de dicha asignatura. Esta situación se hará constar en el diario de clase y en el registro de evaluación continua.
2.	Las programaciones docentes contendrán el procedimiento sustitutivo de evaluación para los alumnos que no se pueda aplicar la evaluación continua, procedimiento que deberá adecuarse a la idiosincrasia de cada asignatura.
3.	Se perderá el puesto escolar cuando el número de faltas no justificadas supere el equivalente al 20% del total anual de horas de alguna de las asignaturas que constituye un curso. La pérdida del puesto escolar quedará reflejada en el

	expediente académico personal del alumno.
4.	Cuando un profesor lleve registradas un 10% de faltas, contabilizadas según lo establecido en el apartado 1, lo comunicará al profesor tutor para que éste contacte con los padres o tutores legales del alumno, recabe la información necesaria al respecto y le informe, a su vez, del contenido de este artículo. En el registro de evaluación continua quedará constancia de las gestiones realizadas.

Tabla 1.10. Pautas de evaluación aplicables cuando no sea posible la evaluación continua de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.10. Documentos de evaluación

Además, en la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Empleo, (BORM 19-10-2009), se definen los documentos de evaluación que debe utilizar el profesorado:

DIARIO DE CLASE (Cf. Anexo IX; documento nº 17)	
1.	El diario de clase es el documento en el que el profesor anotará los datos, referidos a cada clase impartida, que resulten relevantes para el seguimiento y valoración del proceso de aprendizaje de cada uno de sus alumnos. A este respecto, el referente será la programación docente de la asignatura.
2.	El diario de clase deberá incluir, al menos, los siguientes aspectos: a. Datos identificativos del alumnado. b. Evaluación inicial. Si fuera preciso, propuesta de actividades de recuperación, de ampliación o de aprendizaje que permitan la incorporación al currículo, definidas estas últimas en el artículo 7 de la presente orden. c. Datos de cada una de las clases: asistencia, contenidos y actividades de aprendizaje programados y realizados, repertorio, actividades de recuperación, valoración del trabajo realizado por el alumnado en el aula y en casa, así como las observaciones que se consideren oportunas. Se dejará constancia tanto de la clase individual como de la colectiva de la asignatura de Instrumento. d. Reseña de la participación en audiciones, recitales y otras actividades así como su valoración. e. Calificaciones emitidas por el profesor.

	f. Relación de faltas justificadas y no justificadas. En su caso, información relativa a la realización del procedimiento sustitutivo de evaluación. g. Entrevistas mantenidas con los padres o tutores legales. Se indicará asunto, asistentes y fecha. h. En su caso, información relacionada con las reclamaciones contra las calificaciones.

Tabla 1.11. Diario de clase de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

REGISTRO DE EVALUACIÓN CONTINUA (R.E.C.) (Cf. Anexo IX; documento nº 18)	
1.	El registro de evaluación continua es el documento destinado a reflejar datos del proceso de aprendizaje del alumno en todas las asignaturas, referidos a cada una de las evaluaciones, con el fin de que el equipo docente pueda valorar su evolución a lo largo del curso. Este documento asegura la coordinación y continuidad del proceso de aprendizaje.
2.	Cada centro establecerá su modelo propio mediante acuerdo de la C.C.P.
3.	Sin perjuicio de lo anterior incluirá, al menos, los siguientes aspectos: a. Datos identificativos del alumno. b. Evaluación inicial. Propuesta de actividades de recuperación, ampliación o de aprendizaje que permitan la incorporación al currículo, si fueran necesarias. c. Resumen del trabajo realizado trimestralmente por el alumno en cada una de las asignaturas, haciendo constar los datos que sean significativos para conocer y valorar su evolución. Se incluirá el repertorio trabajado individualmente y en la clase colectiva, con el instrumentista acompañante, en su caso, así como la participación en las actividades programadas, especialmente audiciones y recitales. d. Calificaciones correspondientes a las diversas sesiones de evaluación. e. Número de faltas (justificadas y no justificadas) por trimestre y asignatura. Imposibilidad de aplicar el derecho a la evaluación continua y procedimiento sustitutivo, conforme al artículo 3.3 de la

	presente orden, en su caso. f. Realización de las actividades de recuperación propuestas y su evaluación. g. Observaciones que se consideren oportunas acerca del progreso general del alumno. h. Reuniones informativas mantenidas con los padres o tutores legales. i. Información relacionada con las reclamaciones contra las calificaciones correspondientes a las diversas evaluaciones. j. Un apartado en la parte correspondiente a cada sesión de evaluación destinado a la firma del profesor tutor.
4.	Cada curso escolar, el profesor tutor cumplimentará y firmará un registro de evaluación por cada uno de sus tutelados, recabando del equipo docente la información necesaria en cada sesión de evaluación.
5.	Una vez terminado el curso, el registro de evaluación continua quedará archivado en el centro. El equipo directivo facilitará su consulta al tutor y a los profesores del alumno en los cursos siguientes.

Tabla 1.12. R.E.C. de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.11. Evaluación de los procesos de enseñanza y de la propia práctica docente

En el artículo 10 de la Orden de 24 de septiembre de 2009, de la Consejería de Educación, Formación y Empleo, (BORM 19-10-2009), se regula la aplicación del proceso de evaluación de la enseñanza y de la propia práctica docente, estableciéndose las siguientes directrices:

1.	El profesorado evaluará los procesos de enseñanza y su propia práctica docente al objeto de mejorarlos y adecuarlos a las características y a las necesidades educativas del alumnado. Para ello, tomará como referente los objetivos de las enseñanzas elementales de Música y los propios de las asignaturas a su cargo.
2.	Los departamentos de coordinación didáctica realizarán dicha evaluación, referida a las distintas asignaturas atribuidas a cada departamento, después de cada sesión de evaluación ordinaria del alumnado.
3.	La evaluación de los procesos de enseñanza y de la práctica docente tendrá en cuenta los siguientes aspectos:

	a) Los aprendizajes logrados por el alumnado. b) La adecuación de los objetivos y criterios de evaluación programados a las características de los alumnos. c) La distribución equilibrada y apropiada de los contenidos, así como su coordinación entre las distintas asignaturas, especialmente en los cursos primero y segundo. d) La aplicación correcta de los procedimientos de evaluación. e) La adecuación de la metodología a los objetivos de estas enseñanzas y las diversas asignaturas, así como a la edad y desarrollo evolutivo de su alumnado, teniendo especialmente en cuenta: a. Las estrategias de enseñanza. b. La diversidad y adecuación de las actividades de enseñanza y aprendizaje, incluyendo las actividades de recuperación, ampliación e incorporación al currículo. c. La organización y la realización de recitales y audiciones en que participen los alumnos así como de actividades complementarias y extraescolares relacionadas con las diversas asignaturas. d. La idoneidad y la actualización del material didáctico. f) La organización del aula y el aprovechamiento de los recursos del centro. g) La coordinación, la colaboración y el trabajo en equipo, especialmente en el seno de los departamentos de coordinación didáctica y los equipos docentes. h) El desarrollo de las funciones de tutoría, considerando especialmente la regularidad y adecuación en el intercambio de información con las familias.
4.	Tras la evaluación final se valorará globalmente el desarrollo del curso escolar en relación con los aspectos del apartado anterior. El acta de esta última sesión se adjuntará a la memoria anual.

Tabla 1.13. Evaluación de los procesos de enseñanza y la práctica docente de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.12. Criterios para la organización de las clases colectivas

Según el Decreto nº 58/2008, de 11 de abril, (BORM 23-4-2008), *"la clase colectiva de instrumento constituye el ámbito ideal para trabajar contenidos diversos (teóricos, técnicos o musicales), repertorio de grupo, etc., desarrollando sus capacidades musicales y la afectividad."*

Además, señala que *"la clase colectiva será impartida por el profesor de la especialidad instrumental correspondiente. No obstante, se podrán realizar actividades conjuntas entre diversas especialidades. Previamente deberán ser programadas por los departamentos didácticos, y siempre estarán bajo la responsabilidad del profesorado que tenga a su cargo los grupos de la clase colectiva participantes en la actividad."*

V.1.13. Criterios para las adaptaciones curriculares

La disposición adicional primera del Decreto nº 58/2008, de 11 de abril, señala que *"cada centro deberá recoger en su proyecto educativo las adaptaciones didácticas oportunas para el alumnado con discapacidad que precise apoyo educativo. En todo caso, dichas adaptaciones deberán respetar en lo esencial los objetivos establecidos en el presente currículo. Así mismo, el órgano que corresponda de la Consejería competente en materia de Educación adaptará las medidas oportunas para flexibilizar la duración de las enseñanzas elementales de Música en los supuestos de alumnos con altas capacidades intelectuales y artísticas".*

"La aplicación correcta de la evaluación continua implica ajustar la programación docente a la evolución del alumnado, favoreciendo la individualización de su proceso educativo. Además permite la incorporación de las medidas necesarias para su mejora en cualquier momento del proceso. A este respecto, cuando el progreso de un alumno a lo largo del curso no sea el adecuado, el profesor determinará las actividades de recuperación necesarias. En el caso de alumnado cuya incorporación al centro se produzca una vez iniciado el curso escolar, el profesorado correspondiente determinará y programará las actividades de aprendizaje necesarias para su integración normal en las enseñanzas. El profesor tutor informará de ello a los padres o tutores legales. Las sesiones de evaluación permiten la evaluación y calificación del alumnado por parte del equipo docente en momentos concretos del proceso previamente establecidos." (BORM 19-10-2009)

Los alumnos que comienzan los estudios musicales muestran diversas motivaciones e intereses, que pueden coincidir o no con los que presentan sus progenitores. Además, tanto las motivaciones como los intereses y el ritmo de aprendizaje suelen modificarse con el paso de los años, conforme avanzan en las enseñanzas elementales y profesionales de Música. Es frecuente encontrar alumnos que no han podido matricularse en el instrumento que deseaban debido a que no alcanzaron la nota requerida en las pruebas de ingreso al Conservatorio o a que la

oferta de plazas era insuficiente, tampoco es inusual encontrar alumnos sin predisposición alguna hacia las enseñanzas musicales que se dejan llevar por los deseos de su familia y comienzan el estudio de un instrumento. A lo largo de mi carrera, he podido comprobar como la mayoría de estos alumnos, recibiendo los estímulos adecuados en cada caso y con la suficiente y necesaria colaboración familiar consiguen superar brillantemente las enseñanzas elementales y profesionales, escogiendo algunos de ellos la interpretación y pedagogía musical como medio profesional.

Por otro lado, cada persona tiene aptitudes distintas, estilos de aprendizaje y de pensamiento diversos que influyen en su ritmo de aprendizaje y que deben estar contemplados en la Programación Didáctica de la asignatura. El profesor adecuará la práctica docente de forma continua para dar respuesta al amplio rango de características que presentan sus alumnos.

Las **Adaptaciones Curriculares** representan la principal herramienta que nos permite adecuar el proceso de enseñanza - aprendizaje a las características propias de cada alumno, pudiendo ser definida como el conjunto de acciones dirigidas a adecuar el currículo a las necesidades del alumnado.

Las adaptaciones podrán ser “Adaptaciones curriculares no significativas” o “Adaptaciones de acceso al currículo” (Las Adaptaciones significativas no se dan en nuestras enseñanzas).

Las Adaptaciones curriculares **no significativas** se realizan sobre la propia acción docente y tal vez también sobre la programación didáctica, presentando las siguientes características:

1.	No afectan a los aspectos establecidos en el currículo.
2.	Son cambios que el profesor introduce de manera habitual en el proceso de enseñanza.
3.	Tratan de facilitar el proceso educativo al alumno, dando respuesta a las diferencias individuales del alumno ya sean de tipo afectivo, cognoscitivo o motriz.
4.	Estas adaptaciones contemplan cambios en agrupamientos, contenidos didácticos, actividades (de apoyo o ampliación), metodología, materiales utilizados y procedimientos e instrumentos de evaluación.

5.	Dentro de este grupo encontramos alumnos que presentan necesidades educativas especiales de forma transitoria o temporal.
6.	Podemos realizar adaptaciones no significativas por razones afectivas provocados por situaciones familiares, relación con compañeros, amigos, etc.; por razones cognoscitivas como gran facilidad para el aprendizaje en una materia o, por el contrario, con graves problemas de comprensión, memorización, maduración, etc.; por razones motrices (físicas) como esguinces, dedo roto, brazo escayolado, enfermedad, lumbalgia, etc.;

Tabla 1.14. Criterios a seguir en las adaptaciones curriculares de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

Las Adaptaciones **de acceso al currículo**: suponen la modificación o dotación de recursos espaciales, materiales o de comunicación para facilitar que los alumnos con necesidades educativas especiales puedan desarrollar el currículo. Estas adaptaciones pueden ser físicas (supresión de barreras arquitectónicas, cambios de iluminación, etc.) materiales (ordenador adaptado, texto Braille, etc.) y comunicativos (sistemas de comunicación complementarios, etc.)

El objetivo último de estas adaptaciones curriculares es el de proporcionar a cada alumno la respuesta que necesita en función de sus necesidades y también de sus límites. Así pues, para conseguir dicho fin el profesor podrá plantear las siguientes estrategias:

1.	Organización didáctica del espacio, de los agrupamientos de alumnos y del tiempo.
2.	Dirigir el trabajo de forma flexible y con ritmos de aprendizaje distinto, incluyendo más sesiones para las unidades.
3.	Priorización de áreas o grupos de contenidos.
4.	Selección de una determinada capacidad y de los aprendizajes que favorecen su desarrollo.
5.	Eliminación de contenidos menos relevantes.
6.	Modificaciones en el tiempo de consecución de los contenidos y objetivos.
7.	Acelerar o frenar la introducción de nuevos contenidos.
8.	Modificaciones en el nivel de abstracción y complejidad de una actividad.
9.	Variedad metodológica. Como principal punto de apoyo hay que partir de los conocimientos previos del alumno, presentando los contenidos de diferente forma.

10.	Variedad de recursos didácticos que permitan proponer actividades de trabajo diferentes según las necesidades de los alumnos.
11.	Modificaciones en la selección y adecuación de materiales.
12.	Introducción de las actividades de refuerzo y/o ampliación
13.	Clases de apoyo en horas de permanencia del profesor en el centro.
14.	Se planificarán diferentes modalidades de evaluación, especialmente en lo referente a los requisitos para la promoción.
15.	Actividades extraescolares como cursos de perfeccionamiento, asistencia a conciertos, audiciones, formar parte de grupos de cámara, bandas, orquestas, etc.

Tabla 1.15. Estrategias a seguir en las adaptaciones curriculares de la asignatura de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.1.14. Tiempos lectivos

Los alumnos que cursen las enseñanzas elementales de Música, tendrán la siguiente disposición de asignaturas y tiempos lectivos.

Asignaturas		**Cursos**			
		1º	**2º**	**3º**	**4º**
Instrumento	*Clase individual*	1	1	1	1
	Clase colectiva	1	1	1	1
Lenguaje musical		2	2	2	2
Coro		-	1	1	1
Total horas semanales		**4**	**5**	**5**	**5**

Tabla 1.16. Tiempos lectivos de la especialidad de Violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

V.2. Primer curso

V.2.1. Introducción

> En la vida hay que mostrar carácter y amabilidad.
> Pau Casals (Tortelier, 1993:126)

Tortelier (1993), en su libro "El Violonchelo. Así Interpreto, Así Enseño" afirma que la aplicación al plano físico del equilibrio filosófico que sostiene Pau Casals es lo que caracteriza a las buenas escuelas de interpretación violonchelística; pues, "para

poder mostrar carácter y amabilidad, la mano del violonchelista ha de ser fuerte sin resultar pesada; firme, pero no rígida; flexible, mas nunca lacia, y debe estar conectada a un buen brazo por una buena muñeca." Estas premisas no son fáciles de conseguir, y no surgen espontáneamente, por lo que nuestra atención a la correcta colocación y funcionamiento de ambos brazos y del resto del cuerpo de nuestros alumnos debe ser constante. Durante este primer curso se asientan los principios técnicos de lo que será la práctica instrumental del alumno de violonchelo, por lo que debemos vigilar con suma atención la adquisición y posterior consolidación de estos principios.

En este sentido, es necesario considerar las bases pedagógicas de Paul Rolland (1911-1978) y atender a la consecución de un equilibrio corporal que disminuya el esfuerzo y facilite los movimientos necesarios para tocar el violonchelo, alejándonos del planteamiento clásico que enfocaba el aprendizaje de los instrumentos de cuerda en la ejecución de ejercicios para los dedos, las manos y los brazos. Tortelier (1993) señala que todos los instrumentistas deben luchar desde el principio contra las "debilidades naturales", estableciendo así el equilibrio y la precisión necesarios para mostrar los sentimientos que expresa la música. Además, asegura que los "defectos" desarrollados durante el primer año de estudio son difíciles de perder, por lo que debe emplearse una disciplina que, al margen de la rutina, combata con imaginación y creatividad estas "debilidades".

También es preciso observar el método propuesto por Elías Arizcuren (1985) donde aconseja instaurar el hábito de realizar acciones libres de tensión en este curso; ya que si consideramos el sonido como producto de la acción física del instrumentista, este sonido reflejará las mismas características que la acción que lo origina, por lo que si una acción es tensa o desigual, el sonido resultante será también tenso y desigual. Por ello se deberá enseñar al alumno a realizar movimientos libres de tensión y a descubrir y recordar las sensaciones relacionadas con estos movimientos.

Desde el primer contacto con el instrumento, Arizcuren (1985) considera primordial desarrollar la noción de un sonido bello y amplio. La audición interior servirá de guía al alumno y le permitirá comparar el sonido ideal que es capaz de imaginar con el sonido real que está produciendo y que debe escuchar con suma atención. Conseguir que el sonido que obtiene el alumno se asemeje al sonido ideal que tiene en mente es tarea del profesor, que le ayudará confiriéndole los conocimientos técnicos necesarios para tal fin.

Así mismo, es fundamental fomentar el interés y la curiosidad por la música y su instrumento. Escuchar música permitirá a nuestros alumnos concebir un sonido bello y de calidad, y el afán por expresar carácter, amabilidad y el resto de matices expresivos que nos proporcionan los textos musicales, constituirá la motivación que le impulse cada día durante el estudio y la práctica musical.

V.2.2. Objetivos propuestos para el primer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

Los objetivos que proponemos durante el primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo son los siguientes:

OBJETIVOS	
1.	Conocer el violonchelo, aprendiendo de forma elemental las partes y materiales más importantes, su mantenimiento (limpiarlo, guardarlo correctamente) y a mantener ordenado el material de trabajo.
2.	Adoptar una posición corporal que permita la colocación adecuada del instrumento, que favorezca el manejo del arco y la actividad de la mano izquierda así como la coordinación entre ambos.
3.	Aprender una buena colocación de la mano derecha sobre el arco.
4.	Pasar el arco correctamente, de manera que permita un sonido firme y elástico en las diferentes longitudes del mismo.
5.	Colocar correctamente la mano izquierda en primera posición.
6.	Coordinar ambas manos.
7.	Fomentar el desarrollo de las capacidades melódicas y rítmicas, así como el de la sensibilidad auditiva.
8.	Conocer las posibilidades tímbricas y sonoras del violonchelo. Realización de las siguientes dinámicas*: "forte", "mezzoforte"* y *"piano".*
9.	Valorar el trabajo de conjunto y el respeto a sus compañeros.
10.	Habituarse a un estudio regular y periódico, con motivación, aprendiendo a estudiar.
11.	Memorizar partituras sencillas.
12.	Utilizar la audición interna, como base de la afinación y de la interpretación musical.
13.	Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.

Tabla 2.1. Objetivos del 1er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.2.3. Contenidos propuestos para el primer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación detallamos los contenidos propuestos para este curso distribuidos según el trimestre:

PRIMER TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: partes del violonchelo y el arco. Mantenimiento y cuidados del mismo.
2.	Colocación del violonchelo y ejercicios para su consolidación.
3.	Lectura de notas en la clave de Fa en 4ª línea.
4.	Compases de 4/4 y 3/4 en movimiento "*Lento"*.
5.	Intervalos de 5ª en cuerdas al aire.
BRAZO DERECHO	**6.** Sostenimiento del arco y ejercicios para su consolidación.
	7. Ejercicios de paso del arco con ritmos en redondas, blancas y negras.
	8. Lecciones y ejercicios sobre dos cuerdas.
BRAZO IZQUIERDO	**9.** Emplazamiento de la mano izquierda: 1ª posición y ejercicios para la colocación de los dedos.
	10. Ejercicios y lecciones en pizzicato
	11. Ejercicios y lecciones en 1ª posición con distintos valores y combinaciones de notas: redondas, blancas, negras y corcheas con sus respectivos silencios.
12.	Predisposición hacia hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.

Tabla 2.2. Contenidos del 1er. trimestre de primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

SEGUNDO TRIMESTRE	
1.	Ejercicios para la consolidación de la posición corporal y la sujeción del instrumento
2.	Escalas de Sol Mayor y Re Mayor en una octava.
3.	Lecciones en las tonalidades de Sol Mayor y Re Mayor.
4.	Compases de 4/4, 3/4 y 2/4 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
4.	Lecciones y ejercicios sobre dos, tres y cuatro cuerdas.

5.	Práctica de diferentes ritmos con redondas, blancas, negras y corcheas.
BRAZO DERECHO	**6.** Ejercicios para la consolidación de la posición del brazo derecho.
	7. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas.
	8. Estudio de las dinámicas "*forte"* y *"piano"*
	9. Notas ligadas en la misma cuerda y en cuerdas consecutivas
	10. Desarrollo de la flexibilidad del hombro, antebrazo y muñeca.
BRAZO IZQUIERDO	**11.** Ejercicios para consolidar la posición de la mano izquierda en 1ª posición.
	12. Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª.
	13. Práctica de la articulación de los dedos.
14.	Interpretación en público de obras de su nivel seleccionadas por el profesor.
15.	Hábitos de estudio adecuados y condiciones idóneas para su desarrollo.
16.	Práctica de la memoria musical.

Tabla 2.3. Contenidos del 2º trimestre de primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

TERCER TRIMESTRE	
1.	Revisión de la posición corporal al sujetar el instrumento
2.	Lecciones y ejercicios sobre las cuatro cuerdas.
3.	Escalas de Sol Mayor, Re Mayor y Do Mayor en una octava.
4.	Lecciones en las tonalidades de Sol Mayor, Re Mayor y Do Mayor.
5.	Compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
BRAZO DERECHO	**6.** Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas.
	7. Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*
	8. Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"*
	9. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"* y "*staccato"*
	10. Desarrollo de la flexibilidad del hombro, antebrazo y muñeca.
BRAZO IZQUIERDO	**11.** Consolidación y revisión de la posición de la mano izquierda
	12. Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª
	13. Introducción de la extensión en 1ª posición

14.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
15.	Interpretación en público de obras de su nivel seleccionadas por el profesor.
16.	Práctica de la memoria musical.

Tabla 2.4. Contenidos del tercer trimestre de primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.2.4. Metodología propuesta en este curso

En las enseñanzas elementales de Música debemos tener presente que cada alumno necesita una dedicación diferente. Por una parte resulta cada vez más frecuente encontrar alumnos que comenzaron los estudios de Música en escuelas o academias a edades muy tempranas, por lo que cuentan con un amplio abanico de conocimientos previos, frente a otros alumnos que no han tenido ningún otro contacto con la música salvo el que recibieron en la enseñanza obligatoria. Por otra parte, cada alumno desarrolla un ritmo de aprendizaje distinto, a lo que se unen las diferentes motivaciones y expectativas presentes tanto en los alumnos como en sus familiares. En este sentido es de gran ayuda, al menos durante este curso, la asistencia de uno de los padres a clase y la revisión por parte del mismo del estudio en casa. Puesto que en numerosas ocasiones conlleva una notable dificultad mantener la atención del alumno durante la clase, favorece el desarrollo de la misma la presencia de un familiar que sí mantenga la atención y que pueda reafirmar en casa los contenidos de cada clase, resolviendo las posibles dudas y motivando al alumno durante el estudio individual. Tal y como manifiesta Sassmannshaus (2008) en la introducción de su método para violonchelo: “son también los padres los que aseguran el éxito de la enseñanza si observan y conducen a los niños en el estudio diario”.

También resulta muy útil conocer el perfil de estilos de aprendizaje de nuestros alumnos, lo que nos ayudará a diseñar las actividades más adecuadas a sus preferencias de aprendizaje, adaptando los métodos propuestos a las características individuales del alumnado.

La transmisión de los diferentes conocimientos técnicos y musicales a nuestros alumnos puede realizarse a través de vías heterogéneas: verbalmente, con movimientos o gestos, tocando con ellos y para ellos (lo que proporcionará al alumno una visión más clara de lo que debe hacer), y ayudándoles a utilizar sus brazos y a ser conscientes de la posición de las diferentes partes del cuerpo mientras toca. Además,

los contenidos de este curso deberán ser adaptados a la edad del alumno, entre 7 y 12 años (a esta edad, cualquier exceso de teoría resulta poco práctico), dándose prioridad a los juegos y ejercicios de imitación y relacionando cada contenido con situaciones y elementos de la vida cotidiana en un lenguaje acorde con su edad. Siempre podemos explicar estos contenidos con más detenimiento al padre del alumno que, como ya he expuesto anteriormente, deberá encargarse de afianzar en casa las cuestiones relacionadas con la técnica: correcta colocación del instrumento, buen uso del arco, etc.

Uno de los principios metodológicos claves en este periodo es la **motivación**. Durante este curso el alumno debe aprender a confiar en el profesor y dejarse guiar a través del proceso de aprendizaje instrumental. Además, la relación de confianza que se establece entre alumno y profesor ha de ser recíproca: el profesor también deberá apreciar las aptitudes y capacidades del alumno de manera que éste desarrolle una imagen positiva de sí mismo y de su práctica instrumental.

Una vez asentado el buen clima emocional de la clase o relación de confianza, contribuyen eficazmente a la motivación del alumno los siguientes factores:

1. ***Aprendizaje significativo*:** debemos partir de los conceptos y experiencias que ya posee el alumno y relacionar adecuadamente entre sí los conceptos aprendidos.

2. ***Metodología activa*:** el alumno debe ser el protagonista de la acción, el profesor le ayudará a desarrollar sus aptitudes y habilidades presentando los contenidos en un contexto de descubrimiento y consecución de objetivos a corto plazo.

3. ***Asimilación de conceptos:*** es importante que una vez explicado algún concepto o contenido novedoso pidamos al alumno que nos lo exponga como si fuera el profesor. Esto nos permitirá conocer si ha estado atento durante la explicación y si la ha entendido. Además, en este nuevo papel de profesor, el alumno permanece activo durante la clase, atento a nuestras preguntas y reflexionando sobre las diferentes respuestas.

4. ***Elección del repertorio o presentación de contenidos:*** es muy importante que los métodos y el repertorio a trabajar se muestren de manera atractiva al alumno. Resulta positivo que tengan ilustraciones y

encadenen los contenidos siguiendo una secuencia lógica, presentándose éstos de la manera más sencilla posible. Tampoco debemos obviar la calidad musical de las piezas propuestas, si incorporan letra pueden ser cantadas por el alumno y si presentan acompañamiento pianístico o de otro violonchelo le ayudarán a mantener el pulso y a escuchar otros instrumentos mientras toca, desarrollando al mismo tiempo habilidades de relación social. También se pueden introducir piezas con estructura en forma ABA y diferentes tonalidades, ampliando los contenidos y favoreciendo el estudio de un repertorio variado y atractivo. En la presentación del material podemos incluir pequeños relatos y anécdotas sobre el violonchelo, su repertorio e intérpretes, así despertamos la curiosidad del alumno hacia la historia de este instrumento.

5. ***Organización de la clase:*** debemos estructurar la clase distribuyendo el tiempo en función de los contenidos a desarrollar. Es primordial ofrecer al alumno una clase ordenada, donde cada contenido disponga del tiempo necesario para su explicación y desarrollo. En cuanto a la disposición de los mismos:
    1. Puesta a punto del instrumento: es necesario comprobar que el violonchelo está bien afinado, el alumno debe acostumbrarse a esta práctica rutinaria que deberá tener lugar cada vez que comencemos a estudiar. Un vez afinado el violonchelo y provisto el arco de resina y tensión en las crines podemos comenzar la clase.
    2. Ejercicios técnicos de imitación, juegos y escalas: a través de los diferentes juegos y ejercicios imitativos vamos introduciendo los contenidos de cada clase.
    3. Repertorio: tras la presentación de los diferentes juegos y ejercicios conviene desarrollar el repertorio de alguno de los métodos elegidos para este curso, aunque también podemos ir introduciendo los juegos y ejercicios conforme transcurra la clase, dependiendo de la demanda del alumno.
    4. Finalmente, es necesario reservar al menos 5 minutos de cada clase para anotar tanto en el cuaderno del profesor (Diario de Clase), como en el del alumno, los aspectos trabajados y los que deben mejorarse, así como la manera de estudiar cada uno

de los contenidos y las obras de repertorio que serán objeto de la clase posterior. Una vez finalizada la clase, el alumno destensará el arco y guardará su instrumento.

Del mismo modo, durante el curso, podemos contribuir a la motivación del alumnado con la planificación de diversas actividades:

- ***Asistencia a conciertos:*** esta actividad brinda al alumno la oportunidad de escuchar interpretaciones de calidad de las obras que conforman el repertorio de su instrumento, disfrutando de la emoción que transmite escuchar un concierto en directo.
  Antes del concierto podemos transmitir al alumno información sobre las obras, los compositores y los intérpretes, de manera que sienta curiosidad por conocer todo lo que rodea la actuación que va a presenciar. Durante el concierto el alumno anotará en su cuaderno todas las cuestiones que puedan planteársele y después del mismo las compartirá con su profesor, analizando ambos los aspectos del concierto que les hayan parecido más relevantes.

- ***Participación y asistencia a las audiciones de su especialidad:*** es imprescindible la participación de todos los alumnos en las audiciones programadas durante el curso. En ellas, el alumno adquiere y desarrolla recursos y técnicas escénicas resultantes de la interpretación pública del repertorio trabajado.
  La presentación ante el público de las obras aprendidas por el alumno supone una recompensa a su esfuerzo y da mayor notabilidad al estudio de las mismas. Además, al preparar una audición pública el alumno toma conciencia de su responsabilidad a la hora de estudiar y mejorar la interpretación instrumental. El profesor propiciará que las audiciones comporten siempre al alumno una experiencia positiva, para ello, éstas deberán prepararse prestando gran atención tanto a la puesta en escena como a la interpretación de las obras. Una vez terminadas y, preferentemente en privado, el profesor valorará el resultado de la audición con el alumno, ofreciendo su opinión mediante críticas constructivas tanto a la interpretación como a la actitud ante el público.

- ***Organización de cursos:*** en los cursillos con otros profesores los alumnos tienen la oportunidad de conocer diferentes criterios pedagógicos e interpretativos, y pueden mejorar su capacidad de progreso a través de un conocimiento más amplio y de distintas procedencias.

- ***Intercambios con otros Conservatorios:*** los intercambios de alumnos favorecen el desarrollo de hábitos de relación social y nos permiten organizar audiciones en las que participan un gran número de alumnos procedentes de diversos Conservatorios y cuyos profesores desarrollan también metodologías distintas.

V.2.4.1. Consecución de una buena posición corporal

Durante este curso la consecución de una posición corporal equilibrada y libre de tensiones al sujetar el violonchelo y la producción de un sonido firme y de calidad, constituyen los principales logros que deben alcanzar nuestros alumnos. La violinista y pedagoga Dominique Hoppenot (1991) destaca la importancia de adquirir una posición adecuada a cada alumno afirmando que "el equilibrio ideal del violinista que conjuga instrumento y cuerpo, no tiene ningún carácter normativo, sino que; debe ser adaptado a cada cual. Sin embargo, se afirma como una realidad que no podemos eludir, porque deriva lógicamente del funcionamiento del instrumento. Esta óptima organización a la que debe acceder el violinista no es, ni mucho menos, el único elemento importante de la pedagogía instrumental. Pero sí es el punto de partida, la base que permite una construcción duradera y coherente de los fundamentos de tocar el violín".

Es preciso insistir en la importancia de conseguir una posición corporal equilibrada y libre de tensiones innecesarias durante este primer curso, pues como afirma Hoppenot (1991) conformará la base sobre la que asentaremos el desarrollo técnico ulterior de nuestros alumnos. También la producción del sonido deberá contemplar los principios de equilibrio y elasticidad que determinan tanto la posición del brazo derecho sobre el arco como el movimiento de éste sobre las cuerdas. A continuación presentamos una serie de consideraciones que nos ayudarán a abordar ambas cuestiones obteniendo una óptima evolución de su aprendizaje.

Tortelier (1993) nos ofrece una serie de indicaciones sobre la posición fundamental y la colocación del violonchelo, son las siguientes:

- La altura de la silla debe elegirse según la longitud de las piernas del ejecutante, de tal modo que, cuando apoyemos los pies (talón y punta) sobre el suelo, los muslos queden paralelos a éste. Igualmente, hoy en día se considera correcta la colocación de los muslos formando un ángulo mayor de 90 grados con la perpendicular al suelo, es decir, las caderas quedan por encima de las rodillas, proporcionando más libertad al movimiento de las piernas y permitiendo que el tronco se balancee. En cuanto al asiento, conviene que sea plano o con una ligera inclinación que haga posible elevar las caderas sobre las rodillas, y de un material que le proporcione firmeza.
- La pica ha de situarse ligeramente a la izquierda del centro para que el violonchelo se apoye sobre ambas rodillas y el pecho, formando una línea recta con el suelo, si lo colocásemos en el centro, está línea tendría una inclinación en diagonal. La cabeza y los hombros deben mantener su posición natural, sin inclinarse hacia delante, ni elevarse. La espalda permanecerá equilibrada en una posición activa permitiendo una respiración libre y relajada que facilite la coordinación de los movimientos de ambos brazos.
- El brazo y la mano derechos han de formar una línea no quebrada, al igual que mano y codo izquierdos, cuya línea no debe quebrarse en la muñeca, lo que permitirá la transmisión del peso del brazo hasta los dedos.

Arizcuren (1985) propone un sencillo test para comprobar si el ángulo de inclinación del violonchelo es el correcto:

- Deslizar el brazo izquierdo hacia el registro agudo hasta alcanzar el puente fácilmente con la mano.
- Para el brazo derecho, el profesor mantendrá el arco al talón en ángulo recto y el alumno, deslizando su mano, deberá alcanzar la punta con comodidad en cualquier cuerda. En nuestra opinión, sostenemos que sería más útil que el profesor colocase el arco en ángulo recto con la cuerda en la punta, no en el talón, y que el alumno deslizase el brazo desde la punta al talón, puesto que este movimiento sí se utiliza al tocar el violonchelo; el brazo derecho nunca se encuentra a la izquierda de las cuerdas, por lo que no consideramos sensato testificar la correcta colocación del instrumento con movimientos difícilmente ejecutables por los brazos, por el contrario, si extendemos el brazo derecho de manera que la mano recorra con facilidad

la longitud del arco de la punta al talón en todas las cuerdas, obtendremos el ángulo de inclinación del violonchelo y la altura de la pica más adecuados a cada alumno. También es aconsejable orientar ligeramente el violonchelo hacia la derecha, aproximando así las cuerdas más lejanas a la posición del brazo, lo cual facilitará el desplazamiento del arco sobre éstas.

En cuanto a los puntos de contacto de los dedos con el arco, Tortelier (1993) nos ofrece las siguientes directrices:

- **Pulgar:** debe estar curvado y colocarse de manera que la yema quede en contacto con la esquina de la nuez y la uña con la vara del arco. Actualmente algunos pedagogos, tales como Iagoba Fanlo, aconsejan situar el pulgar en la curva que presenta la nuez, donde podemos encontrar más superficie para su sujeción. Es necesario tener en cuenta el tamaño de la mano del alumno para elegir una u otra opción.
- **Dedo corazón:** ha de tener la mitad de su extremo sobre el aro de metal y la otra mitad sobre las crines. Este dedo se apoyará, no sólo en el aro metálico y las cerdas, sino también en la vara del arco, aproximadamente sobre la segunda falange.
- **Dedo índice:** debe colocarse sobre la vara, justo por encima de la curva de la primera articulación. Este dedo es muy importante, puesto que será el responsable de conducir el arco y el peso del brazo hacia las cuerdas.
- **Dedo anular:** debe colocarse de forma relajada sobre la nuez.
- **Dedo meñique:** debe quedar situado por encima del círculo de la nuez.

El punto de equilibrio del arco supone el lugar donde la sujeción de éste conlleva un menor esfuerzo, ya que su peso queda distribuido de forma simétrica entre los dos extremos. Sujetando el arco en este punto el alumno pondrá en vibración las cuerdas con mayor facilidad, y una vez haya adquirido la confianza necesaria para que el peso del brazo descanse sobre las cuerdas puede desplazar la mano hacia el talón, sin descuidar la posición y evitando tensiones en el brazo.

En cuanto a la posición del brazo, Mantel, G. (1975) señala dos aspectos a tener en cuenta:

1. La energía estática de un péndulo crece conforme se aproxima a la posición horizontal. Si el brazo se mantiene en una posición horizontal con el antebrazo suspendido, la musculatura del brazo soportará más activamente este “péndulo alto”. En la posición más baja del brazo, que

es la más baja del codo, se necesita la menor cantidad de energía para sujetarlo o sostenerlo. Ya que el antebrazo pesa menos que el brazo completo, se necesita menos energía en una posición con el codo bajo que en una con el codo alto.

2. La pronación debe crear una fuerza de rotación que transmita el peso del brazo a la cuerda. Si el codo se mantiene bajo, la palma de la mano, normalmente, gira hacia la izquierda. Para sujetar el arco correctamente la palma de la mano debe estar como mínimo horizontal. La mano puede arreglárselas para alcanzar una posición horizontal incluso con el codo bajo si el antebrazo está pronado, pero no permanece además la posibilidad de rotación para transmitir una presión adicional a la cuerda, ya que la pronación ha alcanzado su límite. Esta libertad de acción adicional para la pronación no se necesita como un movimiento, pero incrementa la reserva de presión considerablemente. Podemos demostrarlo con el siguiente experimento: cogemos el arco y colocamos la punta en una balanza, ahora presionamos en la balanza tanto como sea posible, una vez con el codo alto y otra con el codo bajo. De tal manera deduciremos que un incremento en la dinámica requiere una posición del codo apropiadamente más alta.

No debemos obviar que, aunque la parte superior del brazo es la encargada de poner en movimiento el arco, suministrando el peso y volumen necesarios para la producción del sonido, son las articulaciones del codo, la muñeca y los dedos las responsables de distribuir este peso y de mantener el arco en una posición perpendicular a la cuerda, permaneciendo lo suficientemente flexibles para acomodar el peso del brazo en esta dirección.

La posición de los dedos de la mano izquierda resulta, a priori, más sencilla, puesto que todos los dedos se colocarán curvados, situándose el pulgar detrás del mástil en oposición al dedo corazón, y los cuatro dedos restantes sobre las cuerdas, adquiriendo la mano una posición similar a la letra “C”. En los alumnos principiantes, será necesario atraer su atención hacia el mantenimiento de la curvatura de los dedos, en especial del pulgar, y en la necesidad de no apretarlos contra el mástil, puesto que sólo necesitamos la presión requerida para bajar la cuerda. Además, los dedos deberán inclinarse ligeramente hacia el puente, esta posición promulgada por Pablo Casals y Emmanuel Feuermann proporciona mayor elasticidad a la mano, facilitando su desplazamiento, la ejecución del vibrato y la articulación de los dedos. La presión

de la mano izquierda sobre el batidor no debe ser excesiva, pues con el peso del brazo relajado es suficiente para bajar las cuerdas, un exceso de presión puede provocar pérdida de elasticidad en los movimientos dificultando el *vibrato* y los cambios de posición, también la posición del brazo izquierdo puede verse afectada, ya que con frecuencia los alumnos que ejercen una presión excesiva sobre las cuerdas suben el hombro izquierdo y no mantienen la altura idónea del codo. En cuanto a la articulación de los dedos, más importante que bajar el dedo sobre la cuerda vigorosamente, es retirarlo de la misma con rapidez, el método de Feuillard (1919) nos proporciona una gran cantidad de ejercicios para el fortalecimiento de los dedos y la consecución de una correcta articulación de los mismos.

Tras la difusión de las investigaciones de F. M. Alexander (1869 – 1955) y su aplicación en el campo instrumental de la Música, son muchos los violonchelistas que utilizan el cuerpo como un todo, manteniendo una posición activa que les ayuda a crecer en estatura mientras sostienen la cabeza erguida e inclinada hacia adelante. También Casals se mostraba a favor de la "acción total del cuerpo" (Mackie, 2006), como la denomina Arizcuren (1985), promoviendo en sus clases un impulso desde el "centro del cuerpo" que agrupe los diferentes movimientos en un todo y permita al violonchelista obtener mejores resultados con menos fatiga.

Resulta muy útil en este curso desarrollar algunos ejercicios de imitación para consolidar la posición y colocación de ambas manos sobre el arco y el batidor. Podemos encontrar un gran número de ellos en el método de Suzuki, en los libros de Tortelier (1993), Bunting (1999) y Arizcuren (1985), y en el canal de "YouTube" "*cellobello"*.

A continuación aparece una pequeña muestra de estos ejercicios, de los cuales, debemos seleccionar los que resulten más útiles a cada uno de nuestros alumnos.

Tortelier (1993), nos anima a colocar el arco a la punta sobre la cuerda Re, sosteniendo firmemente el extremo con la mano izquierda y observando su línea paralela al puente. La mano derecha se deslizará a lo largo de la vara adelante y atrás como sobre un raíl, dejando inmóviles los dedos, imaginando un tren que se desplaza sobre una vía. El alumno deberá repetir este movimiento varias veces para acostumbrarse a la trayectoria del arco y trasladarlo también al resto de las cuerdas, observando con atención las diferentes direcciones que adopta el arco al cambiar los

niveles. Hay siete niveles o planos de arco distintos: cuatro para las cuatro cuerdas y tres para las tres dobles cuerdas.

Bunting (1999), propone juegos de arco: sujetando firmemente el arco con los dedos separados, y sin articular la muñeca dibujamos líneas rectas con la punta, después círculos, diferentes formas y, finalmente el nombre de cada alumno.

Arizcuren (1985) también afirma que el primer contacto con el violonchelo debe tener lugar mediante juegos:

1. Andar con el chelo:
    - Objetivos: habituarse al instrumento, manejarlo. Familiarizarse con su peso y volumen.
    - Realización: ayudado por una melodía pegadiza, dar unos pasos con el violonchelo sujetando el mástil con la mano izquierda y los aros con la derecha. En la clase colectiva debemos hacer circular a los niños en la misma dirección, pudiendo pararse o cambiar de dirección según indiquemos con la música.

2. La chincheta:
    - Objetivos: colocar los pies correctamente. Aprender, una vez sentados a conservar una posición activa.
    - Realización: colocarse de pie delante de la silla con los brazos relajados. Sentarse lentamente, y en el momento en que se entra en contacto con el asiento, levantarse rápidamente, como si hubiera una chincheta sobre la silla.

3. El abrazo:
    - Objetivo: familiarizar al alumno con el instrumento.
    - Realización: sentarse con el violonchelo, abrazándolo, reposando relajadamente los brazos sin subir los hombros. En esta posición mecemos ligeramente el violonchelo de un pie al otro dando pequeños impulsos.

4. El tobogán:
    - Objetivos: entrar en contacto con toda la superficie del batidor y combinar el deslizamiento de la mano izquierda con una ligera tracción natural o *pizzicato.*

- Realización: cruzar los dedos y colocar las manos sobre el batidor, deslizándolas hacia el puente y volver al punto de partida con un movimiento ovalado. Realizar el mismo ejercicio solamente con el brazo izquierdo, pellizcando la cuerda al final del movimiento, cuando la mano llega al extremo del batidor. Durante el ejercicio, no deberá alterarse la línea formada por la mano y el antebrazo izquierdos y el dedo escogido para deslizarse sobre la cuerda y realizar el *pizzicato* no modificará su posición.

5. El balancín:
    - Objetivos: encontrar el ángulo recto correspondiente a cada cuerda y la altura ideal del brazo. Experimentar el movimiento de balancín de los brazos; cuando la derecha sube, la izquierda baja, y viceversa, considerando como eje cada una de las cuatro cuerdas.
    - Realización: tomar el arco con la mano izquierda a la punta y la derecha al talón. Colocar el arco en el centro, sobre las cuerdas Re y Sol cerca del puente. Hacer oscilar el arco del Do al La varias veces, apoyándose en las cuerdas intermedias sin perder de vista el ángulo exacto y usando el puente como eje. Colocar las manos en el centro del arco continuando el movimiento de balancín, experimentando la diferencia fundamental del ángulo y la amplitud del movimiento.

6. El pasillo:
    - Objetivos: encontrar el ángulo recto y la posición ideal para cada cuerda, tomando como referencia las puntas de la tapa superior.
    - Realización: dividimos el instrumento en dos partes: las cuerdas La y Re toman como referencia las puntas del lado izquierdo de la tapa superior y las cuerdas Sol y Do las puntas del lado derecho de la misma. Según Arizcuren (1985) cuando el arco se encuentra en el centro, a la misma distancia entre las dos puntas, hay ángulo recto y posición correcta. Considero que también es necesario tener en cuenta el punto de contacto del arco con la cuerda y que éste permanezca paralelo al puente. Una vez que el alumno localiza el ángulo recto que forman el

arco y la cuerda, se sirve de las cuatro puntas para crear una línea imaginaria por la que deberá deslizarse el arco, estableciendo así los “raíles” con los que resultará más fácil encontrar el ángulo exacto de deslizamiento y mantenerlo.

7. La báscula:
    - Objetivos: desarrollar las funciones de guía que tienen el índice y el meñique. Sentir el efecto de báscula y procurar relajar los dedos gracias a los movimientos horizontales y verticales del arco.
    - Realización: coger el arco con suavidad entre el pulgar, índice y corazón en el punto de equilibrio. Dar ligeros toques con índice y meñique y esperar a que el arco recobre el equilibrio inicial antes de iniciar un nuevo movimiento.

8. La canoa:
    - Objetivo: desarrollar la flexibilidad de los dedos.
    - Realización: sujetar el arco en el punto de equilibrio. Con el índice y meñique hacer movimientos de izquierda a derecha y de arriba abajo. Terminar con la combinación de ambos movimientos, formando los círculos que realizamos al remar en una canoa.

9. El alpinista:
    - Objetivos: desarrollar el sentido del tacto y la coordinación entre el pulgar y el resto de los dedos. Encontrar la posición más confortable para el pulgar en relación a los otros dedos.
    - Realización: sujetar el arco con la mano derecha situando el pulgar a un lado de la vara y el resto de los dedos al otro, buscando el emplazamiento más confortable para el pulgar. Colocamos el arco en posición vertical y desplazamos la mano del talón a la punta, como si trepáramos por él, después volvemos al talón. También podemos subir y bajar el arco manteniendo la mano derecha en la misma ubicación.

Estos ejercicios, y muchos otros, tales como “la puerta” y “el limpiaparabrisas”, que aparecen a continuación y que frecuentemente emanan de la creatividad de cada profesor, contribuirán a facilitar el aprendizaje de la colocación del instrumento y el buen uso del arco a nuestros alumnos.

1. La puerta:
    - Objetivos: desarrollar la funcionalidad de los dedos índice y meñique y la flexibilidad de todos los dedos de la mano derecha, incluido el pulgar.
    - Realización: sujetar el arco con la mano derecha, primero en el punto de equilibrio y después en el talón y, sin mover la muñeca, desplazar la punta del arco con un movimiento horizontal como si se abriera una puerta, para ello utilizaremos únicamente el movimiento de los dedos índice y meñique, actuando la mano derecha como una bisagra.

2. El limpiaparabrisas:
    - Objetivos: desarrollar la elasticidad de los dedos de la mano derecha.
    - Realización: sujetar el arco con la mano derecha en el talón y mover la mano 90º hacia arriba, en esta posición realizar el mismo movimiento que en el ejercicio anterior con la finalidad de mover el arco como un limpiaparabrisas, sin involucrar la articulación de la muñeca.

3. “Hola, hola” (Etxepare, 2011)
    - Objetivos: comprobar que el alumno no aprieta el arco entre el pulgar y el dedo corazón.
    - Realización: sujetando un lápiz o el arco indicar al alumno que flexione la muñeca moviendo la mano arriba y abajo, si el pulgar está relajado, la muñeca se sentirá libre para realizar este movimiento, si no es así, la muñeca se mantendrá rígida y el movimiento será realizado desde el codo.

V.2.4.2. Estudio del paso del arco y los cambios de cuerda

Cuando el alumno comienza a pasar el arco sobre la cuerda, es conveniente utilizar arcos cortos sobre el punto de equilibrio del arco, esto le permitirá prestar

mayor atención a la posición del brazo y de la mano derecha. Más adelante, a medida que adquiera mayor control sobre sus movimientos, podemos ampliar la superficie de arco utilizada, manteniendo tanto las articulaciones del brazo como los dedos de la mano (especialmente el pulgar), con la suficiente flexibilidad para adaptarse al desplazamiento del arco sobre la cuerda. También es importante concienciar al alumno desde un primer momento de la importancia de distribuir bien el arco, para ello podemos proponer sencillos ejercicios en los que según aumente la duración de la nota, deba aumentar la cantidad de arco empleada en su ejecución. Si dejamos la nota más larga para la mitad y parte superior del arco, el alumno necesitará ahorrar arco en la mitad inferior acostumbrándose a no pasar el arco demasiado rápido en esta zona.

Otro concepto fundamental es la perpendicularidad del arco con respecto a la cuerda. Desde el principio, el profesor debe concienciar al alumno de la necesidad de pasar el "arco recto" para conseguir un sonido de calidad. Existen diferentes referencias que el alumno puede observar para conseguir tal fin, una de ellas es el ángulo que forman la cuerda y el arco, que debe mantenerse cercano a los 90 grados durante todo el desplazamiento del brazo.

En cuanto a los cambios de cuerda, es conveniente que estos se realicen con suavidad, anticipando la posición del brazo en la nueva cuerda antes de que el arco se sitúe sobre la misma. También es necesario ajustar el ángulo que forma el arco con la cuerda sobre la que va a situarse. Los dedos índice y meñique serán los encargados de conducir este ajuste, permitiendo que el conjunto arco-cuerda continúe dibujando un ángulo recto.

El trabajo de manos separadas es fundamental en este momento, pues facilitará al alumno el estudio de los ejercicios y piezas propuestas.

V.2.4.3. Aprendizaje del nombre de las notas en clave de Fa en 4ª línea

Con frecuencia encontramos alumnos que no poseen la habilidad de memorizar rápidamente el nombre de las notas en la clave de Fa en 4ª línea. Resulta de gran utilidad, en este sentido, utilizar los recursos informáticos e Internet, pues ponen a nuestra disposición varias aplicaciones y juegos para el aprendizaje y lectura de la notación musical. "*Happy note!"* es un juego gratuito que ofrece diferentes niveles y melodías, si el alumno lo utiliza durante al menos una semana aprenderá fácilmente el nombre de las notas en las claves de Sol en 2ª línea y Fa en 4ª línea, "Leer Notas" es una aplicación gratuita de Android que también facilita el aprendizaje de estas

claves presentando diferentes niveles: básico, visual, auditivo, visual y auditivo, en los que el alumno debe reconocer la nota mientras viaja por el pentagrama y antes de que se estrelle contra un muro situado al final de éste. Ambos juegos nos proporcionan la oportunidad de reforzar en casa los conocimientos adquiridos en clase facilitando una rápida asimilación del nombre de las notas en estas claves.

También podemos proporcionar al alumno una serie de 10 fichas (presentadas en el Anexo IV) para la práctica de la lectura de notas en clave de Fa. Cada semana el alumno deberá rellenar una ficha en casa y traerla a clase para su corrección, lo cual le permitirá continuar afianzando este conocimiento hasta su completa asimilación.

V.2.5. Métodos y repertorio propuesto para el primer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación presentamos una propuesta de métodos y repertorio para este curso donde encontramos todos los contenidos a desarrollar:

- **"Técnica de Arco. Nivel Elemental" de Elena Mª García (Anexo V).** En este método presentamos una serie de ejercicios en cuerdas al aire diseñados para la práctica de los aspectos básicos de la técnica del brazo derecho en este nivel: distribución del arco, cambios de cuerda entre cuerdas consecutivas y no consecutivas, estudio del *"detaché"* y *"legato"*, etc. El metrónomo será un complemento indispensable en la práctica de este método, contribuyendo a la conservación del pulso y a la exactitud rítmica. Además, el método incorpora diferentes cuestionarios que el alumno deberá completar para auto-evaluar su progreso.

- **"*Early Start On The Cello, vol.1*" de Egon Sassmannshaus. Editorial Bärenreiter – Verlag (2008):** es un método muy sencillo de iniciación al instrumento. Una de sus principales características es el tamaño de las notas musicales, las coloridas ilustraciones y que prácticamente todas las lecciones disponen de letra para ser cantadas. Además introduce los conceptos nuevos de manera muy progresiva, incorpora un juego de tarjetas para aprender el nombre de las notas en la clave de Fa en 4ª línea e introduce el *portato* y las escalas de do Mayor, Sol Mayor y Re Mayor, muy importantes para desarrollar el concepto de tonalidad. El método está en inglés, por lo que además colabora en la enseñanza bilingüe del instrumento.

- ***"Suzuki® Cello School, vol. 1".*** **Editorial Summy Birchard Inc. (1992):** en este método podemos encontrar una serie de piezas con acompañamiento de piano, cuya forma (en muchos casos ABA) facilita su memorización. El método de Suzuki comprende una gran cantidad de juegos de imitación que no están reflejados en el libro y que pueden ayudarnos a la asimilación de contenidos rítmicos y melódicos. El trabajo de este método será principalmente de memoria, desarrollando así la memoria musical y trabajando la puesta en escena de las diferentes piezas, así como la respiración y el fraseo en la música.

- **"Canciones Populares" de Elena Mª García (Anexo VI):** más que de un método, podríamos hablar de una recopilación de canciones procedentes del folklore popular de nuestro país. El libro "Canciones Populares" incluye una segunda voz para violonchelo, y su estudio nos ayudará a desarrollar los contenidos aprendidos en los métodos de Sassmannshaus y Suzuki, relacionándolos con otros nuevos, tales como la extensión de la mano izquierda en 1ª posición o la introducción de las semicorcheas.

Debemos establecer un orden de utilización de los métodos anteriormente expuestos, ya que para el alumno de primer curso, que ya trae a clase el violonchelo y el cuaderno de deberes, resulta innecesario llevar en su mochila más de tres libros para violonchelo que, probablemente, tampoco tenga tiempo de practicar en casa. Lo ideal es comenzar con "Técnica de Arco" y *"Early Start On The Cello",* prosiguiendo con "*Suzuki® Cello School*" y "Canciones Populares", sin utilizar más de tres libros a la vez. Una vez terminado el método de Sassmannshaus (2008), podemos comenzar con las "Canciones Populares".

V.2.6. Conocimientos y aprendizajes necesarios para que el alumno alcance una evaluación positiva

A continuación, presentamos una sencilla tabla que nos ayudará a evaluar el proceso de aprendizaje de nuestros alumnos:

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	APTO	NO APTO
1. Colocar correctamente el violonchelo adoptando para ello una		

forma natural y no forzada. *Objetivos relacionados: 1, 2 y 3.*		
2. Pasar correctamente el arco por las cuatro cuerdas al aire, atendiendo a la velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente. *Objetivos relacionados: 3 y 4*		
3. Mover correctamente el brazo derecho al pasar el arco sobre cuerdas al aire, realizando *"detaché", "legato"* y *"staccato". Objetivos relacionados: 4, 7 y 8*		
4. Colocar correctamente el brazo izquierdo al tocar sobre las cuatro cuerdas. *Objetivos relacionados: 5 y 6.*		
5. Leer fluidamente los textos musicales con figuras sencillas como redondas, negras, corcheas, etc. trabajados en este curso. *Objetivos relacionados: 6, 10 y 12*		
6. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. *Objetivos relacionados: 8 y 12*		
7. Interpretar correctamente en audiciones públicas, al menos dos obras elegidas para el alumno entre las trabajadas durante el curso, una de ellas de memoria. *Objetivos relacionados: 10 y 13*		
8. Aplicar las indicaciones y correcciones del profesor en el trabajo de la técnica y del repertorio. *Objetivos relacionados: 10 y 12*		

Tabla 2.5. Criterios de evaluación del primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.2.7. Procedimientos de evaluación

El procedimiento de evaluación que se utilizará en esta propuesta pedagógica será la evaluación continua; el profesor observará en clase la evolución y desarrollo progresivo de las aptitudes y conocimientos del alumno, necesarios para la interpretación de las obras programadas de acuerdo a los objetivos y contenidos de cada nivel. Además, se valorarán las audiciones en público, siendo necesaria la participación del alumno en al menos dos de las dispuestas para este curso, y se observará también la comprensión de los textos musicales, la interpretación de memoria y la asistencia continuada a clase.

La calificación en las enseñanzas elementales de Música se realiza mediante los términos **apto** y **no apto**. Para obtener una **calificación trimestral** positiva (**apto**) es necesaria la asistencia a clase y la consecución progresiva y continua de los objetivos del curso a través de los contenidos propuestos.

V.2.8. Criterios de calificación propuestos para el primer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

Se calificarán del 1 al 10 los siguientes apartados:

CRITERIOS DE CALIFICACIÓN	CALIFICACIÓN
1. Colocar correctamente el instrumento y el arco. (10%)	
2. Pasar correctamente el arco por las cuatro cuerdas al aire, atendiendo a la velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente. (15%)	
3. Mostrar interés por la afinación y el ritmo. (15%)	
4. Mover correctamente el brazo derecho al pasar el arco sobre cuerdas al aire, siendo capaz de diferenciar los golpes de arco *"detaché"*, *"legato"* y *"staccato"*. (10%)	
5. Colocar correctamente el brazo izquierdo al tocar sobre las cuatro cuerdas. (10%)	
6. Comprender y aplicar las explicaciones dadas en clase. (10%)	
7. Leer fluidamente los textos musicales con figuras sencillas como redondas, negras, corcheas, etc. trabajados en este curso. (10%)	
8. Colaborar y participar en las actividades de la asignatura. (5%)	
9. Memorizar fragmentos breves y sencillos. (5%)	
10. Interpretar correctamente en audiciones públicas las piezas propuestas por su profesor. (10%)	

Tabla 2.6. Criterios de calificación del primer curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

La nota total de la asignatura será la suma de los siguientes porcentajes:

- 70% de la nota media de los criterios de calificación, anteriormente expuestos.
- 20% de la nota media de los criterios de calificación de la clase colectiva. (Ver apartado II.7)
- 10% valoración de la asistencia a clase.

La calificación final será expresada en APTO (cuando la suma de los porcentajes sea igual o superior a 5) y NO APTO (cuando sea inferior a 5).

V.2.9. Procedimiento sustitutivo de la evaluación continua

Cuando el profesor no tenga suficientes elementos de juicio para poder evaluar al alumno dentro de la evaluación continua y, para aquellos alumnos que hayan superado en faltas de asistencia el 20% del total anual de horas de la asignatura, se establece en la normativa vigente el procedimiento sustitutivo de la evaluación continua que consistirá en una prueba o examen de interpretación.

En este primer curso de enseñanzas elementales el alumno deberá interpretar tres piezas diferentes propuestas por el profesor que pertenezcan al repertorio programado en este curso.

Los criterios de evaluación y calificación de la prueba que sustituye el procedimiento de evaluación continua coincidirán con los expresados en los apartados que hacen referencia a los criterios de evaluación y calificación de este curso, exceptuando los aplicables a actuaciones en público.

Finalmente, tras realizar la media aritmética de las calificaciones obtenidas en cada una de las piezas interpretadas por el alumno, obtendremos la calificación final de la prueba que definiremos con el término APTO (si ésta es igual o mayor que 5) ó NO APTO (si es menor que 5).

V.3. Segundo curso

V.3.1. Introducción

> Generalmente, los progresos de un alumno se deben al método seguido en sus primeros pasos
>
> Sebastian Lee (1842: 3)

Sebastian Lee (1842) en la introducción de su “Método Práctico para Violonchelo”, sostiene que no hay nada tan importante en el aprendizaje instrumental como poner a disposición del alumno un “método seguro que le impida contraer hábitos perniciosos, puesto que una vez adquiridos éstos, sólo podrán desarraigarse a fuerza de molestias grandes y de esfuerzos penosos.” También asegura que “por mucho que valga el talento de un profesor, no es esto, con toda probabilidad, lo más indicado para escribir un buen método musical, sino un discernimiento juicioso, una gran práctica docente y un estudio profundísimo de cuantas obras existen sobre la materia respectiva”.

Además de su “Método Práctico para Violoncello, Op. 30”, aceptado en el Conservatorio de París a mediados del siglo XIX, Sebastian Lee compuso un gran número de obras que sostendrían el desarrollo de su labor pedagógica en esta ciudad durante los años comprendidos entre 1837 y 1868. Entre sus composiciones para violonchelo, cuya relevancia académica sigue siendo indiscutible hoy en día, destacaremos las siguientes: “40 Estudios melódicos y progresivos Op. 31”, “12 Dúos para violonchelos, Op. 36, 37, 38 y 39”, “12 Estudios para perfeccionar la técnica, Op. 57”, “40 Estudios fáciles para cello, Op. 70”, “12 Estudios - Caprichos característicos, Op. 100”, “Los primeros pasos de un violonchelista, Op. 101”, “8 Estudios - Caprichos para violonchelo, Op. 105”, “6 Caprichos para dos violonchelos, Op. 109” y, finalmente, “12 Estudios melódicos Op, 113”.

De las obras anteriormente mencionadas incluiremos en el material propuesto para este curso “Los primeros pasos de un violonchelista, Op. 101”, se trata de 50 pequeñas piezas para violonchelo donde nuestros alumnos consolidarán diversos contenidos del curso pasado tales como la posición de ambos brazos y la coordinación de los mismos en movimientos cada vez más rápidos, y desarrollarán nuevas habilidades tales como los cambios de posición entre posiciones cercanas (Media, Primera y Segunda Posición). Estas piezas, provistas de un incuestionable interés musical, presentan el acompañamiento de un segundo violonchelo que servirá de guía al alumno en cuanto al afianzamiento de la afinación y a la adquisición de un pulso constante.

Además del Op. 101 de S. Lee, son interesantes los Op. 30 y 31, del Op. 36 al Op. 39 y el Op. 70 que estudiaremos en cursos posteriores, puesto que proporcionan un repertorio donde convergen el desarrollo de los contenidos técnicos y la interpretación musical.

Esta introducción pretende ser una puesta en valor de métodos que, aunque están dotados de una notable antigüedad no deben adjetivarse como “métodos obsoletos”, ya que cuentan con un amplio abanico de melodías elaboradas para trabajar específicamente las diferentes cuestiones técnicas. Consideramos pues, que los métodos relativamente modernos de Sheila Nelson (1984), Shinichi Suzuki (1991), Kathy Blackwell (2002) y Egon Sassmannshaus (2008), son muy adecuados para los alumnos de edades comprendidas entre los 3 y 12 años, pero que la formación instrumental de nuestros alumnos no estaría completa si no recurriésemos a los diferentes estudios y ejercicios elaborados por aquellos violonchelistas cuya extensa

labor pedagógica ha sido determinante en la constitución y desarrollo de las distintas Escuelas de Violonchelo que conocemos en la actualidad.

V.3.2. Objetivos propuestos para el segundo curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

Los objetivos que proponemos durante el segundo curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo son los siguientes:

OBJETIVOS	
1.	Consolidar una correcta posición del cuerpo al sujetar el violonchelo.
2.	Consolidar la colocación de la mano derecha.
3.	Pasar el arco correctamente, distribuyendo el peso del brazo adecuadamente entre los diferentes dedos de la mano y comunicándolo a las cuerdas, de manera que permita un sonido firme y elástico en las diferentes longitudes del mismo y en los cambios de sentido del arco.
4.	Colocar correctamente la mano izquierda en Primera Posición abierta y cerrada, en Media Posición, en Segunda Posición abierta y cerrada y en Cuarta Posición.
5.	Realizar cambios de posición entre Media, Primera, Segunda y Cuarta Posición.
6.	Ejecutar correctamente los golpes de arco *"detaché", "legato", "staccato" y "martellato"*
7.	Fomentar el desarrollo de las capacidades melódicas y rítmicas, así como el de la sensibilidad auditiva.
8.	Conocer las posibilidades tímbricas y sonoras del violonchelo. Realización de las siguientes dinámicas*: "forte", "mezzoforte"* y *"piano",* así como *"crescendos" y "diminuendos".*
9.	Adquirir hábitos correctos de estudio y ser consciente de la importancia del estudio continuado.
10.	Valorar el trabajo de conjunto y el respeto a sus compañeros, socialización.
11.	Interpretar un repertorio adecuado a su nivel.
12.	Memorizar partituras sencillas.
13.	Desarrollar la capacidad de lectura a primera vista.
14.	Utilizar la audición interna, como base de la afinación y de la interpretación musical.
15.	Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos para comprender la

	función comunicativa de la interpretación musical.
16.	Escuchar música para desarrollar la capacidad de análisis y crítica musical como herramientas para el aprendizaje y la interpretación.

Tabla 3.1. Objetivos del 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.3.3. Contenidos propuestos para el segundo curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación detallamos los contenidos que se desarrollarán durante este curso distribuyéndolos en los diferentes trimestres:

PRIMER TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: partes del violonchelo y el arco. Mantenimiento y cuidados del mismo. Identificación de los sonidos interpretados en cada una de las cuerdas y su nomenclatura.
2.	Ejercicios para la consolidación de la postura corporal al sujetar el instrumento.
3.	Consolidación de lectura de notas en la clave de Fa en 4ª línea.
4.	Escalas: Do M, Sol M, Re M, Fa M y La m, en una octava con sus respectivos arpegios y terceras.
5.	Compases de 2/4, 3/4 y 4/4 en movimientos "*Lento"* y *"Andante"*
6.	Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 8ª
BRAZO DERECHO	**7.** Consolidación de la posición de la mano derecha al sujetar el arco.
	8. Control del plano de cuerda y cambio de sentido del arco, prestando atención al resultado sonoro.
	9. Ejercicios de paso del arco con ritmos en redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas, en las distintas longitudes de arco: todo el arco, medio arco, y situación de éste: centro, talón y punta.
BRAZO IZQUIERDO	**10.** Consolidación de la colocación de la mano izquierda: 1ª y 2ª posición con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación.
	11. Ejercicios y lecciones en pizzicato.
	12. Ejercicios y lecciones en 1ª y 2ª posición con distintos valores y combinaciones de notas: redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas con sus respectivos silencios.
13.	Predisposición hacia hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.
14.	Establecimiento y práctica de un procedimiento de memorización de

	partituras.
15.	Actitud activa ante la lectura a primera vista
16.	Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.

Tabla 3.2. Contenidos del primer trimestre de 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

SEGUNDO TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: partes del violonchelo y el arco. Mantenimiento y cuidados del mismo. Identificación de los sonidos interpretados en cada una de las cuerdas y su nomenclatura.
2.	Ejercicios para la consolidación de la postura corporal al sujetar el instrumento.
3.	Consolidación de lectura de notas en la clave de Fa en 4ª línea.
4.	Compases de 4/4, 3/4, 2/4 y 6/8 en movimiento "*Lento"*, *"Andante"* y *"Allegro"*
5.	Escalas: Re M, La M, Mi m, Si m, Fa# m y Re m en una octava con sus respectivos arpegios y terceras.
BRAZO DERECHO	**6.** Consolidación de la posición de la mano derecha al sujetar el arco. Control del plano de cuerda y cambio de sentido del arco, prestando atención al resultado sonoro.
	7. Ejercicios de paso del arco con ritmos en redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas, en las distintas longitudes de arco: todo el arco, medio arco, y situación de éste: centro, talón y punta.
	8. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"* y "*staccato"* e introducción del *"martellato"*
BRAZO IZQUIERDO	**19.** Ejercicios y lecciones en 1ª y 2ª posición con distintos valores y combinaciones de notas: redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas con sus respectivos silencios.
	10. Ejercicios y lecciones en pizzicato.
	11. Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 8ª.
12.	Consolidación de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.
13.	Establecimiento y práctica de un procedimiento de memorización de partituras.

14.	Actitud activa ante la lectura a primera vista
15.	Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.

Tabla 3.3. Contenidos del segundo trimestre de 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

TERCER TRIMESTRE	
1.	Revisión de la posición corporal
2.	Compases de 4/4, 3/4, 2/4 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
3.	Ejercicios de notas con puntillo.
4.	Escalas: Sib M, Mib M, Sol m y Do m en una octava con sus respectivos arpegios y terceras.
BRAZO DERECHO	**5.** Desarrollo de la flexibilidad del hombro, antebrazo y muñeca derechos.
	6. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato"* y *"martellato"*
	7. Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*
	8. Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"*
	9. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas.
BRAZO IZQUIERDO	**10.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.
	11. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	12. Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª y 10ª.
	13. Consolidación de la colocación de la mano izquierda: 1ª y 2ª posición con sus respectivas extensiones e introducción de la 4ª posición. Atención a la afinación.
14.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
15.	Interpretación en público de obras de su nivel seleccionadas por el profesor.
16.	Práctica de la memoria musical.

Tabla 3.4. Contenidos del tercer trimestre de 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.3.4. Metodología propuesta en este curso

El planteamiento metodológico de este curso es muy similar al anterior, si bien los alumnos ya conocen los rudimentos técnicos del violonchelo, deben consolidar estos conocimientos y ampliarlos en función de sus aptitudes y capacidad de aprendizaje. El papel de los padres en este curso sigue adquiriendo una importancia capital, tanto en la motivación para el estudio como en la organización de éste durante el tiempo disponible en casa. Por parte del profesor, es necesaria la transmisión de los diferentes conocimientos técnicos y musicales de la manera más clara posible, utilizando para ello todos los medios a nuestro alcance: verbalmente, a través de audiciones comparadas y visionado de vídeos, con movimientos o gestos, tocando con ellos y para ellos, y ayudándoles a utilizar sus brazos y a ser conscientes de la posición de las diferentes partes del cuerpo mientras tocan. También es preciso adaptar el lenguaje y las actividades a la edad del alumno, puesto que en este curso nos encontramos con un rango de edad que comprende desde los 8 hasta los 13 años inclusive. Resulta evidente que tanto el desarrollo intelectual como la comprensión verbal, el lenguaje y el control del propio cuerpo cambian considerablemente de los 8 a los 13 años, por lo que el profesor deberá adoptar estrategias distintas en función de la edad y aptitudes físicas e intelectuales de cada alumno.

Al igual que el curso anterior, resulta muy útil conocer el perfil de estilos de aprendizaje de nuestros alumnos, con el fin de diseñar las actividades más adecuadas a sus preferencias de aprendizaje.

Si atendemos a los principios metodológicos que subyacen en cualquier práctica educativa debemos mantener la **motivación** como eje vertebrador de los mismos, siendo de mayor relevancia los que enunciamos a continuación:

1. ***Partir de los conocimientos previos del alumno:*** en este curso encontramos alumnos con un bagaje de conocimientos técnicos y musicales similar, puesto que el curso anterior contribuye a uniformizar los diversos niveles con que nuestros alumnos ingresan en el Conservatorio.

2. ***Atender a la diversidad:*** en nuestra práctica docente debemos contemplar los criterios de desarrollo intelectual, psicológico y social de cada alumno, modificando en función de los mismos la forma de introducir los contenidos.

3. ***Construir aprendizajes significativos que le ayuden a alcanzar los objetivos propuestos:*** debemos tener en cuenta que aquello que se aprende de manera divertida estableciendo nexos con otros conocimientos y con los intereses de nuestros alumnos, resulta más difícil de olvidar.

4. ***Desarrollar una metodología activa*****:** en la que el profesor no se limite a exponer el nuevo aprendizaje, sino que fomente la creatividad del alumno proporcionándole oportunidades de aprendizaje por descubrimiento.

5. ***Elección de un repertorio adecuado y motivador:*** haciendo hincapié en la vitalidad de la emoción suscitada por las piezas musicales.

6. ***Exposición de una clase organizada, tal y como desarrollamos en el curso anterior.***

De la misma manera, las diferentes actividades desarrolladas durante el curso contribuirán a la motivación de nuestros alumnos:

- ***Asistencia a conciertos:*** con la necesaria preparación previa y valoración posterior.

- ***Participación en las audiciones de su especialidad:*** las audiciones públicas ofrecen al alumno la posibilidad de mostrar al resto de la comunidad educativa y a sus familiares el resultado del trabajo realizado durante cada trimestre. Al igual que en el curso anterior, las audiciones deben prepararse minuciosamente favoreciéndose el éxito de las mismas y aprovechando las oportunidades de aprendizaje que estas experiencias les ofrecen.

- ***Organización de cursos:*** además del incremento de conocimientos que supone el contacto con otros profesores, la asistencia a cursos proporciona al alumnado un afianzamiento de los contenidos expuestos en clase habitualmente.

- ***Actividades para fomentar la sociabilidad:*** cualquier actividad que suponga el desarrollo de la sociabilidad de nuestros alumnos, ya sea intercambio de alumnos con otros Conservatorios, formación de grupos de violonchelos: dúos, cuartetos, octetos, orquesta de violonchelos, etc. resulta sumamente beneficiosa y motivadora. En estas actividades es importante elegir un repertorio atractivo para los alumnos que dé respuesta a los diferentes niveles técnicos de los participantes. También las instrucciones en cuanto a horario de ensayos y preparación de las obras deben especificarse claramente evitando confusiones que puedan comprometer el éxito de la actividad.

V.3.4.1. Estudio de las extensiones y los cambios de posición

Durante este curso desarrollamos dos contenidos fundamentales en la técnica del brazo izquierdo que merecen una atención especial: la extensión y el cambio de posición. Mientras que en el curso anterior debíamos conseguir una buena colocación de los dedos y el brazo izquierdo, que permitiese la correcta afinación del instrumento, a lo largo de este curso el desplazamiento de los dedos dentro de la misma posición, y del brazo para efectuar cambios interposicionales, suponen los dos objetivos principales a alcanzar en cuanto a técnica del brazo izquierda se refiere.

- ***Las extensiones*:** la característica fundamental de las extensiones consiste en abarcar al menos un tono entre dos dedos consecutivos de la mano izquierda evitando así el cambio de posición, en algunos métodos esta separación entre los dedos se conoce como posición abierta de la mano y sólo se considera extensión si abarca dos posiciones distintas. En las extensiones el movimiento del brazo debe ser paralelo a la cuerda, manteniéndose el peso de éste tras el dedo que toca. También es necesario desplazar el pulgar simultáneamente al dedo corazón de manera que pueda restablecerse el equilibrio del brazo en la nueva posición. El alumno debe ser capaz de realizar extensiones con fluidez pero sin excederse en su uso, puesto que un abuso de las mismas puede provocar tensión en la mano y problemas en la afinación. Para comenzar su práctica podemos dibujar una huella de la mano sobre papel con la mano en posición cerrada y otra en extensión, y hacer que el alumno mueva los dedos de una posición a otra. También podemos enseñarle a conseguir diferentes grados de separación entre los dedos inventando “saludos alienígenas” que le diviertan y habitúen a

realizar las diferentes extensiones, más tarde el alumno trasladará éstas al violonchelo siendo la escucha activa de la afinación el principal referente para su correcta ejecución.

- ***Los cambios de posición*:** Arizcuren (1985) aconseja comenzar a mover la mano izquierda a lo largo del batidor desde las primeras clases, realizando movimientos con *pizzicatos,* armónicos naturales y escalas con un dedo en toda la extensión del batidor, de manera que el alumno adquiera tempranamente, a través de diferentes juegos y ejercicios, los rudimentos básicos de los cambios de posición. Sin embargo, en esta propuesta pedagógica, no consideramos necesario introducir los cambios de posición hasta Segundo Curso, dedicando el curso anterior a la consecución y afianzamiento de una posición correcta en la sujeción del instrumento y en la producción del sonido. En los cambios de posición, los movimientos de la mano y los dedos no deben ser independientes, sino que deben coordinarse con los de todo el brazo manteniendo una postura equilibrada: podemos visualizar la imagen de un tren que mantiene la locomotora y vagones conectados, y se desliza en equilibrio sobre los raíles.

  La anticipación del movimiento, tanto en los cambios de sentido del arco como en los cambios de posición es muy importante: para conseguir un cambio de posición suave, el brazo realiza un pequeño movimiento de rotación en sentido contrario al del cambio de posición. De esta manera, mientras el dedo continúa sobre la nota anterior al cambio de posición, el brazo comienza a moverse, aligerando, mediante la elevación del codo y la muñeca, la presión de éste sobre la cuerda para desplazarse con mayor suavidad. Los dedos deben tener la máxima flexibilidad y libertad, por ello la presión de éstos sobre la cuerda será mínima. Existen dos imágenes que el alumno puede visualizar en el desplazamiento del brazo: podemos imaginar que dibujamos un **arco iris** al realizar el movimiento de preparación y el cambio de posición, y también que la mano y el brazo se deslizan sobre un **tobogán**, lo que aporta suavidad al movimiento. En la práctica de los cambios de posición se pueden dibujar tres círculos con el codo, efectuando el cambio de posición al contar el tercer círculo, lo que ayudará al alumno a flexibilizar el conjunto brazo - muñeca - mano.

Etxepare (2011) nos habla también de la importancia de desplazar el hombro izquierdo en los cambios de posición hacia el registro más agudo del violonchelo, de manera que la punta de los dedos sea conducida desde la espalda y sólo se ocupe de contactar con la cuerda, representando “el último eslabón de toda una cadena”.

Existen tres tipos de cambios de posición: salto, *portamento* y *glissando.*

- Salto: son denominados de esta manera aquellos cambios de posición en los que la mano pierde el contacto con el batidor, suelen producirse cuando las dos notas entre las que se realiza el cambio están separadas por una cuerda al aire.
- *Portamento:* en el *portamento*, el dedo que toca conduce la mano hasta la nueva posición, de manera que el dedo que va a tocar la nota siguiente se coloca sobre la cuerda una vez finalizado el desplazamiento, es decir, el dedo en la posición de partida es diferente al que apoyamos en la nueva posición.
- *Glissando:* puede realizarse cambiando de posición con el dedo que está tocando, o colocando sobre la cuerda el dedo que debe tocar la nota siguiente antes de comenzar el movimiento, es decir, el dedo de partida es el mismo que el de llegada.

Cuando comenzamos el estudio de los cambios de posición, es aconsejable que se oiga claramente el paso de una nota a otra, pues eso ayuda a controlar el movimiento obteniendo el mejor resultado. También resulta de gran ayuda que el alumno se imagine tocando bajo el agua, donde los movimientos son sensiblemente más lentos. Una vez adquirida la destreza correspondiente a la realización del cambio de posición, podemos evitar que el resultado sonoro sea demasiado audible aligerando la presión del arco sobre la cuerda y aumentando la velocidad de dicho cambio.

Arizcuren (1985), recomienda insistir en los siguientes aspectos:

- Liberar el tórax al realizar cualquier cambio de posición, sincronizando el desplazamiento con la respiración. Para combatir el temor a desafinar, Arizcuren (1985) recomienda espirar de manera fuerte y audible y no bloquear la respiración

- Tener presente la afinación de la nueva nota antes de llegar a ella bien interiormente o cantándola en voz alta.
- Ser consciente del intervalo existente.
- Y, por último, sentir físicamente la distancia entre los puntos de partida y llegada, observando las posiciones del brazo, la mano y los dedos.

Prestar atención al ángulo que forma el codo en cada una de las posiciones del mástil también nos ayudará a adquirir confianza en los desplazamientos interposicionales, así como la utilización de pegatinas o marcas que indiquen el lugar exacto donde deben colocarse los dedos. La utilización de pegatinas en el batidor facilita al alumno la posibilidad de tocar afinado sin dedicar mucho tiempo al estudio del instrumento y evita en un principio el miedo a desafinar, conviene que no sean muy grandes y que puedan despegarse con el uso, si el alumno no las echa en falta una vez que éstas se caigan, no es necesario reponerlas.

Uno de los primeros ejercicios que podemos utilizar para introducir los cambios de posición es la ejecución de las escalas que el alumno ya conoce utilizando un mismo dedo para todas las notas, normalmente primero o segundo. Cada desplazamiento del dedo nos conducirá a una nueva posición, una vez allí podemos colocar el resto de los dedos comprobando las notas que obtenemos al presionar sobre la cuerda. Tanto Mooney (1997), como Suzuki (1992), Sassmannshaus (2008), Feuillard (1919), Dotzauer (1917) o Sevcik Op. 8 (Arr. Feuillard, (1905)) contienen un gran número de ejercicios y piezas para la práctica de los cambios de posición, es preciso seleccionar los más adecuados para cada alumno, pues debemos evitar un exceso de información que confunda al alumno y le dificulte su asimilación. Estos ejercicios también se pueden plantear a modo de concurso, motivando al alumno para su práctica en casa.

Por último, y como consecuencia de los cambios de posición, nuestros alumnos comenzarán a trabajar e idear diferentes digitaciones para cada pasaje, en este sentido Nikola Chakalov (2004) propone cuatro premisas a considerar:

1. La digitación debe ser técnicamente conveniente.
2. Debe ir a favor tanto de un fraseo correcto como de una enunciación conveniente del discurso musical.
3. Debe ser elástica.
4. Debe facilitar la memorización del texto musical.

V.3.5. Métodos y repertorio propuesto para el segundo curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación presentamos una propuesta de métodos y repertorio para este curso:

- **"*Position Pieces for Cello*" de Rick Mooney. Editorial Summy Birchard Inc. (1997).** En este método encontramos piezas muy sencillas que cuentan con el acompañamiento de un segundo violonchelo. Es un método muy útil para comenzar el estudio de las posiciones de mástil en el violonchelo, ya que las piezas que aparecen están organizadas en función de la posición y el cambio interposicional que queremos ejercitar. Cada capítulo aborda la situación de la nueva posición mostrando una fotografía de la misma y mediante el planteamiento de diferentes cuestiones, de manera que la localización de ésta se revele con la mayor claridad. Las nuevas posiciones van apareciendo individualmente a lo largo de los diferentes capítulos, una vez asimiladas y adquirido el conocimiento de la situación de cada una de ellas, comienza la práctica de los desplazamientos hacia cualquier posición que pertenezca a las denominadas posiciones de mástil (comprendidas entre la Media y la Cuarta Posición). Durante este curso solamente es necesario ocuparse de la Media, Primera y Segunda (Alta y Baja) Posición, los alumnos más aventajados podrán comenzar el estudio de la Cuarta Posición como medida de ampliación de contenidos. Además, el idioma en que se publica este método es inglés, lo que favorece la enseñanza bilingüe del violonchelo.

- ***"Le premier pas du jeune violoncelliste, Op. 101"* de Sebastian Lee. Editorial Alphonse Leduc (1944).** Si bien durante este curso el aprendizaje de las nuevas posiciones del brazo izquierdo ocupa un lugar de notable consideración entre las destrezas técnicas que deben adquirir nuestros alumnos, no debemos descuidar el funcionamiento del brazo derecho y la práctica de distintas longitudes y velocidades del mismo en las diferentes localizaciones de éste: centro, talón y punta. Este método recopila 50 estudios

para dos violonchelos que incluyen los golpes de arco programados durante el curso. El profesor deberá trabajar cada uno de los dúos haciendo especial hincapié en la correcta distribución del arco y en la ejecución de las diferentes articulaciones y golpes de arco manteniendo una buena posición del brazo y control del sonido. Durante este curso nos dedicaremos a la adquisición de las destrezas presentes en los 25 primeros estudios, no todos los alumnos alcanzarán este número de piezas y, sin embargo, algunos alumnos completarán el libro, lo que nos proporciona una idea de las diferencias que podemos encontrar en el ritmo de aprendizaje de nuestros alumnos y de la versatilidad de la que debe hacer gala el proceso de enseñanza instrumental.

- ***"Suzuki® Cello School, vol. 2".*** **Editorial Summy Birchard Inc. (1992).** Este método nos ofrece una serie de sencillas melodías con acompañamiento de piano en las que introduce la Segunda Posición. Además, profundiza en la práctica de la extensión tanto en Primera como en Segunda Posición. El profesor deberá plantear ejercicios que desglosen las dificultades tanto de lectura como técnicas de cada una de las piezas facilitando su comprensión. También es un método muy útil para el desarrollo de la memoria musical y la praxis del fraseo y la respiración en la música.

- **"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo" de Peter Thiemann. Editorial Boileau (1989):** en el aprendizaje instrumental, el estudio de escalas y arpegios adquiere una importancia primordial, puesto que son las estructuras que conforman el soporte del sistema musical tonal. Resulta esencial sistematizar su estudio: ya que los alumnos no suelen mostrar demasiado interés por la práctica de escalas y arpegios, llevar un método que les proporcione el seguimiento de sus progresos y planifique su evolución posterior facilitará su aproximación a tan necesario aprendizaje. Esta obra nos proporciona una recopilación de escalas simples de una a cuatro octavas, de dobles cuerdas y arpegios a lo largo de todas las tonalidades, constituyendo un mapa que conducirá al alumno hacia el descubrimiento de la geografía del violonchelo.

V.3.6. Conocimientos y aprendizajes necesarios para que el alumno alcance una evaluación positiva

A continuación, presentamos una sencilla tabla que nos ayudará a evaluar el proceso de aprendizaje de nuestros alumnos.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	APTO	NO APTO
1. Sujetar correctamente el violonchelo adoptando para ello una forma natural que permita la acción relajada de ambos brazos. *Objetivos relacionados: 1, 2 y 4.*		
2. Pasar el arco atendiendo a los parámetros: velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente. *Objetivos relacionados: 2 y 3*		
3. Realizar correctamente los golpes de arco propuestos en este curso. *Objetivo relacionado: 6*		
4. Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones estudiadas. *Objetivos relacionados: 4 y 5*		
5. Leer textos musicales y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. *Objetivos relacionados: 5, 7, 8, 9 y 11*		
6. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. *Objetivos relacionados: 7, 8 y 14*		
7. Interpretar correctamente en audiciones públicas, al menos tres obras elegidas para el alumno entre las trabajadas durante el curso, una de ellas de memoria. *Objetivos relacionados: 11, 12 y 15*		
8. Aplicar las indicaciones y correcciones del profesor en el trabajo de la técnica y del repertorio. *Objetivos relacionados: 9, 14 y 16*		
9. Tocar formando parte de un grupo, siguiendo las indicaciones del director, responsabilizándose de la parte musical propia y adaptando el pulso, el tiempo, la precisión rítmica y la dinámica al resto de los miembros. *Objetivos relacionados: 9, 10 y 16*		

Tabla 3.5. Criterios de evaluación del 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.3.7. Procedimientos de evaluación

El procedimiento de evaluación que se utilizará en este curso, tal y como se publica en la normativa vigente, será la evaluación continua; el profesor observará en clase la evolución y desarrollo progresivo de las aptitudes y conocimientos del alumno, necesarios para la interpretación de las obras programadas de acuerdo a los objetivos

y contenidos de cada nivel. Además, se valorarán las audiciones en público, siendo necesaria la participación del alumno en al menos tres de las dispuestas para este curso, y se observará también la comprensión de los textos musicales, la interpretación de memoria y la asistencia continuada a clase, quedando todo ello reflejado en el diario de clase y en el registro de la evaluación continua (R.E.C.).

La calificación en las enseñanzas elementales de Música se realiza mediante los términos **apto** y **no apto**. Para obtener una **calificación trimestral** positiva (**apto**) es necesaria la asistencia a clase y la consecución progresiva y continua de los objetivos del curso a través de los contenidos propuestos.

V.3.8. Criterios de calificación propuestos para el segundo curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

Se calificarán del 1 al 10 los siguientes apartados:

CRITERIOS DE CALIFICACIÓN	CALIFICACIÓN
1. Colocar correctamente el instrumento y el arco. (10%)	
2. Pasar el arco atendiendo a la velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente. (10%)	
3. Mostrar interés por la afinación y el ritmo. (15%)	
4. Mover correctamente el brazo derecho al pasar el arco sobre cuerdas al aire, siendo capaz de diferenciar los golpes de arco *"detaché"*, *"legato"*, *"staccato"* y *"martellato".* (15%)	
5. Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones estudiadas. (10%)	
6. Comprender y aplicar las explicaciones dadas en clase. (10%)	
7. Leer textos musicales y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. (10%)	
8. Colaborar y participar en las actividades de la asignatura. (5%)	
9. Memorizar fragmentos breves y sencillos. (5%)	
10. Interpretar correctamente en audiciones públicas las piezas propuestas por su profesor. (10%)	

Tabla 3.6. Criterios de calificación del 2º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

La nota total de la asignatura será la suma de los siguientes porcentajes:

- 70% de la nota media de los criterios de calificación, anteriormente expuestos.
- 20% de la nota media de los criterios de calificación de la clase colectiva. (Ver apartado II.7)
- 10% valoración de la asistencia a clase.

La calificación final será expresada en APTO (cuando la suma de los porcentajes sea igual o superior a 5) y NO APTO (cuando sea inferior a 5).

V.3.9. Procedimiento sustitutivo de la evaluación continua

Cuando el profesor no tenga suficientes elementos de juicio para poder evaluar al alumno dentro de la evaluación continua y, para aquellos alumnos que hayan superado en faltas de asistencia el 20% del total anual de horas de la asignatura, se establece en la normativa vigente el procedimiento sustitutivo de la evaluación continua que consistirá en una prueba o examen de interpretación.

En segundo curso de enseñanzas elementales el alumno deberá mostrar en un examen tres piezas diferentes propuestas por el profesor que pertenezcan al repertorio del último trimestre de este curso, interpretando al menos una de ellas de memoria.

Los criterios de evaluación y calificación de la prueba que sustituye el procedimiento de evaluación continua coincidirán con los expresados en los apartados que hacen referencia a los criterios de evaluación y calificación de este curso, exceptuando los aplicables a actuaciones en público.

Finalmente, tras realizar la media aritmética de las calificaciones obtenidas en cada una de las piezas interpretadas por el alumno, obtendremos la calificación final de la prueba que definiremos con el término APTO (si ésta es igual o mayor que 5) ó NO APTO (si es menor que 5).

V.4 Tercer curso

V.4.1. Introducción

Just play naturally

Pau Casals (Mackie, 2006: 1)

Los principios de naturalidad y elasticidad son inherentes a una óptima práctica instrumental y esenciales en la evolución técnica y musical de nuestros alumnos, sin embargo, no es sencillo conseguir que un niño de 8 a 12 años tome conciencia de la elasticidad de sus movimientos al frotar las cuerdas o en el desplazamiento y colocación de la mano izquierda, sin descuidar las premisas fundamentales de una correcta ejecución técnica: mantener el punto de contacto, la velocidad y la perpendicularidad a la cuerda en el movimiento del arco, y la disposición de los dedos redondeados e inclinados hacia el puente en la colocación de la mano izquierda. Durante los primeros cursos de las enseñanzas elementales de Música, se deberá prestar suma atención a aspectos básicos tales como la relajación y la posición, y se procurará no introducir un nuevo contenido hasta comprobar la correcta asimilación de los anteriores, todo ello teniendo en cuenta la capacidad de aprendizaje de cada alumno y sin descuidar su motivación.

El estudio diario nos proporciona las herramientas fundamentales para el desarrollo técnico y musical de nuestros alumnos. William Pleeth (1982) lo define como “el proceso de investigar los medios corporales para conseguir fines musicales”, o dicho de otro modo, la búsqueda y desarrollo de los medios físicos necesarios para dar vida a una obra musical. Si planificamos la práctica diaria con imaginación y flexibilidad contribuyendo a la conexión del estudio con la expresión musical, aportaremos variedad e interés al mismo evitando rutinas innecesarias. Además, los fines o propósitos del estudio deben expresarse con claridad, de manera que tanto sus funciones como sus objetivos se evidencien durante la práctica diaria.

En cuanto a los medios materiales que nos ofrece la literatura para violonchelo, podemos encontrar un gran número de recursos en los métodos y colecciones de piezas de Suzuki (1992), Mooney (1997), Blackwell (2002), Cabo Dinten (2002), Sassmannshaus (2008) y Schutmaat (2013), y en las sonatas y concertinos de Cirri, Marcello, Vivaldi, Bréval, Seitz, etc., sin olvidar los métodos de S.Lee (1842) y Dotzauer (1826) que, aunque refieren una menor atención a la motivación del alumno y la presentación de los contenidos es menos progresiva, siguen manteniendo un indiscutible valor didáctico en la actualidad. De esta manera, el profesor de violonchelo, conocedor del repertorio metodológico y musical escrito para su instrumento, adecuará éste a la práctica diaria, disponiendo así de los medios necesarios para conducir el aprendizaje de sus alumnos a través de los principios de naturalidad y elasticidad que facilitarán su relación con el instrumento.

V.4.2. Objetivos propuestos para el tercer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

En la tabla que mostramos a continuación numeramos los objetivos propuestos:

OBJETIVOS	
1.	Consolidar una correcta posición del cuerpo al sujetar el violonchelo.
2.	Consolidar la colocación del brazo derecho, distribuyendo el peso del brazo adecuadamente entre los diferentes dedos de la mano y comunicándolo a las cuerdas, de manera que permita un sonido firme y elástico en las diferentes longitudes del mismo y en los cambios de sentido del arco.
3.	Colocar correctamente la mano izquierda en Media, Primera y Cuarta Posición, en Segunda Posición alta y baja, y en Tercera Posición alta y baja.
4.	Realizar cambios de posición entre Media, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Posición.
5.	Ejecutar correctamente los golpes de arco *"detaché", "legato", "staccato", "martellato" y "spiccato".*
6.	Conocer los armónicos naturales de octava.
7.	Fomentar el desarrollo de las capacidades melódicas y rítmicas (tresillos, síncopas y notas con puntillo), así como el de la sensibilidad auditiva.
8.	Conocer las posibilidades tímbricas y sonoras del violonchelo. Realización de las siguientes dinámicas*: "forte", "mezzoforte"* y *"piano",* así como *"crescendos" y "diminuendos".*
9.	Adquirir hábitos correctos de estudio y ser consciente de la importancia del estudio continuado.
10.	Valorar el trabajo de conjunto y el respeto a sus compañeros, socialización.
11.	Interpretar un repertorio adecuado a su nivel.
12.	Memorizar partituras sencillas.
13.	Desarrollar la capacidad de lectura a primera vista.
14.	Utilizar la audición interna, como base de la afinación y de la interpretación musical.
15.	Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.
16.	Escuchar música para desarrollar la capacidad de análisis y crítica musical como herramientas para el aprendizaje y la interpretación.

Tabla 4.1. Objetivos del 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.4.3. Contenidos propuestos para el tercer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación detallamos los contenidos que se desarrollarán durante este curso distribuyéndolos en los diferentes trimestres:

PRIMER TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: familia instrumental.
2.	Compases de 4/4, 3/4, 2/4 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
3.	Ejercicios de notas con puntillo, síncopas y tresillos.
BRAZO DERECHO	**4.** Desarrollo de la flexibilidad y relajación del hombro, antebrazo y muñeca derechos.
	5. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato"* y *"martellato"*
	6. Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*
	7. Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"*
	8. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas.
BRAZO IZQUIERDO	**9.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.
	10. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	11. Introducción de la Tercera Posición.
	12. Cambios de posición entre Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Posición con sus respectivas extensiones.
	13. Escalas de Do M y La m en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.
	14. Armónicos naturales de octava.
15.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
16.	Interpretación en público de obras de su nivel seleccionadas por el profesor.
17.	Práctica de la memoria musical.

Tabla 4.2. Contenidos del primer trimestre de 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

SEGUNDO TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: antecedentes e historia del violonchelo
2.	Ejercicios de notas con puntillo, síncopas y tresillos.
3.	Compases de 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
BRAZO DERECHO	**4.** Desarrollo de la flexibilidad y relajación del hombro, antebrazo y muñeca derechos.
	5. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato" y "spiccato".*
	6. Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*
	7. Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"* en los diferentes sentidos del arco (arriba y abajo).
	8. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas en "*detaché"* y *"legato".*
BRAZO IZQUIERDO	**9.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.
	10. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	11. Consolidación de las posiciones de Media a Cuarta.
	12. Cambios de posición entre Media, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Posición con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación.
	13. Escalas de hasta dos alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.
	14. Introducción del *vibrato.*
15.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
16.	Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.
17.	Práctica de la memoria musical.
18.	Adquisición de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.

Tabla 4.3. Contenidos del segundo trimestre de 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

TERCER TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: antecedentes e historia del violonchelo
2.	Compases de 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
3.	Ejercicios de notas con puntillo, síncopas, tresillos y notas a contratiempo.
BRAZO DERECHO	**4.** Control del plano de cuerda y cambio de sentido del arco, prestando atención al resultado sonoro.
	5. Desarrollo de la flexibilidad y relajación del hombro, antebrazo y muñeca derechos.
	6. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato" y "spiccato".*
	7. Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*
	8. Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"* en los diferentes sentidos del arco (arriba y abajo).
	9. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas en "*detaché"* y *"legato".*
BRAZO IZQUIERDO	**10.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.
	11. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	12. Consolidación de las posiciones de Media a Cuarta.
	13. Introducción de la Quinta Posición
	14. Cambios de posición entre Media, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Posición con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación. Desarrollo de la velocidad.
	15. Escalas de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.
	16. Estudio del *vibrato*.
17.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
18.	Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.
19.	Práctica de la memoria musical.
20.	Adquisición de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.

Tabla 4.4. Contenidos del tercer trimestre de 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.4.4. Metodología propuesta en este curso

El planteamiento metodológico de este curso comienza a perder de vista la iniciación al instrumento para vislumbrar su aproximación a los niveles de Enseñanza Profesional. El papel de los padres en el desarrollo de los nuevos aprendizajes atesora una importancia similar a la de los cursos anteriores, si bien ya no es necesaria su asistencia a clase (lo que dotará al alumno de mayor responsabilidad y autonomía en el estudio), sigue desempeñando una labor substancial tanto en la motivación como en la organización del tiempo necesario para la práctica en casa.

El cuestionario para definir el perfil de aprendizaje de los alumnos de enseñanzas elementales de Música propuesto en esta tesis nos será de gran utilidad a la hora de conocer cómo aprenden nuestros alumnos, y nos permitirá proporcionarles las situaciones de aprendizaje más adecuadas a su perfil.

El profesor deberá exponer los nuevos contenidos claramente, advirtiendo e impidiendo los posibles malentendidos y coordinando la disposición del tiempo necesario para cada uno de ellos. En este proceso, resulta indispensable la ejemplificación de cada una de las cuestiones técnicas, ya que a la edad de nuestros alumnos el aprendizaje por imitación es uno de los principales medios de transmisión de conocimientos. Además, explicaremos verbalmente, con movimientos o gestos, tocando con ellos y para ellos, utilizando juegos y metáforas, y a través de audiciones y vídeos los diferentes aprendizajes, tanto técnicos como musicales, organizando el tiempo y los espacios requeridos para tal fin.

Tal y como en los cursos anteriores debemos mantener los siguientes principios metodológicos que guiarán el desarrollo del proceso de enseñanza instrumental y contribuirán a la **motivación** de nuestros alumnos:

1. ***Construir aprendizajes significativos que le ayuden a alcanzar los objetivos propuestos favoreciendo la interdisciplinariedad y el aprendizaje funcional:*** resulta evidente que la conexión de los diferentes aprendizajes con la realidad cotidiana y su relación con otros ámbitos o materias contribuye a la motivación del alumnado, interviniendo en el desarrollo de una mayor autonomía en el estudio y compromiso con la interpretación musical.

2. ***Partir de los conocimientos previos del alumno y organizar el proceso de enseñanza – aprendizaje atendiendo a su diversidad:*** los criterios de desarrollo intelectual, psicológico y social de cada alumno, así como los conocimientos que ya posee al comenzar el curso, serán decisivos en la ordenación de los contenidos programados.

3. ***Desarrollar una metodología activa*****:** en la que el profesor organice el aprendizaje de sus alumnos en función de la progresión de cada uno de ellos fomentando la actitud reflexiva y la autocrítica, y estimulando sus ansias de superación. Además, el profesor deberá diseñar actividades que aviven la imaginación y creatividad del alumnado en aras de conseguir una práctica instrumental intuitiva y colmada de expresividad.

4. ***Elección de un repertorio adecuado y motivador:*** si exigimos de nuestros alumnos un trabajo periódico y continuo con el instrumento, debemos hacer éste lo más atractivo posible. Las piezas cuya forma musical es fácilmente identificable, se apoyan en melodías pegadizas y presentan dificultades técnicas novedosas resultan más interesantes para el alumnado que aquellas que no cuentan con alguna de estas características. También la participación de nuestros alumnos en la preparación de piezas para dos o más violonchelos combina el aliciente de relacionarse socialmente con el desarrollo de técnicas grupales que comporten tareas de mayor responsabilidad y de perfeccionamiento en la interpretación de conjunto.

5. ***Exposición de una clase organizada:*** como ya hemos mostrado en los cursos anteriores, es de capital importancia ofrecer al alumno una clase ordenada donde cada contenido disponga del tiempo necesario para su explicación y desarrollo. Conviene que la estructura de cada clase sea siempre la misma, aunque el tiempo dedicado a cada sección pueda variar:
    1. Puesta a punto del instrumento: comprobación de la afinación del instrumento y de la correcta tensión de las crines del arco, así como de su provisión de resina.
    2. Introducción de contenidos técnicos y musicales: mediante las diferentes explicaciones verbales, presentación de ejemplos,

ejercicios, juegos, escalas y estudios, vamos exponiendo los contenidos de cada nueva clase y afianzando los de clases anteriores.

3. Repertorio: la aplicación de los contenidos técnicos e interpretativos expuestos anteriormente en las obras de repertorio incrementa la funcionalidad de los mismos y contribuye a su pronta asimilación.
4. Finalmente, es necesario proporcionar al alumno instrucciones sobre cómo deberá preparar los métodos y el repertorio que serán objeto de la próxima clase y anotar tanto en el cuaderno del profesor (Diario de Clase), como en el del alumno, los aspectos trabajados y los que deben mejorarse, así como las pautas a seguir durante el estudio individual. Una vez finalizada la clase, el alumno destensará el arco y guardará su instrumento.

Además, la planificación y puesta en marcha de diferentes actividades durante el curso estimulará la implicación de nuestros alumnos en el proceso de aprendizaje:

- ***Participación en las audiciones de su especialidad:*** las audiciones públicas proporcionan al alumno el estímulo necesario para el estudio minucioso de las obras y la práctica de la memoria musical. Además, el profesor puede proponer al alumno la elección, entre varias piezas propuestas, de la más adecuada para su presentación en público, implicándole activamente en la evolución de su aprendizaje técnico y musical.

- ***Asistencia a conciertos y concursos:*** la asistencia a conciertos y concursos brinda al alumno la posibilidad de disfrutar del goce estético de la música y de su potencial influencia sobre las emociones del oyente. Además, mediante la observación de los mismos, el alumno aprenderá el protocolo de actuación en público y se familiarizará con algunas de las destrezas necesarias para su participación en concursos.

- ***Organización de cursos con otros profesores:*** esta actividad resulta motivadora si planteamos el estudio de las obras que el alumno ejecutará durante el curso como un objetivo más de cada clase,

otorgando especial importancia a su interpretación ante otros profesores.

- ***Preparación para concursos:*** junto con las audiciones y recitales, los concursos constituyen las principales oportunidades con las que cuentan nuestros alumnos para presentar su trabajo en público. Debemos cuidar su preparación para favorecer la concurrencia de una experiencia positiva que aumente su autoestima y motivación.

- ***Actividades para fomentar la sociabilidad:*** es necesario desarrollar actividades que aporten a nuestros alumnos habilidades sociales, éstas les ayudarán a relacionarse exitosamente con el resto de los miembros de la comunidad educativa. Además, podemos llevar a cabo intercambios de alumnos con otros Conservatorios, formación de grupos de violonchelos del mismo nivel y de distintos niveles: dúos, cuartetos, octetos, orquesta de violonchelos, promoción de concursos, etc.

El aprendizaje de nuevas posiciones de la mano izquierda y su desplazamiento sobre el batidor requerirá una importante provisión de tiempo durante este curso, sin embargo, la introducción del *vibrato*, los armónicos de octava, las dobles y triples cuerdas, y el afianzamiento de los distintos golpes de arco constituyen las principales cuestiones a desarrollar.

V.4.4.1. Estudio del vibrato

Alexanian, D. (1922) describe el *vibrato* como “una ondulación expresiva que permite cantar cada frase con el encanto e intensidad de una voz cálida y rica en colores”. Indudablemente, el *vibrato* es uno de los factores más eficaces para embellecer el timbre e incrementar la expresividad del sonido, por lo que su práctica temprana involucrará al alumno en la consecución de un sonido vivo que permita la comunicación de ideas y emociones. La trascendencia del *vibrato* puede ser explicada también tomando como referencia el fenómeno psicológico por el cual la atención es atraída más por cambios en el entorno que por un único estado de las cosas, es decir, un sonido uniforme será percibido como estático y la atención sobre el mismo irá disminuyendo gradualmente hasta perderse su percepción, sin embargo, con el uso del *vibrato* contribuimos a mantener la atención del oyente aportando cambios cíclicos y variedad al sonido. Como ya hemos dicho, el *vibrato* es un componente fundamental

en la consecución de los diferentes matices de intensidad, color y belleza del sonido, pero además, y siempre que se ejecute correctamente, contribuirá a la relajación de la mano izquierda, garantizando la elasticidad necesaria para su desplazamiento sobre el batidor.

El *vibrato* resulta de dos fuerzas opuestas, una de flexión y otra de extensión del brazo izquierdo, neutralizadas en el punto de equilibrio entre ambas y reflejadas en la mano y los dedos. Podemos diferenciar así dos tipos de movimientos: movimientos activos, generados por el brazo (flexión y extensión) y pasivos, realizados por la mano, resultantes del impulso de los movimientos del brazo. El pulgar permanece debajo del dedo que vibra aportando equilibrio al movimiento pero sin desempeñar ningún papel activo y el resto de los dedos se mantienen relajados y próximos al dedo que transmite la oscilación.

Aunque la velocidad y amplitud del *vibrato* vendrán determinadas por el carácter de la frase y el estilo de la obra a interpretar, Alexanian (1922) nos proporciona una serie de útiles consideraciones con el fin de concretar estos parámetros. En primer lugar, el registro definirá la amplitud del *vibrato,* debiendo ser reducida ésta conforme vayamos acortando la longitud de la cuerda, en segundo lugar, y de manera general, el matiz de la nota influirá también en la amplitud del movimiento, ya que con frecuencia resulta más adecuado emplear un *vibrato* amplio al tocar *forte* y un *vibrato* más estrecho en las notas de matiz *piano*, por último, la velocidad de la oscilación también debe acomodarse al registro y al volumen de cada frase, siendo más rápida conforme acortemos la longitud de la cuerda y disminuyamos la intensidad del sonido.

Tortelier (1993), considera primordial la colocación de la mano y el control de la velocidad y amplitud del *vibrato,* comenzando su estudio con el tercer dedo. Es necesario hacer constar que no suele ser habitual iniciar la práctica del *vibrato* con un dedo tan débil como el anular, conviene en cualquier caso valerse en un principio de los dedos índice y corazón, facilitando así una pronta consecución del movimiento.

Arizcuren (1985), dota de gran importancia a la regularidad de la oscilación, y a la continuidad del *vibrato*, es decir, la velocidad del movimiento debe mantenerse constante y el cambio de un dedo a otro no ha de interrumpir el curso del mismo*,* para ello debemos desplazar el peso del brazo hacia el dedo que vibra favoreciendo la comunicación del movimiento con un ligero balanceo.

Gerhard Mantel, en su libro *"Cello Technique. Principles and Forms of Movement"* publicado en 1975, aconseja mantener "elásticas" las falanges y las yemas de los dedos en la ejecución del *vibrato,* especialmente cuando la amplitud del movimiento del brazo se vea sensiblemente reducida, como sucede en la práctica de dobles cuerdas y acordes.

Un ejercicio muy útil para introducir el *vibrato,* propuesto en el método de Iñaki Etxepare (2011), consiste en colocar un pañuelo entre las cuerdas y el batidor, y deslizarlo sobre éste, realizando movimientos de diferente velocidad y extensión con el brazo izquierdo. Este ejercicio nos sirve también para limpiar el batidor y las cuerdas, lo que entretiene y divierte al alumno. Arizcuren (1985) nos invita a comparar el *vibrato* con un pequeño cambio de posición que finalmente no se realiza: partiendo de un movimiento de vaivén del brazo de dos o tres tonos que vamos reduciendo hasta inmovilizar el dedo sin interrumpir el movimiento del brazo. Otro ejercicio que nos ayudará a conseguir un *vibrato* amplio y regular se basa en la construcción de un amplificador de la vibración: podemos llenar una caja de cerillas con lentejas, arroz u otro material que produzca algún sonido al agitarla y sujetarla con una goma elástica a la mano izquierda. Al mover la mano, el sonido de la caja amplificará la vibración producida por el brazo y el alumno percibirá con mayor claridad la regularidad del movimiento.

Sin embargo, aunque la explicación de los mecanismos del *vibrato* haya sido muy clara y los ejercicios realizados los idóneos, en ocasiones es necesario corregir el *vibrato* de algunos alumnos, ya porque éste sea demasiado rápido, irregular o la amplitud del movimiento no sea la adecuada. El trabajo de cada uno de los dedos individualmente, la colocación de más de un dedo sobre la cuerda para suplir la falta de firmeza del dedo que vibra, y la aplicación del *vibrato* en el estudio de las escalas empleando diferentes velocidades del movimiento con la ayuda de un metrónomo, suelen dar excelentes resultados

V.4.4.2. Estudio de los sonidos armónicos en el violonchelo

Puesto en vibración, un cuerpo sonoro compuesto produce varios sonidos que se funden en la audición en uno principal percibido con mayor intensidad y llamado sonido fundamental o generador. Los sonidos que se escuchan con menor intensidad o que incluso son absorbidos por el principal reciben el nombre de armónicos y son el resultado de la vibración simultánea de divisiones cada vez menores de la cuerda. En

los instrumentos de cuerda distinguimos entre armónicos naturales y artificiales. Los armónicos naturales se producen al tocar la cuerda ligeramente en los puntos en los que ésta tiene sus divisiones naturales, i. e.; 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., siendo estos sonidos más agudos cuanto más pequeña es la división de la cuerda. Así, si rozamos cualquier cuerda en su mitad, producimos un sonido armónico una octava más agudo que el sonido de la cuerda "al aire". Si se divide la cuerda en tres partes, hay dos puntos en los que se obtiene un sonido una octava más una quinta por encima de la cuerda "al aire". Si se divide la cuerda en cuatro partes tenemos tres puntos con un sonido dos octavas más agudo que la cuerda "al aire", y así sucesivamente. De esta manera se puede conseguir una serie de armónicos naturales en cada cuerda que es idéntica entre el armónico central y el puente, y entre el armónico central y la cejilla. Sin embargo, mientras entre el armónico central y el puente el sonido armónico coincide con el sonido real de la nota, en la serie de armónicos que se acerca a la cejilla la escritura de la nota no coincide con el armónico natural resultante.

Los armónicos naturales constituyen puntos de orientación sobre el batidor y sólo es necesario rozar la cuerda con un dedo para la consecución de este tipo de sonidos, por lo que pueden incorporarse al repertorio de ejercicios diseñados para la práctica del desplazamiento de la mano izquierda entre las diferentes posiciones del mismo. También pueden combinarse con *pizzicatos,* notas pisadas y cuerdas al aire haciendo uso de diferentes golpes de arco, los cuales añadirán interés y variedad a estos ejercicios.

V.4.4.3. Estudio de los golpes de arco

Llamamos golpes de arco a los distintos procedimientos que empleamos para poner en vibración las cuerdas utilizando el arco. Demetri Motatu (1994) define los golpes de arco como los "medios técnicos indispensables para la realización de la articulación expresiva de una frase musical." Cuanto más diferenciados se ejecuten y más precisa sea su realización, más efectiva será la comunicación del mensaje del compositor. Si lo comparamos con el lenguaje hablado, se trataría de pronunciar cada frase con claridad, así, la realización diferenciada de los golpes de arco facilitará la comprensión por parte del oyente del texto musical.

Motatu (2000) clasifica los diferentes golpes de arco según los criterios de:

1. Repetitividad: agrupándolos en únicos, repetitivos o plurales.
    a. Únicos: cuando uno y el mismo golpe no se repite.

b. Repetitivos: cuando su repetición es necesaria y característica pero no permanecen en la misma arcada.
c. Plurales: cuando varias notas se ejecutan en la misma arcada.

2. Aplicación y desprendimiento de la cuerda: clasifica los golpes de arco en función de su comienzo y final.
    a. Comienzo y final sobre la cuerda.
    b. Comienzo sobre la cuerda y final en el aire.
    c. Comienzo desde el aire y final en el aire.

3. Elasticidad: es la característica más importante de la actividad del brazo derecho, involucrando prácticamente a todos los elementos que constituyen la biomecánica del brazo, del hombro, la espalda, las caderas y las piernas, y correlacionando los sistemas fisiológico, psicológico y energético que intervienen en el desarrollo de la técnica de la expresión musical.
    a. Firmes: mantienen constante su intensidad desde el comienzo hasta el final.
    b. Mordientes: arrancan con mayor intensidad disminuyendo ésta rápidamente.
    c. Rebotantes: utilizan la elasticidad del conjunto arco - cuerda comenzando en el aire y retornando a él tras tocar la cuerda.

4. Zona del arco idónea para su ejecución: establece la división del arco donde la práctica de cada golpe de arco resulta más adecuada.
    a. Todo el arco.
    b. Mitad Inferior.
    c. Mitad Superior.
    d. Centro del arco

Durante este curso trabajaremos los golpes de arco que señalamos a continuación y que definimos según la clasificación propuesta por Demetri Motatu (2000):

1. *"Detaché":* es un golpe de arco firme, único, y cuyos inicio y final transcurren sobre la cuerda, manteniendo la intensidad del sonido a lo largo de su duración. Puede ser ejecutado en cualquier zona del arco, si bien resulta más cómoda su realización en la zona central debido a la mayor elasticidad del arco en esta sección. Motatu (2000) distingue entre *"detaché continuo"* y *"detaché discontinuo"* en función de la continuidad del sonido durante el cambio de sentido del arco.

   En su realización debemos vigilar la relajación del brazo y la espalda, y la correcta sujeción del arco. También es necesario considerar los criterios de velocidad y presión del arco, dirección y punto de contacto con la cuerda. Su aprendizaje suele comenzar en el centro del arco, trasladándose a la mitad inferior y a la punta conforme el alumno muestre mayor confianza y dominio del movimiento. También es el golpe de arco idóneo para el estudio de los matices y la coordinación de ambos brazos.

2. *"Legato":* Este golpe de arco añade a las características del *"detaché"* la facultad de reunir dos o más sonidos en la misma arcada. Además, permite unir notas ubicadas en cuerdas vecinas, facilitando la comprensión del fraseo musical. Podemos ordenar su aprendizaje en cuatro etapas:
   a. Notas en la misma posición y en la misma cuerda: resulta la posibilidad más sencilla de ejecutar, puesto que consiste únicamente en mantener la velocidad del arco al cambiar de nota.
   b. Notas en la misma posición y distinta cuerda: conlleva la dificultad de cambiar de cuerda con suavidad y sin modificar la velocidad del arco.
   c. Notas en distinta posición en la misma cuerda: en este caso la realización de un buen "legato" no sólo depende de una velocidad constante en el desplazamiento del arco, sino también de la suavidad en la ejecución del cambio de posición de la mano izquierda.
   d. Notas en distinta posición y cuerdas distintas: ésta es la circunstancia que presenta una mayor dificultad en su

realización, puesto que debemos coordinar el cambio de cuerda del arco con el desplazamiento de la mano izquierda sobre el batidor, sin que ninguno de los dos interrumpa la continuidad del sonido.

3. *"Staccato":* es un golpe de arco firme y único, cuyo inicio y final se producen bruscamente sobre la cuerda. Se puede ejecutar en cualquier zona del arco, siendo más fácil su realización en la mitad inferior. Aunque se considera que la duración del sonido debe ser la mitad del valor de la nota escrita, es necesario adaptar esta duración al estilo y a las características expresivas de cada pieza o fragmento musical. La realización del "staccato" precisa de un mayor control de los músculos del brazo que deberán detener bruscamente el movimiento del arco. En su aprendizaje podemos trabajar los diferentes matices sobre notas repetidas, escalas y cambios de cuerda en las sucesivas divisiones del arco.

4. *"Martellato":* es un golpe de arco mordiente y único, que comienza con un acento sobre la cuerda, disminuyendo posteriormente la intensidad del sonido en una proporción constante hasta su finalización también sobre la cuerda. Puede ejecutarse en cualquier zona del arco, aunque la extensión idónea se sitúa en el centro y la mitad superior donde la elasticidad del arco permite un mayor control sobre el *diminuendo* característico del *"martellato",* no obstante, si necesitamos mayor volumen de sonido deberemos trasladar la zona de ejecución al talón o mitad inferior.
   Su denominación "*martellato*", que traducido del italiano significa "golpe propinado con un martillo", nos ofrece una representación gráfica de cómo debe ser su realización: partiendo de la cuerda para conseguir una mejor calidad de sonido en el ataque, efectuamos un movimiento vertical sobre la misma confiriendo mayor volumen al sonido, para después dejar que éste disminuya progresivamente durante el desplazamiento horizontal del arco. En este golpe de arco el codo y la muñeca tienen una participación activa, siendo los músculos del brazo los que

inician el movimiento. Su aprendizaje suele comenzar con notas largas y repetidas en ambos sentidos del arco. Poco a poco vamos aumentando su velocidad y aplicándolo en la práctica de escalas y estudios.

5. “Spiccato”: es un golpe de arco repetitivo y rebotante cuyo inicio y final tienen lugar en el aire. Se ejecuta en la mitad inferior del arco resultando idónea su realización en el punto de equilibrio. Este golpe de arco requiere la relajación del brazo derecho y la actitud activa de la muñeca y los dedos, que serán los responsables de dirigir el rebote del arco. Es necesario comprobar que la distancia del arco a la cuerda se mantenga constante en aquellos pasajes que requieren una regularidad rítmica y dinámica. Comenzaremos su aprendizaje con notas repetidas en cuerdas “al aire”, y continuaremos su ejercitación en escalas, arpegios y piezas donde se coordinen los movimientos de ambas manos.

V.4.4.4. Estudio de las dobles, triples y cuádruples cuerdas

El estudio de las dobles cuerdas constituye una parte muy importante del *corpus* técnico del violonchelo. Si bien su uso durante los siglos XVII y XVIII estuvo condicionado por la posición de la mano izquierda sobre el mástil, ya que, aunque en los primeros métodos de violonchelo del siglo XVIII: Triemer (1739), Corrette (1741), Tillière (c. 1764), Cupis (1772), Baumgärtner (1774), Gunn (1793), Raoul (1797),…, se describe una posición de la mano izquierda prácticamente igual a la actual, también encontramos otra posición usada anteriormente y que puede observarse en dibujos y pinturas de la época. Esa posición consistía en la adaptación al violonchelo de la postura adoptada en el violín, en la cual los dedos se encuentran en una posición muy oblicua a las cuerdas, dirigidos hacia el puente, y el interior de la mano roza el mástil por su parte trasera debido a que ésta lo rodea por completo. Esta posición nos indica que la mano, así colocada, también servía para sostener el instrumento. (Cowling, 1975).

Por este motivo en la literatura para violonchelo de la primera mitad del siglo XVIII sólo aparecen dobles cuerdas en posiciones relativamente fáciles, salvo casos excepcionales como las Suites para violonchelo solo de J. S. Bach.

Una vez que la posición del brazo y la mano izquierda permiten un mejor uso de los dedos, incluyendo el pulgar, y una mayor libertad del brazo sobre el mástil, se comienza a hacer un estudio de las posibilidades de las dobles cuerdas en el violonchelo. En el método de Baumgärtner (1774) encontramos escalas con dobles cuerdas consecutivas, terceras y sextas, así como terceras, sextas y octavas en posiciones con pulgar. Finalmente, en el método de J. L. Duport (c. 1806), se encuentra un análisis y sobre todo un sistema organizado de digitación donde está la base de todas las posibles dobles cuerdas en el violonchelo.

Con el estudio de las dobles cuerdas se puede conseguir una correcta afinación, así como una buena posición de la mano a lo largo del batidor y el conocimiento de toda la geografía del mástil. Además, se obtendrá un importante beneficio para el arco, pues cuando dos notas son tocadas a la vez con la misma intensidad automáticamente el arco tiene que actuar doblemente, lo cual refuerza el sonido ayudando al establecimiento de un mejor contacto de éste sobre la cuerda.

Las diferentes fases que componen el estudio de las dobles cuerdas se desarrollan a lo largo de años de dedicación, comenzando cuando el alumno se familiariza con el sonido de las quintas que producen las cuerdas al aire y que le ayudarán a afinar el instrumento. La introducción de las dobles cuerdas debe hacerse a través de intervalos fáciles de afinar que encontramos en obras especialmente compuestas para este primer paso, como los métodos de dobles cuerdas para jóvenes violonchelistas de Rick Mooney (1995) y Novsak – Stein (1988).

Una de las primeras dificultades que se nos plantean al realizar dobles cuerdas consiste en tocar las dos notas con la misma intensidad. Además, en los cambios de cuerda es difícil conseguir unir muy suavemente las dobles cuerdas, en estos casos durante el movimiento circular del arco hay que mantener un buen contacto con la cuerda que es común a las dos dobles cuerdas y así conseguir una correcta unión de éstas.

En las dobles cuerdas, el cambio de posición también es muy importante, y en todo caso hay que conseguir un cambio distendido y elástico, sin tropiezos ni movimientos bruscos. Arizcuren (1985), afirma que un cambio de posición en dobles cuerdas supone un doble *glissando*: dos dedos sobre dos cuerdas, y aconseja “inculcar al alumno la idea de ligereza en la mano izquierda, a pesar de que, objetivamente, la sensación de tocar dos cuerdas simultáneamente supone un aumento de trabajo físico y de la tensión mental”.

Con el paso de un registro a otro la relación entre la mano y el antebrazo apenas se altera, lo que realmente cambia es la distancia entre los dedos: mínima en el registro agudo y máxima en las primeras posiciones.

Más adelante veremos que para la realización de algunas dobles cuerdas es necesario el uso del pulgar, por lo que ya en el próximo curso iniciaremos su utilización sobre el mástil mediante ejercicios que favorezcan una buena colocación de éste y, sobre todo, su independencia y fortaleza.

Las dobles cuerdas en el registro agudo se pueden introducir fácilmente mediante la realización de escalas sobre una cuerda con un solo dedo. Una vez que esta escala ha sido asimilada y realizada con facilidad añadimos otro dedo en otra cuerda para formar el intervalo que se desee. Estos ejercicios se realizarán en los cursos de enseñanzas elementales sin la pretensión de obtener a toda costa una afinación correcta. Lo más importante es familiarizar al alumno con las diferentes distancias entre los dedos, tratando de evitar un exceso de presión sobre el batidor y consiguiendo que durante el deslizamiento el movimiento se haga sin brusquedad. Es por ello por lo que se aconseja, durante el periodo de iniciación, el uso continuado del *glissando*. Una vez superada esta fase, se intenta conseguir inmediatamente la afinación entre los intervalos con la escala como base, y dentro de cada escala con todas las posibles variaciones de arpegios y combinaciones de intervalos. También resulta muy útil en el estudio de las dobles cuerdas trabajar separadamente las dos voces con diferentes variaciones rítmicas.

Además, en el análisis de las dobles cuerdas, necesario para su práctica, se diferencia entre los intervalos de tercera, sexta y octava. Las terceras tienen dos digitaciones posibles: generalmente entre la 1ª y 4ª posición se utiliza el primer dedo para tocar la nota más aguda y el cuarto para tocar la más grave, teniendo que desplazar la mano en cada nueva sucesión de terceras. A partir de la 4ª posición, si se desea continuar hacia el registro agudo hay que colocar el pulgar encima de las cuerdas, utilizándolo como uno de los dedos que forman el intervalo, siendo éste el que toca la nota más aguda mientras el segundo dedo toca la más grave. En este registro podemos encadenar dos intervalos de tercera en cada posición, alternando las digitaciones pulgar – 2 y 1 – 3.

Para el estudio de las sextas es posible utilizar también diferentes digitaciones; según sean éstas mayores o menores, según el registro en que se estén tocando y según el momento o contexto musical. Sin embargo, a diferencia de las terceras,

podemos tocar dos sextas seguidas sin cambiar de posición en cualquier situación del registro del violonchelo. El sistema tradicional usa el meñique y la digitación ofrece las posibilidades siguientes: 1 – 3 / 2 – 4, ó bien 1 – 2 / 2 – 4, según sea el intervalo mayor o menor. Aunque suele utilizarse con frecuencia la digitación tradicional con el meñique, en muchas ocasiones son preferibles las combinaciones con 3 – 2 / 3 – 1 ó con 1 – 2 / 1 – 3, ya que en ciertas posiciones del instrumento son físicamente mucho más confortables.

Las octavas tienen dos digitaciones posibles. En las llamadas posiciones de mástil, dependiendo de las dimensiones de la mano se pueden tocar con la digitación 1 – 4 ó pulgar – 3 y fuera del mástil con pulgar – 3, aunque en posiciones muy agudas se puede combinar pulgar – 3 con 1 – 4 en lo que se denominan octavas digitadas y con las que, sin cambiar de posición, podemos ejecutar dos octavas consecutivas.

Los acordes. Arizcuren (1985) aconseja preparar el estudio de los acordes partiendo de ejercicios básicos en dobles cuerdas que combinamos con diferentes cambios de cuerda. También señala que su ejecución deberá adecuarse al estilo de la obra que se interprete y a la dinámica del pasaje, pasando de dulce y ligero, casi arpegio, al robusto y agresivo acorde simultáneo. En los ejercicios y estudios basados en los acordes y debido al número de notas que deben sonar casi simultáneamente, Arizcuren (1985) recomienda trabajar primero la mano izquierda con pizzicatos antes de usar el arco: “el alumno se habrá acostumbrado a los diferentes esquemas armónicos y su concentración sobre el estudio específico de la mano derecha será mayor y con mejores resultados. Se trata de una etapa intermedia que, en el caso de los alumnos pincipiantes o muy jóvenes, facilita y acelera el resultado final”.

Los acordes de tres y cuatro notas se dividen generalmente desde las notas más graves a las más agudas en dos grupos encadenados de dos cuerdas, en los acordes de tres notas, la nota central sirve de unión a las dos extremas. La mayoría de los acordes se ejecutan arco abajo, sólo cuando tenemos varios acordes consecutivos en un pasaje en el que la parte melódica consiste en notas tenidas es necesario utilizar el arco en ambas direcciones, arriba y abajo. Una serie de acordes de cuatro notas pueden ser tocados arco abajo exclusivamente cuando su carácter musical permita volver a repetir este movimiento.

En acordes en los que hay que mantener una nota porque ésta forma parte de la melodía, podemos separar esta nota del resto del acorde, ya que no hay por qué mantener la doble cuerda. Por último, podemos encontrar acordes que comprendan un

intervalo cuya realización no pueda tener lugar dentro de una misma posición de la mano, por lo que aprovechando que dividimos el acorde en dos mitades con el arco, podemos cambiar de posición y así completar su ejecución.

V.4.5. Métodos y repertorio propuestos para el tercer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación presentamos una propuesta de métodos y repertorio para este curso:

- **"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo" de Peter Thiemann. Editorial Boileau (1989):** como ya hemos dicho, el estudio de escalas y arpegios asume un papel primordial en el aprendizaje de la "geografía instrumental", por lo que estará presente en todos los cursos de esta propuesta. Mantener un mismo método para la práctica de escalas, arpegios y dobles cuerdas a lo largo de los sucesivos cursos, aportará coherencia a su estudio y facilitará su aprendizaje. Durante este curso trabajaremos escalas de hasta tres alteraciones sin utilizar cuerdas al aire y repasaremos los arpegios estudiados en los cursos anteriores.

- **"*Le premier pas du jeune violoncelliste, Op. 101*" de Sebastian Lee. Editorial Alphonse Leduc (1944):** los contenidos de este curso, en cuanto a técnica de arco se refiere, abarcan las destrezas presentes en los últimos 25 dúos de este método. En ellos nuestros alumnos trabajarán los golpes de arco "*detaché*", "*legato*", "*staccato", "martellato" y "spiccato",* y los cambios de cuerda entre cuerdas consecutivas y no consecutivas empleando diferentes articulaciones y longitudes de arco. Las sencillas melodías que conforman este volumen de piezas contienen los ingredientes esenciales para el estudio del fraseo y la práctica de las dinámicas *"forte"*, *"mezzoforte"* y *"piano"* junto a los reguladores que encontramos entre ellas: *"crescendo"* y *"diminuendo".* Además, presentan un material muy valioso para la práctica de la relajación y la flexibilidad de las articulaciones del brazo derecho y de la espalda.

- **"*Position Pieces for Cello*" de Rick Mooney. Editorial Summy - Birchard Inc. (1997):** una vez estudiadas las Posiciones Media, Primera y Segunda en el curso anterior, dedicaremos éste a la práctica de la Tercera y Cuarta Posición, y a los desplazamientos que podemos acometer entre ellas. La continuación del trabajo con este método proporciona al alumno una visión muy clara de la

situación de cada una de las nuevas posiciones en el mástil del violonchelo, pues además de melodías ancladas en cada posición, incluye una batería de preguntas destinadas al conocimiento teórico de las notas presentes en las diferentes ubicaciones de la mano izquierda. La práctica de los dúos propuestos con el profesor o un compañero, contribuirá al desarrollo de un pulso estable y de la capacidad de escuchar una segunda voz sin distraer la atención sobre la voz principal que debe interpretarse. Su publicación íntegramente en inglés favorece la enseñanza bilingüe del instrumento.

- ***"Double Stops for Cello"* de Rick Mooney. Editorial Summy Birchard Inc. (1995):** tal y como expresa el autor en la introducción a este método, las dobles cuerdas constituyen una excelente herramienta en el aprendizaje y desarrollo de:

    1. La afinación, ya que la ejecución simultánea de dos notas resulta muy eficaz en el entrenamiento del oído, especialmente si una de ellas corresponde a una cuerda "al aire".
    2. Una correcta colocación de la mano izquierda, pues ordena las distancias entre los dedos tanto en la posición cerrada como en la que adquiere la mano cuando realiza una extensión.
    3. Nuevas posturas de la mano izquierda atendiendo a diversos patrones de acordes e intervalos tales como terceras, quintas o sextas.

    El material presentado en esta selección de piezas en doble cuerda queda constituido por adaptaciones de sencillas melodías populares, algunas de las cuales también aparecen en los volúmenes primero y segundo del método de Suzuki y en *"Position Pieces for Cello"* de Rick Mooney, por lo que nuestros alumnos ya están familiarizados con ellas. En este método también se desarrollan técnicas de estudio relacionadas con la aplicación de las dobles cuerdas, como puede ser la aplicación de éstas en el aprendizaje de arpegios y cambios de cuerda

- **"*Early Start On The Cello, vol. 4*" de Egon Sassmannshaus. Editorial Bärenreiter – Verlag (2008):** en este volumen encontramos el estudio de las diferentes posiciones de mástil organizado en pequeñas melodías para cada posición. Una vez introducidas las diferentes posiciones comienza su afianzamiento con piezas para dos violonchelos, donde el profesor puede acompañar al alumno mostrándole el fraseo y los cambios dinámicos de la

partitura. También presenta un esquema donde se distingue la disposición interválica de cada posición, es decir, la situación de los tonos y semitonos en cada una de ellas, teniendo en cuenta además las extensiones. Durante este curso sería aconsejable la práctica de las piezas escritas en clave de Fa en cuarta línea, posponiendo el estudio de la clave de Do en cuarta línea para el curso siguiente.

- ***"Suzuki® Cello School, vol. 3".*** **Editorial Summy Birchard Inc. (1992):** este método nos ofrece una serie de melodías populares con acompañamiento de piano que permiten el estudio de las posiciones de Media a Séptima. Debido a la dificultad que presentan algunas de estas piezas, será necesaria la elaboración de ejercicios preparatorios que ayuden al alumno en la superación de las mismas. También resulta de gran utilidad para el ejercicio de la memoria musical pues sus melodías son pegadizas y de rápida memorización. Como en el resto de métodos debemos procurar la consecución de un fraseo coherente donde se muestren explícitamente los matices, la dirección y la respiración en la música.

- **Sonata en Do Mayor de Giambattista Cirri (ca. 1740 – 1808). Publicada en 1970. Editorial Heinrichshofen.** Esta pieza de melodía pegadiza y agradable facilita a los jóvenes violonchelistas su acercamiento a la forma de sonata clásica. Es una obra de considerable extensión formada por tres movimientos donde se trabajan los diferentes cambios de posición y golpes de arco estudiados durante el curso. Además, presenta acompañamiento de piano y de bajo continuo, lo que permite al profesor adaptarse a los recursos con que cuente en cada momento. En 1999 la editorial Dowani publicó una edición de la Sonata acompañada de un CD que contiene tres grabaciones de la parte de piano con velocidades diferentes, lo que permite al alumno utilizarlas durante su estudio, además de la versión de violonchelo y piano de Kyrill Rodin y Vitaly Junitsky.

- **Sonata en Do Mayor Op. 40, nº 1 de Jean Baptiste Bréval (1753 – 1823). Publicada en 2005 por la editorial International Music Company.** La Sonata en Do Mayor de Bréval con sus dos movimientos "*Allegro*" y "*Rondó Grazioso*", presenta los golpes de arco: "*detaché", "staccato", "martellato", "spiccato"* y "*legato",* cuyo estudio se registra en los contenidos propuestos durante este curso. Además, las diferentes figuras rítmicas y los cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas dirigirán la distribución del arco adecuándose

ésta a las características musicales y de fraseo presentes en la pieza. También los contenidos que se refieren al brazo izquierdo son aplicables en esta pieza: el *vibrato,* la articulación de los dedos y los cambios de posición, además de la coordinación de ambos brazos son elementos técnicos indispensables en la interpretación de la obra, debiendo ser objeto cada uno de ellos de un estudio pormenorizado.

V.4.6. Conocimientos y aprendizajes necesarios para que el alumno alcance una evaluación positiva en este curso

A continuación, presentamos una sencilla tabla que nos ayudará a evaluar el proceso de aprendizaje de nuestros alumnos.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	APTO	NO APTO
1. Colocar correctamente el violonchelo adoptando para ello una forma natural que permita la acción relajada de ambos brazos. *Objetivos relacionados: 1, 2 y 3.*		
2. Pasar el arco atendiendo a los siguientes parámetros: velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente, ejecutando correctamente los golpes de arco propuestos en este curso. *Objetivos relacionados: 1, 2, 5 y 8*		
3. Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones estudiadas. *Objetivos relacionados: 1 y 3.*		
4. Aplicar los conocimientos técnicos adquiridos durante este curso en la interpretación musical. *Objetivos relacionados: 4, 5, 6, 8 y 9.*		
5. Leer textos musicales y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. *Objetivos relacionados: 7, 8, 9, 11, 12 y 13*		
6. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. *Objetivos relacionados: 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 14*		
7. Interpretar correctamente en audiciones públicas, al menos tres obras elegidas para el alumno entre las trabajadas durante el curso, una de ellas de memoria. *Objetivos relacionados: 11, 12, 14 y 15.*		
8. Aplicar las indicaciones y correcciones del profesor en el trabajo		

de la técnica y del repertorio. *Objetivos relacionados: 9, 14 y 16*		
9. Tocar formando parte de un grupo, siguiendo las indicaciones del director, responsabilizándose de la parte musical propia y adaptando el pulso, el tiempo, la precisión rítmica y la dinámica al resto de los miembros. *Objetivos relacionados: 9, 10, 14, 15 y 16*		

Tabla 4.5. Criterios de evaluación del 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.4.7. Procedimientos de evaluación

El procedimiento de evaluación que se utilizará en este curso, tal y como se publica en la normativa vigente, será la evaluación continua; el profesor observará en clase la evolución y desarrollo progresivo de las aptitudes y conocimientos del alumno, necesarios para la interpretación de las obras programadas de acuerdo a los objetivos y contenidos de cada nivel. Además, se valorarán las audiciones en público, siendo necesaria la participación del alumno en al menos tres de las dispuestas para este curso, y se observará también la comprensión de los textos musicales, la interpretación de memoria y la asistencia continuada a clase, quedando todo ello reflejado en el diario de clase y en el registro de la evaluación continua (R.E.C.).

La calificación en las enseñanzas elementales de Música se realiza mediante los términos **apto** y **no apto**. Para obtener una **calificación trimestral** positiva (**apto**) es necesaria la asistencia a clase y la consecución progresiva y continua de los objetivos del curso a través de los contenidos propuestos.

V.4.8. Criterios de calificación propuestos para el tercer curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

Se calificarán del 1 al 10 los siguientes apartados:

CRITERIOS DE CALIFICACIÓN	CALIFICACIÓN
1. Sujetar correctamente el instrumento y el arco. (5%)	
2. Pasar el arco atendiendo a la velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente, cuidando también el cambio de sentido del arco. (10%)	
3. Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones estudiadas ejecutando desplazamientos entre ellas con seguridad, precisión y control del movimiento. (10%)	

4. Conocer los movimientos necesarios para la realización del *vibrato.* (10%)	
4. Ser capaz de diferenciar los golpes de arco *"detaché"*, *"legato"*, *"staccato", "martellato" y "spiccato".* (10%)	
5. Mostrar interés por la afinación y el ritmo. (10%)	
6. Conocer y ejecutar sonidos armónicos naturales. (5%)	
7. Comprender y aplicar las explicaciones dadas en clase. (10%)	
8. Leer textos musicales y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. (10%)	
9. Colaborar y participar en las actividades de clase. (5%)	
10. Memorizar al menos una de las piezas propuestas. (5%)	
11. Interpretar correctamente en audiciones públicas las piezas propuestas por su profesor con calidad de sonido y fidelidad al estilo musical. (10%)	

Tabla 4.6. Criterios de calificación del 3er. curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

La nota total de la asignatura será la suma de los siguientes porcentajes:

- 70% de la nota media de los criterios de calificación, anteriormente expuestos.
- 20% de la nota media de los criterios de calificación de la clase colectiva. (Ver apartado II.7)
- 10% valoración de la asistencia a clase.

La calificación final será expresada en APTO (cuando la suma de los porcentajes sea igual o superior a 5) y NO APTO (cuando sea inferior a 5).

V.4.9. Procedimiento sustitutivo de la evaluación continua

Cuando el profesor no tenga suficientes elementos de juicio para poder evaluar al alumno dentro de la evaluación continua y, para aquellos alumnos que hayan superado en faltas de asistencia el 20% del total anual de horas de la asignatura, se establece en la normativa vigente el procedimiento sustitutivo de la evaluación continua que consistirá en una prueba o examen de interpretación.

En tercer curso de enseñanzas elementales el alumno deberá mostrar en un examen tres piezas diferentes propuestas por el profesor que pertenezcan al repertorio del último trimestre de este curso, interpretando al menos una de ellas de memoria.

Los criterios de evaluación y calificación de la prueba que sustituye el procedimiento de evaluación continua coincidirán con los expresados en los apartados que hacen referencia a los criterios de evaluación y calificación de este curso, exceptuando los aplicables a actuaciones en público.

Finalmente, tras realizar la media aritmética de las puntuaciones obtenidas en los criterios de calificación aplicados a las piezas interpretadas por el alumno, obtendremos la calificación final de la prueba que definiremos con el término APTO (si ésta es igual o mayor que 5) ó NO APTO (si es menor que 5).

V.5. Cuarto curso

V.5.1 Introducción

> Nunca debemos perder de vista las bases de la técnica, pues ellas son el fundamento sobre el que se construye todo lo demás; pero debemos saber también cómo manejar toda la música que interpretamos, para afirmar este fundamento hasta que sea lo bastante amplio que nos permita abarcar las inagotables exigencias de la música.
>
> William Pleeth (1982)

En cuarto curso de enseñanzas elementales nuestros alumnos completarán su formación técnica básica, lo que les permitirá desenvolverse con facilidad en la interpretación de obras barrocas, clásicas y románticas de nivel elemental. A lo largo de los cursos anteriores, los alumnos de violonchelo han aprendido a sujetar el arco y el instrumento correctamente, manteniendo una posición corporal adecuada, a realizar desplazamientos precisos entre las posiciones denominadas “de mástil”, a distinguir entre los principales golpes de arco sin descuidar la calidad del sonido, y todo ello observando las principales características del estilo musical de las obras interpretadas. Durante este curso se persigue ir más allá, desarrollar nuevos elementos técnicos e interpretativos, como la introducción de las posiciones con pulgar (Mooney, 1998; Benoy and Sutton, 1965; Gruetzmacher, 1973) y consolidar aquellos ya conocidos, como el *vibrato,* además de la memorización de piezas más complejas serán nuestros principales objetivos.

En esta propuesta pedagógica destaca el hecho de desarrollar durante las enseñanzas elementales todos los movimientos involucrados en la técnica instrumental del violonchelo, de manera que puedan ser perfeccionados y relacionados estrechamente con la expresión musical en los cursos venideros.

Uno de los recursos metodológicos que se introduce este curso es la escucha activa de las obras propuestas, el alumno será capaz de dirimir entre varias interpretaciones cuál es la más adecuada al estilo de la obra y cuál se acerca más a su gusto musical. En los diferentes canales de "YouTube" encontramos un gran número de versiones de las piezas que serán objeto de estudio durante el curso, lo que permite a nuestros alumnos un fácil acceso a interpretaciones tanto de niños de su edad como de profesionales y grandes maestros del violonchelo. Este curso resulta idóneo para fomentar la curiosidad por conocer dichas interpretaciones y disfrutar de su escucha activa, puesto que a la edad de once años los niños ya poseen una considerable soltura en el manejo de los medios informáticos, y pueden emplear parte de su tiempo de ocio en la adquisición de conocimientos musicales y recursos interpretativos escuchando música para violonchelo. Además, una vez que el alumno se habitúe a escuchar música para su instrumento, podemos ampliar su cultura musical proponiéndole diferentes sinfonías de grandes compositores y piezas para otros instrumentos, inculcándole no sólo curiosidad, sino también una afición a la música clásica que le acompañará durante toda su vida.

V.5.2. Objetivos propuestos para el cuarto curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación señalamos los objetivos específicos de la asignatura para este curso:

OBJETIVOS	
1.	Conocer las partes del violonchelo y el arco, su historia y mantenimiento.
2.	Adoptar una postura corporal que permita la correcta colocación del instrumento, facilitando los movimientos y coordinación de ambos brazos
3.	Consolidar la colocación del brazo derecho, distribuyendo el peso del brazo adecuadamente entre los diferentes dedos de la mano y comunicándolo a las cuerdas, de manera que permita un sonido firme y elástico en las diferentes longitudes del mismo y en los cambios de sentido del arco.
4.	Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones desde Media hasta Quinta, y Primera posición de pulgar, obteniendo notas bien afinadas en cada

	una de ellas.
5.	Realizar cambios de posición entre las distintas posiciones de mástil y la Primera posición de pulgar.
6.	Consolidar el *vibrato* y la ejecución del trino.
7.	Consolidar los golpes de arco *"detaché", "legato", "staccato", "martellato" y "spiccato".*
8.	Fomentar el desarrollo de las capacidades melódicas (fraseo), y rítmicas (tresillos, síncopas y notas con puntillo), así como el de la sensibilidad auditiva.
9.	Interpretar el repertorio del curso con los matices y el fraseo adecuados, mostrando fidelidad al estilo musical y a las indicaciones de la partitura.
10.	Adquirir hábitos y técnicas de estudio que permitan una mayor autonomía en la práctica instrumental y en la valoración de la misma.
11.	Valorar el trabajo de conjunto y el respeto a sus compañeros, socialización.
12.	Interpretar obras de memoria.
13.	Profundizar en la lectura a primera vista y el análisis de las piezas.
14.	Utilizar la audición interna, como base de la afinación y de la interpretación musical.
15.	Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.
16.	Escuchar música para desarrollar la capacidad de análisis y crítica musical como herramientas para el aprendizaje y la interpretación.

Tabla 5.1. Objetivos del 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.5.3. Contenidos propuestos para el cuarto curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

A continuación detallamos los contenidos que se desarrollarán durante este curso distribuyéndolos en los diferentes trimestres:

PRIMER TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: familia instrumental y evolución histórica.
2.	Introducción de la clave de Do en 4ª línea.
3.	Compases de 4/4, 3/4, 2/4 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
4.	Ejercicios de notas con puntillo, síncopas, notas a contratiempo y tresillos.

BRAZO DERECHO	**5.** Desarrollo de la flexibilidad, elasticidad y relajación del hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca y mano derechos, conservando una posición correcta de los mismos.
	6. Consolidación de los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato"* y *"spiccato".*
	7. Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte", "piano"* y *"pianissimo"*
	8. Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*pianissimo".*
	9. Estudio del cambio de cuerda y de los cambios de sentido del arco.
BRAZO IZQUIERDO	**10.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda, desarrollo progresivo de la velocidad.
	11. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	12. Introducción de la Posición de Pulgar.
	13. Cambios de posición entre Media, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta y Quinta Posición con sus respectivas extensiones.
	14. Escalas, arpegios y terceras de Sol Mayor, Mi Menor, Fa Mayor y Re Menor en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.
	15. Consolidación del *vibrato* como elemento de expresión musical.
16.	Interpretación en público de obras de su nivel seleccionadas por el profesor.
17.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
18.	Práctica de la memoria musical.
19.	Análisis básico de la partitura, fraseo y estructura musical, orientado a la racionalización del estudio.

Tabla 5.2. Contenidos del primer trimestre de 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

SEGUNDO TRIMESTRE	
1.	Conocimiento del instrumento: sujeción del instrumento en el periodo barroco y criterios estilísticos.
2.	Lectura de notas en la clave de Do en 4ª línea.
3.	Compases de 2/2, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 en movimientos desde "*Lento"*

	hasta "*Allegro"*
4.	Ejercicios de notas con puntillo, síncopas, tresillos, notas a contratiempo y apoyaturas.
BRAZO DERECHO	**5.** Desarrollo de la flexibilidad, elasticidad y relajación del hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca y mano derechos, conservando una posición correcta de los mismos.
	6. Consolidación de los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato" y "spiccato".*
	7. Estudio de las dinámicas desde "*forte" a "pianissimo"*
	8. Práctica de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas trabajadas, favoreciendo el fraseo y cuidando los cambios de velocidad, punto de contacto y distribución del arco.
	9. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas utilizando los golpes de arco estudiados.
BRAZO IZQUIERDO	**10.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda, desarrollo progresivo de la velocidad.
	11. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	12. Consolidación de las posiciones de Media a Quinta e introducción de la Sexta Posición y de la Primera Posición de Pulgar.
	13. Cambios de posición entre las posiciones estudiadas con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación.
	14. Escalas, arpegios y terceras de Re Mayor, Si Menor, Si bemol Mayor y Sol Menor en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.
	15. Atención al *vibrato* como elemento de expresión musical.
16.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
17.	Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.
18.	Práctica de la memoria musical.
19.	Análisis básico de la partitura, fraseo y estructura musical, orientado a la racionalización del estudio.
20.	Consolidación de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.

Tabla 5.3. Contenidos del segundo trimestre de 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

TERCER TRIMESTRE	
1.	Criterios estilísticos básicos de los periodos barroco, clásico y romántico.
2.	Consolidación de la lectura de notas en clave de Do en 4ª línea.
3.	Compases de 2/2, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 y 3/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*
4.	Ejercicios de notas con puntillo, síncopas, tresillos, notas a contratiempo, apoyaturas y mordentes.
BRAZO DERECHO	**5.** Desarrollo de la flexibilidad, elasticidad y relajación del hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca y mano derechos, conservando una posición correcta de los mismos.
	6. Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato" y "spiccato".*
	7. Estudio de las dinámicas desde "*forte" a "pianissimo".*
	8. Práctica de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas trabajadas, favoreciendo el fraseo y cuidando los cambios de velocidad, punto de contacto y distribución del arco.
	9. Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas utilizando los golpes de arco estudiados.
BRAZO IZQUIERDO	**10.** Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda, desarrollo progresivo de la velocidad.
	11. Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.
	12. Consolidación de las posiciones de Media a Sexta y Primera Posición de Pulgar.
	13. Introducción de la Séptima Posición.
	14. Cambios de posición entre las posiciones estudiadas con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación. Desarrollo de la velocidad.
	15. Escalas, arpegios y terceras en tonalidades de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.
	16. Estudio del *vibrato* y el trino, y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos.
17.	Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.
18.	Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el

	protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.
19.	Práctica de la memoria musical.
20.	Análisis básico de la partitura, fraseo y estructura musical, orientado a la racionalización del estudio.
21.	Consolidación de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.

Tabla 5.4. Contenidos del tercer trimestre de 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.5.4. Metodología propuesta en este curso

Este último curso de enseñanzas elementales supone la recapitulación de los objetivos desarrollados en los últimos tres años. El planteamiento de la enseñanza musical como una educación concebida desde la individualidad, es decir, que atiende a las características personales de cada alumno, permite la aplicación de estrategias de ampliación y refuerzo de contenidos durante todo el proceso de enseñanza – aprendizaje. En la elaboración de esta propuesta pedagógica se incluyen algunas medidas a tener en cuenta en la adecuación de la misma a cada alumno, siendo la aplicación de ejercicios específicos y la elección del repertorio algunas de las más importantes. En este sentido, y aunque el aprendizaje de una nueva clave (Do en 4ª línea) no debería presentar ninguna dificultad para nuestros alumnos en este cuso, pues la estudian en la asignatura de Lenguaje Musical (con carga lectiva de 2 horas semanales), proponemos en el Anexo VII una serie de 10 fichas que sin duda ayudarán al alumno con menos aptitudes a superar lo que puede representar un obstáculo en su aprendizaje instrumental.

El proyecto metodológico de este curso propone dotar al alumno de mayor autonomía en la toma de decisiones, proporcionándole la libertad de elegir entre varias piezas del repertorio. El profesor pondrá a disposición del alumno, a través de sus padres, las grabaciones y partituras de al menos tres de las Sonatas para violonchelo de Antonio Vivaldi y Benedetto Marcello, además de algunas piezas de William Henry Squire (seleccionadas por el profesor en concordancia con el nivel técnico alcanzado por el alumno). En el transcurso de varias semanas el alumno y sus padres escucharán, siguiendo la partitura, las obras propuestas, y será el alumno el que elija al menos una Sonata y una de las piezas de Squire. Estas obras formarán parte del repertorio a interpretar durante el curso y contribuirán a inculcar en cada alumno el hábito de escuchar música clásica.

La labor del profesor consiste en organizar y diseñar las estrategias de aprendizaje y los ejercicios más adecuados para el estudio de las diferentes piezas. En esta tesis presentamos un cuestionario para conocer el perfil de estilos de aprendizaje del alumnado de enseñanzas elementales de Música que facilitará la adecuación de las actividades propuestas en clase a las características estilísticas de nuestros alumnos.

En cuanto a la metodología en sí, los nuevos contenidos deberán ser expuestos con claridad, utilizando metáforas de la vida cotidiana que faciliten su comprensión. Es muy importante que el profesor consiga ejemplificar las cuestiones técnicas claramente, es por ello que un buen profesor debe ser buen instrumentista: debe conocer las dificultades técnicas de su instrumento y dominarlas perfectamente, pues no es fácil para el alumnado adquirir conocimientos que su profesor no es capaz de mostrar. También es conveniente fomentar la curiosidad del alumno por las obras de repertorio que serán objeto de estudio durante este curso, proponiéndole la realización de pequeños trabajos de investigación sobre cada compositor y el contexto histórico en que fueron escritas.

Tal y como en los cursos anteriores debemos mantener los siguientes principios metodológicos que guiarán el desarrollo del proceso de enseñanza instrumental y contribuirán a la **motivación** de nuestros alumnos:

- ***Construir aprendizajes significativos que le ayuden a alcanzar los objetivos propuestos favoreciendo la interdisciplinariedad y el aprendizaje funcional.***

- ***Partir de los conocimientos previos del alumno y organizar el proceso de enseñanza – aprendizaje atendiendo a su diversidad.***

- ***Desarrollar una metodología activa*.**

- ***Elección de un repertorio adecuado y motivador:*** en este curso el alumno participa en la elección del repertorio implicándose activamente en el diseño de su proceso de aprendizaje.

- ***Exposición de una clase organizada:*** como sucede en los cursos anteriores.

Además, la planificación y puesta en marcha de diferentes actividades durante el curso estimulará a nuestros alumnos a través de la proyección fuera del aula del trabajo realizado en clase.

- ***Participación en las audiciones de su especialidad:*** al igual que en cursos anteriores, las audiciones públicas proporcionarán al alumno el estímulo necesario para el estudio minucioso de las obras y la práctica de la memoria musical. Es muy importante animar a padres y familiares para que asistan y graben las audiciones de sus hijos, ya que si ellos valoran estas actuaciones, sus hijos también lo harán.

- ***Asistencia a conciertos y concursos.***

- ***Organización de cursos con otros profesores:*** que amplíen el horizonte técnico e interpretativo de nuestros alumnos.

- ***Preparación para concursos:*** constituye una nueva oportunidad de presentar las obras trabajadas en público, con la posibilidad y el aliciente de ser premiados por ello.

- ***Actividades para fomentar la sociabilidad:*** necesarias para la convivencia y el desarrollo de hábitos de relación social.

V.5.4.1 Uso del pulgar digitado

Uno de los principales retos que planteamos este curso, en cuanto a técnica del instrumento se refiere, es la introducción de la posición de pulgar. Los métodos escritos durante el siglo XIX y primera mitad del siglo XX no presentaban las características idóneas para su práctica durante el Grado Elemental y ésta dependía únicamente de los ejercicios elaborados por cada profesor para este nivel. Sin embargo, a partir de 1965 con la publicación del libro *"Introduction to Thumb Position for Cello"* de A. W. Benoy and L. Sutton y más tarde, en 1998, con las publicaciones del violonchelista norteamericano Rick Mooney (1953 -): "*Thumb Position for Cello*. *Books 1 & 2*" (1998), que constituyen la adaptación de una serie de melodías populares para su interpretación en las posiciones con pulgar digitado, se abre un amplio abanico de piezas para el estudio del pulgar, favoreciéndose así la introducción de una de las grandes dificultades técnicas que encontramos en el aprendizaje del violonchelo a edades tempranas. Etxepare (2011) y Arizcuren (1985) ponen de relieve la importancia de comenzar el estudio de los movimientos involucrados en la

utilización del pulgar sobre las cuerdas cuanto antes; Arizcuren (1985) propone para ello un ejercicio denominado “la vagoneta” que consiste en deslizar la mano sobre el batidor manteniendo el pulgar encima de éste, mientras el brazo derecho ejecuta trémolos con el arco, de esta manera el alumno es consciente de la importancia del brazo en la utilización del pulgar sobre las cuerdas.

En las posiciones con pulgar digitado, éste se coloca sobre dos cuerdas, perpendicular a la longitud de éstas. Es necesario evitar cualquier tipo de tensión en la mano, manteniendo el pulgar y el resto de los dedos flexibles. El alumno deberá utilizar el peso de la espalda para bajar las cuerdas, no se trata de empujar con el pulgar, lo que se traduciría en tensiones musculares innecesarias, sino de conducir el peso del brazo y de la espalda hasta las cuerdas, manteniendo la mano en una posición curva con las articulaciones libres de rigidez. También debemos observar que la línea imaginaria formada por el codo y los nudillos no se quiebre en la muñeca, para ello el codo izquierdo deberá mantener la altura adecuada, alejado del instrumento.

Antes de comenzar los métodos de Rick Mooney (1998) y Benoy & Sutton (1965), es conveniente practicar el primer volumen de Suzuki en posición de pulgar; el alumno ya conoce las piezas y puede prestar toda su atención a conseguir una correcta posición del brazo izquierdo evitando cualquier tipo de tensión. También es aconsejable la utilización de sonidos armónicos en los primeros contactos con la posición de pulgar, ya que permiten la producción de sonido mediante una ligerísima presión sobre la cuerda, favoreciendo la relajación de la mano.

En cada posición de pulgar existen cuatro posturas: Motatu (1996) las denomina posturas mayor, menor, disminuida y aumentada, y se diferencian en la disposición de los tonos y semitonos entre cada dedo.

- Postura mayor: 1 tono entre pulgar e índice, 1 tono entre índice y corazón y 1 semitono entre los dedos corazón y anular.
- Postura menor: 1 tono entre pulgar e índice, 1 semitono entre los dedos índice y corazón, y 1 tono entre corazón y anular.
- Postura disminuida: 1 semitono entre pulgar e índice, 1 tono entre índice y corazón y 1 tono entre corazón y anular.
- Postura aumentada: todos los dedos se encuentran a un tono de distancia.

Una vez asimiladas las diferentes posturas podemos añadir el uso del *vibrato*, no sólo para proporcionar expresión y vida a las piezas, sino también para comprobar la flexibilidad y equilibrio de las articulaciones de la mano izquierda en esta posición.

V.5.4.2. Práctica de la memoria musical

Durante este curso, fomentaremos también el desarrollo de la memoria musical proporcionando a nuestros alumnos diversas pautas para su práctica a partir del análisis de los diferentes tipos de memoria que relatamos a continuación.

1. ***Memoria visual:*** El primer acercamiento a una partitura musical corresponde al contacto visual, de modo que el instrumentista relaciona lo que ve en la partitura con su aplicación al instrumento: distintas posiciones del brazo izquierdo, articulación de las notas y su relación con los movimientos ejecutados por el brazo derecho. La percepción visual es tan importante que permite al instrumentista anticipar la lectura de las notas que aún no se han ejecutado con el instrumento, siendo necesario retener los pasajes musicales durante unos segundos, procedimiento que propicia una ejecución fluida y sin interrupciones (Mishra; Cf. Herrera – Cremades, 2012). Así, la fluidez y rapidez de la lectura dependen de la capacidad de anticipación visual que el instrumentista trabaje durante su práctica (Wurtz, Mueri y Wiesendanger; Cf. Herrera – Cremades, 2012). El violonchelista que tiene una mayor fluidez en la lectura puede interpretar de una manera más libre y automática los pasajes musicales. Así mismo, relaciona de una forma más rápida y precisa dichos pasajes con cambios de tempo y tonalidades dentro de la obra (Lehmann; Ericsson (Cf. Herrera – Cremades, 2012). Además, el estudio de lectura a primera vista es una competencia que favorece la adquisición de la memorización para centrarse en desarrollar el discurso musical que requiere cada obra (Cuartero y Payri, 2010).

2. ***Memoria auditiva:*** Según Gordon (1997), la capacidad auditiva varía en cada instrumentista y se manifiesta básicamente de dos formas:

    - Forma externa: por medio del sonido físico del instrumento, por el que el músico reconoce los sonidos que le son familiares.

- Forma interna: el músico es capaz de imaginar los sonidos y darles un significado dentro del contexto musical.

Para trabajar la memoria auditiva, Ohsawa (Cf. Herrera – Cremades, 2012), propone como ejercicio previo solfear repetidas veces las líneas melódicas que componen la obra, es decir, cantar las frases que la componen para retener los pasajes musicales. También es necesario escuchar una amplia variedad de obras para violonchelo, ya que el oído se agudiza progresivamente al distinguir cada estilo, compositor y época musical, procedimiento que servirá al estudiante para tomar conciencia de la sonoridad particular de cada obra y le servirá para buscar su sonido. A este respecto, McPherson (Cf. Herrera – Cremades, 2012), sugiere que se escuche la obra antes de interpretarla, ya que esta actividad sirve para reconocer patrones melódico - armónicos que posteriormente se aplican con mayor facilidad en el estudio de la partitura, al mismo tiempo que contribuyen a su memorización.

3. ***Memoria kinestésica:*** La memoria kinestésica es la que se refiere a los aspectos mecánicos, es decir, los movimientos corporales específicos que realizan los violonchelistas durante la ejecución musical. Este tipo de memoria se desarrolla de acuerdo a la rigurosidad que se mantiene durante el estudio y el contenido de los ejercicios que realiza el estudiante a través de la práctica de escalas y ejercicios en diferentes ritmos y articulaciones, así como el estudio de métodos específicos para el instrumento (Bresin y Battel; Cf. Herrera – Cremades, 2012). También se puede desarrollar este tipo de memoria mediante la práctica de la ejecución de la obra fuera del instrumento (Mishra; Cf. Herrera – Cremades, 2012). En este sentido, Granda, Barbero y Rodríguez (Cf. Herrera – Cremades, 2012) destacan que es importante potenciar y desarrollar el aspecto kinestésico en los instrumentistas, puesto que se obtiene un mayor control y conciencia de sus acciones motrices, disminuyendo la tensión muscular y obteniendo una mayor fluidez en la interpretación musical, circunstancia que además proporciona mayor seguridad en la interpretación de memoria. (Parkes, 2010)

4. ***Memoria analítica:*** La memoria analítica surge del análisis de los elementos básicos que conforman las estructuras musicales. A partir del análisis musical, el violonchelista adquiere un entendimiento global de la obra que interpreta. Además, este procedimiento será iniciado por el profesor quien deberá, de un modo progresivo, enseñar al alumno a analizar los diferentes aspectos que debe considerar en el estudio de la partitura como por ejemplo: esquematizar la melodía, separar la obra por secciones, identificar intervalos, motivos, células rítmicas, secuencias tonales y armónicas, para de este modo tener una visión más concreta de la partitura y facilitar su memorización (Graff y Schubert, 2007).

Mediante el desarrollo de los diferentes tipos de memoria facilitamos a nuestros alumnos el aprendizaje y memorización de las piezas musicales propuestas, de manera que, además de los tipos de memoria visual y auditiva que ya ejercitaban intuitivamente en años anteriores, desarrollen los tipos de memoria kinestésica y analítica que favorecerán el cumplimiento de los objetivos propuestos durante este curso y en los cursos venideros.

V.5.4.3. Aprender a estudiar

Además de la memorización de textos musicales, aprender a estudiar constituye uno de los fundamentos metodológicos que conducirá a nuestros alumnos hacia el dominio de la ejecución instrumental. Existen diferentes técnicas de estudio, el profesor deberá mostrarlas en clase para que el alumno se familiarice con su uso y traslade su aplicación al estudio individual.

En primer lugar señalaremos tres procedimientos básicos en el estudio de una partitura:

1. ***Localizar y separar los elementos de dificultad:*** para ello será necesaria una primera lectura de la obra que nos permita localizar y señalar aquellos pasajes que debemos estudiar con mayor detenimiento.

2. ***Descubrir la naturaleza de las dificultades:*** existen múltiples factores que pueden ocasionar errores y deficiencias en la interpretación de una obra musical. José Antonio Coso (1992) señala como los más comunes los citados a continuación:

(a) ***Posición corporal:*** la posición de los brazos, piernas, cabeza y espalda influye extraordinariamente en la ejecución musical, de manera que una colocación inadecuada de alguna de las partes de nuestro cuerpo puede dificultar y causar errores durante la práctica instrumental.

(b) ***Revisión del entorno musical:*** en ocasiones, la causa que genera un error de ejecución no está localizada en la zona donde se manifiesta, sino en su entorno próximo. Es decir, puede suceder que ante una zona de riesgo cercana surja la preocupación o temor al fallo, lo que se traduce en una precipitación del tiempo, causando como consecuencia deficiencias en la ejecución. También la procedencia de una mala posición de los brazos puede dar origen a errores de ejecución en pasajes posteriores cuya realización no debería presentar ninguna dificultad.

(c) ***Digitación:*** con frecuencia la revisión de la digitación de un pasaje conflictivo puede aportarnos su solución. Es aconsejable digitar cada pasaje en función no sólo de sus características de estilo y fraseo, sino también considerando las peculiaridades morfológicas y funcionales de la mano de cada ejecutante.

(d) ***Velocidad de ejecución:*** suele ser habitual, paradójicamente, aumentar inconscientemente la velocidad de ejecución en los pasajes de mayor dificultad. Ésta puede ser otra de las causas que motive la aparición de imprecisiones y errores, efectos de desequilibrio, precipitación y descontrol. Durante el estudio, los pasajes de mayor dificultad deberán ser simplificados separando la ejecución de ambos brazos, disminuyendo la velocidad y delimitando los elementos técnicos que presenten problemas en la interpretación de la pieza.

(e) ***Memoria:*** el empleo inadecuado de la memoria en la práctica del violonchelo puede causar incorrecciones y errores de interpretación. Normalmente, la incorporación de la memoria al aprendizaje y a la interpretación instrumental produce un efecto positivo sobre los mismos, sin embargo, si prescindimos demasiado pronto de la partitura o no recurrimos a ella con la frecuencia necesaria para consolidar su memorización, es muy posible ir incluyendo involuntariamente pequeñas modificaciones que, con el transcurso del tiempo, se conviertan en graves errores de lectura.

(f) ***Tensiones:*** otro indicador de posibles deficiencias es el descubrimiento de tensiones impropias durante la ejecución del pasaje donde se ubica el problema. Debemos examinar minuciosamente aquellos movimientos relacionados con la ejecución de cada fragmento que presente dificultades, eliminando aquéllos que resulten innecesarios y fijando los adecuados y estrictamente necesarios, con el fin de evitar futuras tensiones y potenciales errores de ejecución.

(g) ***Fraseo:*** debido a que la gran mayoría de obras musicales se compusieron teniendo en cuenta las características y peculiaridades de cada instrumento, la correcta realización del fraseo puede evitar la aparición de dificultades o deficiencias técnicas y expresivas.

3. ***Encontrar las soluciones:*** la capacidad analítica del estudiante, tal y como afirma Coso (1992) es un factor fundamental en la solución de cualquier dificultad instrumental. Si bien el profesor deberá mostrar algunos recursos que ayuden al alumno a dilucidar la solución idónea para cada problema. A continuación exponemos algunas soluciones para las inexactitudes más frecuentes:

   (a) ***Igualdad:*** un pasaje puede presentar desigualdades mecánicas, dinámicas y agógicas. Para solucionar este tipo de desigualdades deberemos, en primer lugar, separar la acción de ambas manos y reducir la velocidad del pasaje. El estudio de un mismo pasaje con diferentes ritmos: notas con puntillo, tresillos, notas repetidas contribuye a la solución de las desigualdades mecánicas y agógicas proporcionando al cerebro el tiempo suficiente para la organización de los movimientos que componen el pasaje, mientras que las desigualdades dinámicas requieren la apreciación y distribución de las variaciones de presión, velocidad y punto de contacto del arco con la cuerda.

   (b) ***Cambios de posición:*** los cambios de posición más difíciles son los que superan el intervalo de dos tonos de distancia. Para su estudio utilizamos técnicas de acercamiento, consolidación y ampliación. En primer lugar simplificamos el problema recorriendo diatónicamente la distancia que hay entre las notas que constituyen el cambio de posición. En segundo lugar consolidamos la nueva posición desarrollando ejercicios que involucren todas las notas que

la conforman en las diferentes cuerdas: arpegios, dobles cuerdas, escalas horizontales... Por último ampliamos la zona de la nueva posición realizando cambios a posiciones más lejanas, para que la realización del movimiento original, tras la práctica de estos cambios más complejos resulte de sencilla ejecución.

(c) ***Relajación:*** la eliminación de las tensiones musculares es una de las tareas más difíciles para cualquier instrumentista. Con frecuencia nuestros alumnos no son conscientes de la posición de sus brazos, hombros o piernas mientras tocan, en este sentido, desarrollar la práctica diaria delante de un espejo puede ser de gran utilidad. Controlar la respiración, realizando inspiraciones y expiraciones más profundas en los silencios y al terminar cada frase también contribuye a liberar tensiones y a relajar los músculos que intervienen en los movimientos respiratorios.

El estudio de una obra musical nos ofrece numerosas oportunidades para desarrollar nuestra capacidad analítica y creativa localizando problemas y hallándoles solución. Anteriormente hemos destacado algunos de los aspectos a tener en cuenta en el diseño y desarrollo de técnicas de estudio, pero serán profesor y alumno utilizando su experiencia, conocimientos y capacidades analítica, reflexiva y lógica los que deberán reconocer y solucionar las dificultades presentes en la interpretación instrumental, creando y aplicando las técnicas de estudio más adecuadas para cada una de ellas.

V.5.5. Métodos y repertorio propuestos para el cuarto curso de violonchelo en las enseñanzas elementales de Música

A continuación presentamos una propuesta de métodos y repertorio para este curso:

- **"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo" de Peter Thiemann. Editorial Boileau (1989).** El estudio de escalas, arpegios, terceras y dobles cuerdas está presente en todos los cursos de esta propuesta y debe continuar en las enseñanzas profesionales de Violonchelo manteniendo su permanencia en todos los cursos. Para aportar coherencia a su estudio y facilitar su aprendizaje utilizaremos el mismo método durante los cursos sucesivos, distribuyendo los contenidos en función del nivel técnico del alumno. Durante

este curso trabajaremos escalas, arpegios y terceras en tonalidades de hasta tres alteraciones, en dos octavas, y sin utilizar cuerdas al aire.

- ***"Double Stops for Cello"* de Rick Mooney. Editorial Summy Birchard Inc. (1995).** Continuaremos el trabajo comenzado durante el curso anterior completando el estudio de todas las piezas.

- **"*Early Start On The Cello, vol. 4*" de Egon Sassmannshaus. Editorial Bärenreiter – Verlag (2008).** En cuarto curso estudiaremos la segunda parte de este volumen que incluye piezas en tonalidades hasta tres alteraciones, utilizando las posiciones de primera a sexta y escritas en clave de Do en 4ª línea. Estas obras compuestas para dos violonchelos, donde el profesor puede acompañar al alumno guiándole a través del fraseo y los cambios dinámicos de las mismas, permiten el aprendizaje y la lectura de la clave de Do en 4ª línea, la ejecución de cambios de posición que implican un aumento de la tesitura utilizada en los cursos anteriores, y el afianzamiento de las tonalidades y los golpes de arco ya conocidos.

- **"40 estudios melódicos y progresivos" de Sebastian Lee. Editorial Alphonse Leduc (1944).** Para la ejecución de los estudios que componen este método se requiere un claro dominio de los cambios de posición de primera a sexta. Es decir, este método debe comenzarse cuando el alumno sea capaz de realizar cambios entre estas posiciones con fluidez, de manera que el profesor dedique la mayor parte del tiempo a la práctica de recursos interpretativos: estudio del fraseo y los matices, y uso del *vibrato*. Además de la consolidación de los cambios de posición, se trabajarán desplazamientos del arco entre cuerdas consecutivas y no consecutivas, y las diferentes articulaciones destacadas en los contenidos de este curso. Además, estas piezas presentan un material atractivo para el alumno y muy útil en la práctica de la relajación, la respiración, y la flexibilidad de las articulaciones de ambos brazos y de la espalda.

- ***"Thumb Position for Cello. Book 1"* de Rick Mooney. Editorial Summy - Birchard Inc. (1998).** Una vez aprendidas las posiciones de mástil podemos comenzar el estudio de las posiciones de pulgar. Rick Mooney nos propone el estudio de sencillas melodías y adaptaciones de piezas clásicas y populares compuestas para la práctica de las diferentes posturas de la posición con

pulgar, además, añade una segunda voz para desarrollar la capacidad de escuchar sin perder la concentración sobre la parte que se interpreta, manteniendo un pulso estable. El profesor deberá valorar la evolución del alumno y su capacidad de aprendizaje, estos dos factores determinarán la práctica de una parte o de la totalidad de los contenidos presentes en el método. Su publicación íntegramente en inglés favorece la enseñanza bilingüe del instrumento.

- ***"Cello Sonatas"* de Antonio Vivaldi (1958) Schött Musik International.** Durante este curso pretendemos hacer partícipe al alumno de la planificación de su aprendizaje proponiéndole la elección de varias piezas de repertorio. Las Sonatas de Vivaldi presentan un material didáctico de gran calidad musical cuyas dificultades técnicas son mayores que las de las obras estudiadas hasta este momento: los cambios de posición son muy frecuentes y deben realizarse con suavidad y precisión, los diferentes golpes de arco que involucran a los dedos, la mano, el antebrazo y el brazo derechos deben ejecutarse con claridad, el *vibrato* debe adaptarse al fraseo y a las características expresivas y de estilo de cada sonata, además, el tratamiento del fraseo y la respiración adquieren una importancia esencial en la necesaria fluidez del discurso musical, y, por último, la acción total del cuerpo: piernas, espalda, brazos y cabeza debe orientarse hacia la consecución de un óptimo resultado sonoro y expresivo. También resultan de gran utilidad para el ejercicio de la memoria musical. Tocar de memoria permite al alumno liberar su mente de la lectura de notas y prestar más atención al resultado sonoro de su interpretación musical.

- ***"Cello Sonatas"* de Benedetto Marcello (1958). Leipzig: Editorial Peters.** Las Sonatas de Marcello presentan dificultades similares a las Sonatas de Vivaldi. El presentar un repertorio variado y abundante es una manera de ampliar la cultura musical de nuestro alumnado y el conocimiento del repertorio para su instrumento. En estas obras podemos comenzar el estudio de formas musicales más complejas, como la forma sonata, apreciando el trabajo armónico del compositor en el uso de las diferentes tonalidades. El alumno deberá distinguir a grandes rasgos el fraseo y la estructura de cada pieza, lo que facilitará su memorización.

- **"*Rondó*" de Boccherini (1970). Belwin Mills, Publishing Corp.** Esta pieza clásica presenta grandes dificultades técnicas: introducción de nuevos golpes

de arco, utilización frecuente de la posición con pulgar digitado, trinos y semitrinos, etc. por lo que no resulta adecuada para todos los alumnos. Sin embargo, su estudio podría representar un reto para aquellos alumnos ávidos de nuevas dificultades, cuyas aptitudes y capacidad de trabajo sean las idóneas para la práctica de esta pieza.

- ***"Concertino para Violonchelo"* de Kummer-Ruysse (1956). Editorial DELRIEU.** Friedrich August Kummer (1797 - 1879) fue un gran violonchelista y pedagogo alemán cuyos estudios para violonchelo siguen vigentes en la actualidad. Este concertino se caracteriza por la claridad de las texturas, la simetría de las frases y la consolidación de la tonalidad plena, conservando también particularidades de la música escrita para instrumento solista, como es la explotación de numerosas dificultades técnicas que harán avanzar a nuestros alumnos en el dominio del violonchelo.

- **"*Tarantella*" de W.H. Squire (1968). New York: International Music Company.** William Henry Squire (1871 - 1963) fue un destacado violonchelista británico del siglo pasado. Impartió clases en Londres, desarrollando su labor como profesor en el "Royal College of Music" y la "Guildhall School of Music" y compuso varias piezas para violonchelo de carácter virtuoso (Arizcuren, 1992). Su "*Tarantella"* suele ser muy atractiva para el alumnado pues, aunque plantea cuestiones técnicas de considerable dificultad, incluye melodías pegadizas que contribuyen a la buena disposición del alumno hacia su estudio. La práctica de esta obra desarrolla la agilidad y articulación de los dedos de la mano izquierda y la coordinación de ambos brazos, participa en la ejercitación de las posiciones con pulgar digitado y la búsqueda del fraseo, y consolida el uso del *vibrato.* También es posible estudiar durante este curso la **"*Danse Rustique*" de W.H. Squire (1946). Carl Fischer, Inc.** Esta pieza presenta dificultades técnicas e interpretativas similares a la "*Tarantella*", por lo que también es aconsejable su estudio durante este curso.

- **"Chanson Triste Op. 40 nº 2" de P.I. Tchaikowsky (1996). Munich: G. Henle Verlag.** Pyotr Ilyich Tchaikowsky (1840 - 1893) fue un compositor ruso, autor de algunas de las obras de música clásica más famosas del repertorio actual, entre las que destacan: los ballets "El lago de los cisnes" y "El cascanueces", la obertura "1812", la obertura - fantasía "Romeo y Julieta", el Primer concierto para piano, el Concierto para violín, las "Variaciones Rococó" para violonchelo

y orquesta, sus sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta ("Patética"), y la ópera "Evgeny Oneguin". La "Chanson Triste Op. 40 nº 2" es una pieza romántica de carácter *legato* y expresivo que favorece el estudio de la clave de Do en 4ª línea, los cambios de posición, el fraseo y el *vibrato.*

- **"El Cisne" de C. Saint-Saëns (1960). International Music Company**. "El Carnaval de los Animales" compuesto en febrero de 1886, consta de 14 movimientos planteados como un "divertimento para un día de carnaval". En "El Cisne", la melodía del violonchelo representa la imagen de un cisne que aletea, vuela, se sumerge, vuelve a alzar el vuelo, … A través del estudio de esta pieza los alumnos adquieren un mayor control del sonido y el *vibrato,* enfrentándose a complicados cambios de posición en los que deberán emplear las técnicas de estudio trabajadas. No es una obra que deban interpretar todos los alumnos (probablemente la mayoría prefiera estudiar las piezas de Squire), pero la expresividad que adquiere el sonido tras su práctica es destacable y por ello debe ser incluida en nuestra propuesta.

V.5.6. Conocimientos y aprendizajes necesarios para que el alumno alcance una evaluación positiva

A continuación, presentamos una sencilla tabla que nos ayudará a evaluar el proceso de aprendizaje de nuestros alumnos.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	APTO	NO APTO
1. Sujetar correctamente el violonchelo adoptando para ello una forma natural que permita la acción relajada de ambos brazos. *Objetivos relacionados: 2 y 3.*		
2. Pasar correctamente el arco por las cuatro cuerdas, atendiendo a la velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente, ejecutando correctamente los golpes de arco propuestos en este curso. *Objetivos relacionados: 2, 3 y 7*		
3. Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones estudiadas, siendo capaz de efectuar desplazamientos entre ellas con fluidez y exactitud en la afinación. *Objetivos relacionados: 2, 4 y 5.*		
4. Aplicar los conocimientos técnicos adquiridos durante este curso		

en la interpretación musical. *Objetivos relacionados: 1, 5, 6, 7, 8 y 9.*		
5. Leer textos musicales y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. *Objetivos relacionados: 8, 9, 10, 12, 13, 14 y 15.*		
6. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. *Objetivos relacionados: 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15 y 16.*		
7. Interpretar correctamente en audiciones públicas, al menos tres obras elegidas por el alumno entre las trabajadas durante el curso, una de ellas de memoria. *Objetivos relacionados: 9, 10, 12, 14, 15 y 16.*		
8. Aplicar las indicaciones y correcciones del profesor en el trabajo de la técnica y del repertorio. *Objetivos relacionados: 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14 y 16.*		
9. Tocar formando parte de un grupo, siguiendo las indicaciones del director, responsabilizándose de la parte musical propia y adaptando el pulso, el tiempo, la precisión rítmica y la dinámica al resto de los miembros. *Objetivos relacionados: 9, 10, 11, 14, 15 y 16*		

Tabla 5.5. Criterios de evaluación del 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

V.5.7. Procedimientos de evaluación

El procedimiento de evaluación que se utilizará en este curso, tal y como se publica en la normativa vigente, será la evaluación continua; el profesor observará en clase la evolución y desarrollo progresivo de las aptitudes y conocimientos del alumno, necesarios para la interpretación de las obras programadas de acuerdo a los objetivos y contenidos de cada nivel. Además, se valorarán las audiciones en público, siendo necesaria la participación del alumno en al menos tres de las dispuestas para este curso, y se observará también la comprensión de los textos musicales, la interpretación de memoria y la asistencia continuada a clase, quedando todo ello reflejado en el diario de clase y en el registro de la evaluación continua (R.E.C.).

La calificación en las enseñanzas elementales de Música se realiza mediante los términos **apto** y **no apto**. Para obtener una **calificación trimestral** positiva (**apto**) es necesaria la asistencia a clase y la consecución progresiva y continua de los objetivos del curso a través de los contenidos propuestos.

V.5.8. Criterios de calificación propuestos para el cuarto curso de violonchelo de las enseñanzas elementales de Música

Se calificarán del 1 al 10 los siguientes apartados:

CRITERIOS DE CALIFICACIÓN	CALIFICACIÓN
1. Sujetar adecuadamente el instrumento y el arco. (5%)	
2. Pasar correctamente el arco atendiendo a la velocidad, punto de contacto, presión y paralelismo de éste con respecto al puente, cuidando también el cambio de sentido del arco. (5%)	
3. Colocar correctamente la mano izquierda en las posiciones estudiadas ejecutando desplazamientos entre ellas con seguridad, precisión y control del movimiento. (15%)	
4. Dominar la ejecución del *vibrato* y el *trino.* (10%)	
4. Ser capaz de diferenciar los golpes de arco *"detaché"*, *"legato"*, *"staccato", "martellato" y "spiccato".* (15%)	
5. Mostrar interés por la afinación y el ritmo. (10%)	
6. Comprender y aplicar las explicaciones dadas en clase. (10%)	
7. Leer los textos musicales propuestos y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. (10%)	
8. Colaborar y participar en las actividades de clase. (5%)	
9. Memorizar al menos una de las piezas propuestas. (10%)	
10. Interpretar correctamente en audiciones públicas las piezas propuestas por su profesor con calidad de sonido y fidelidad al estilo musical. (10%)	

Tabla 5.6. Criterios de calificación del 4º curso de las enseñanzas elementales de Violonchelo

La nota total de la asignatura será la suma de los siguientes porcentajes:

- 70% de la nota media de los criterios de calificación, anteriormente expuestos.

- 20% de la nota media de los criterios de calificación de la clase colectiva. (Ver apartado II.7)

- 10% valoración de la asistencia a clase.

La calificación final será expresada en APTO (cuando la suma de los porcentajes sea igual o superior a 5) y NO APTO (cuando sea inferior a 5).

V.5.9. Procedimiento sustitutivo de la evaluación continua

Cuando el profesor no tenga suficientes elementos de juicio para poder evaluar al alumno dentro de la evaluación continua y, para aquellos alumnos que hayan superado en faltas de asistencia el 20% del total anual de horas de la asignatura, se establece en la normativa vigente el procedimiento sustitutivo de la evaluación continua que consistirá en una prueba o examen de interpretación.

En cuarto curso de enseñanzas elementales el alumno deberá mostrar en un examen tres piezas diferentes propuestas por el profesor que pertenezcan al repertorio del último trimestre de este curso, interpretando al menos una de ellas de memoria.

Los criterios de evaluación y calificación de la prueba que sustituye el procedimiento de evaluación continua coincidirán con los expresados en los apartados que hacen referencia a los criterios de evaluación y calificación de este curso, exceptuando los aplicables a actuaciones en público.

Finalmente, tras realizar la media aritmética de las puntuaciones obtenidas en los criterios de calificación aplicados a las piezas interpretadas por el alumno, obtendremos la calificación final de la prueba que definiremos con el término APTO (si ésta es igual o mayor que 5) ó NO APTO (si es menor que 5).

V.6. La clase colectiva

V.6.1. Introducción

> Una partitura es como una camisa de fuerza, mientras que la música es como la vida misma, está en constante movimiento, libre de cualquier restricción
>
> Pablo Casals (Bosanquet, 1999: 201)

La asignatura de Clase Colectiva aparece en el currículo del Grado Elemental de Violonchelo tras la implantación de la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo (L.O.G.S.E.) y su aplicación en las enseñanzas denominadas de "Régimen Especial", durante el curso académico 1992-1993. Esta asignatura está presente en el currículo de los cuatro cursos de Grado Elemental y, el hecho de estar dotada con el mismo número de horas lectivas que la clase individual, nos hace pensar en el alcance de su repercusión en el aprendizaje de nuestros alumnos. La clase colectiva de Violonchelo exige el desarrollo por parte del profesorado de instrumento de nuevas técnicas docentes relacionadas con: distribución de tiempo y espacios, elección del repertorio, clima de trabajo, disciplina y organización de las actividades. En 2012 la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, publicó la tesis doctoral: "Propuesta Metodológica para la Enseñanza de la Clase de Conjunto en el Grado Elemental Aplicada al Violonchelo" escrita por la profesora Cecilia de Monserrat Campá Ansó, que constituye un extenso estudio sobre el desarrollo de esta asignatura en el currículo del instrumento.

Conviene delimitar las funciones de la clase colectiva, cuyo carácter interdisciplinar favorece el desarrollo y ampliación de numerosas capacidades y destrezas. Víctor Pliego de Andrés (1998) define las funciones de la clase colectiva enmarcándolas en cinco grandes apartados: psicológico, estético, epistemológico, técnico y ético, lo que nos proporciona una visión más amplia de la misma y de su importancia en la formación de nuestros alumnos.

1. Desde el punto de vista **psicológico**: la clase colectiva contribuye a despertar una motivación lúdica entre los alumnos. En general, es más estimulante y divertida que una clase individual. Ello favorece la socialización y el crecimiento personal de los alumnos, evitando inhibiciones y desarrollando en ellos autonomía y seguridad. "El nerviosismo que sienten muchos instrumentistas al enfrentarse en público, se debe en gran parte al exceso de trabajo individual y privado que precede al concierto. En muchos conservatorios se intenta prevenir este miedo escénico organizando numerosas audiciones, pero también es necesario organizar clases colectivas en las que se haga música en un clima menos protocolario" (Pliego de Andrés, 1998). En definitiva, la clase colectiva constituye un ambiente de trabajo excelente para promover la comunicación dentro de un grupo, contribuyendo a la

superación de miedo escénico y timidez interpretativa por parte del alumnado.

2. La función **estética** de la clase colectiva: “tiene que ver con la creación de situaciones comunicativas en las cuales los criterios artísticos cobren sentido a través de la experiencia intersubjetiva que puedan aportar alumnos y profesores. El intercambio de propuestas y alternativas enriquece y amplía el horizonte de comprensión estética y sirve para desarrollar la capacidad expresiva, el sentido crítico y la perspectiva auditiva” (Pliego de Andrés, 1998).

3. El enfoque **epistemológico** contempla la interacción educativa como una fuente de enriquecimiento del aprendizaje, pues “obliga a la reestructuración de redes conceptuales y a la aceptación de contenidos estéticos subjetivos” (Pliego de Andrés, 1998). La práctica de la improvisación y el diseño colaborativo de actividades contribuyen también al desarrollo de la creatividad, que es un componente esencial de la educación musical.

4. La clase colectiva también cumple funciones **técnicas**, derivadas de la práctica grupal. La preparación e interpretación de partituras en grupo mejora la capacidad de sincronización rítmica y la precisión en la afinación, desarrollando la capacidad de escuchar a los demás y colaborando en el resultado sonoro de la ejecución instrumental (Pliego de Andrés, 1998). La clase colectiva es el preámbulo de las asignaturas de Orquesta y Música de Cámara y desarrolla aspectos tales como la disciplina y la práctica en grupo trabajados también desde la asignatura de Coro, por lo que es necesario coordinar las respectivas programaciones a través del proyecto curricular de cada conservatorio.

5. En cuanto a la función **ética** de la clase colectiva, ésta queda vinculada a la disciplina de conjunto de cualquier enseñanza musical y consiste en: respetar el silencio, escuchar a los demás, intervenir constructivamente en el trabajo de equipo y asumir la parte de responsabilidad que cada uno tiene en el resultado final. “Ello significa la adquisición de unos hábitos, actitudes, valores y normas fundamentales para la actividad musical, pero también para el

desarrollo de relaciones armoniosas con los demás y de la capacidad de interpretar y resolver situaciones en el ámbito social de una clase de música" (Pliego de Andrés, 1998).

El tiempo lectivo de la clase colectiva es de una hora semanal y, en esta propuesta pedagógica, su calificación constituye el 20% de la nota de la asignatura. En cuanto a la especialidad de Violonchelo proponemos en estas clases la participación de un profesor pianista acompañante que colabore en la práctica del repertorio y en la preparación de las audiciones de la asignatura.

Una vez concretados los objetivos, contenidos, metodología y criterios de evaluación en esta propuesta, cada profesor deberá tener en cuenta: las características del alumnado, la ratio de las clases y los medios disponibles, para su aplicación en el aula.

V.6.2. Metodología y actividades propuestas en la clase colectiva de violonchelo

Campá (2012) señala una serie de aspectos que contribuirán a la creación de un clima favorable en la clase colectiva de Violonchelo, son los siguientes:

- Es conveniente personalizar la decoración de las clases mediante dibujos realizados por los alumnos, carteles y láminas decorativas.
- El trato personal del profesor deberá evitar, sin excesiva autoridad, problemas de disciplina entre los alumnos. Es necesaria una actitud positiva, tanto por parte del docente como por parte del alumno, para promover la participación y la colaboración de todos los miembros del grupo.
- Coherencia en las clases: se trata de actuar de la misma manera siempre, ante diferentes alumnos.
- Exponer y explicar los conocimientos teóricos y prácticos de manera clara, sin que la recitación sea atropellada o confusa, y sin tocar el ejercicio u obra de manera excesivamente rápida.
- Reforzar por medio de gestos los pasajes que consideremos más importantes dentro del discurso teórico y subrayar los pasajes instrumentales más complejos con secuencias de repeticiones.
- Ser claros y precisos en todo momento. Evitar la pomposidad, la divagación y la monotonía, utilizando un lenguaje adecuado y, en la medida de lo posible, que incorpore los términos propios de la técnica del violonchelo.

- Si se comete un error, subsanarlo inmediatamente, tomarlo como ejemplo, de tal manera que se consiga un fin pedagógico.
- Si un alumno o alumnos interrumpen la clase, sobre todo si es de manera reiterada, no mostrarse molesto u hostil sino reconducir la situación con firmeza, encaminándola hacia una pregunta, respuesta o curiosidad.
- La actitud de escucha debe estar siempre presente en las clases.
- Es aconsejable no interrumpir al alumno cuando está interviniendo en cuestiones teóricas o prácticas.
- Intentemos mostrar empatía con el alumno, comprendiendo sus dudas y dificultades.

Motatu (1997) divide el proceso de aprendizaje de los alumnos durante la clase colectiva en cinco etapas:

1. CALLAR:

   La música se aprende desde el más profundo silencio. Callar es la primera norma que el alumno debe cumplir. La quietud le proporciona templanza y le abre la posibilidad de una percepción más profunda de la enseñanza musical. Callando, el alumno aprende a respetar la música, al maestro y a sí mismo. El respeto es el comienzo del aprendizaje.

2. ESCUCHAR:

   Cultivando el silencio aprendemos, poco a poco, el lenguaje de los sonidos. Ello nos permitirá descubrir su belleza. Tenemos que aprender a escuchar todo lo que nos rodea: obras musicales, ruidos de la ciudad, las voces de los demás, etc. Una escucha atenta nos puede llevar muy lejos en el entendimiento de la música. Libera la mente y escucha los sonidos. Cada nota debe maravillarte. De esta manera aumentarás tu sensibilidad musical. Una escucha atenta te permite descubrir cosas insospechadas.

3. ENTENDER:

   No basta con callar y escuchar. Es necesario entender. Callar tranquiliza; escuchar despierta el interés. Pero solamente el

entendimiento racional consigue aproximarse al conocimiento. Entender con la luz de la razón es liberarse de la esclavitud de los sentidos.

4. APRENDER:
   Aprender a aprender es el paso previo para aprender a enseñar. La clase colectiva es una herramienta más, de la que disponemos para realizar un trabajo docente de calidad. Para esta acción Motatu (1997) recomienda la siguiente estructura de trabajo: experimentar con diferentes metodologías, analizar dichas metodologías buscando virtudes y debilidades, obtener conclusiones que adapten cada método a las características de nuestros alumnos.

5. ENSEÑAR:
   Quien ha avanzado por los cuatro estados anteriores (callar, escuchar, entender y aprender) conocerá qué es lo que se necesita para poder enseñar: como todos sabemos, la enseñanza es un permanente aprendizaje.

Campá (2012) también propone una serie de actividades a desarrollar en estas clases, a continuación distinguimos algunas de estas actividades junto a otras propuestas en esta tesis:

1. Actividades de lectoescritura (Campá, 2012):
   a. A partir de grafías que representan fenómenos sonoros.
   b. Escritura de ritmos y melodías como apoyo para la interpretación y audición.
   c. Lectura de obras sencillas a primera vista.
   d. Lectura de obras para ser cantadas antes de interpretarlas con el instrumento

2. Actividades de imitación:
   a. Ejercicios de imitación de melodías familiares o canciones infantiles (Campá, 2012).
   b. Ejercicios donde los alumnos imitan los sonidos de la vida cotidiana (Campá, 2012).
   c. Ejercicios en los que los alumnos se imiten unos a otros como si se reflejaran en un espejo.

d. Ejercicios en los que los alumnos imiten al profesor.
e. Ejercicios de imitación rítmica.
f. Ejercicios de imitación melódica.
g. Ejercicios de imitación de dinámicas.

3. Actividades de improvisación:
    a. Ejercicios donde improvisamos melodías (Campá, 2012).
    b. Ejercicios donde se improvisan ritmos sencillos (Campá, 2012).
    c. Juegos previos a la interpretación: de improvisación, de pregunta-respuesta, etc.
    d. Improvisación sobre pautas predeterminadas.
    e. Ejercicios donde se improvisan dinámicas.

4. Actividades de concepto (Campá, 2012):
    a. Explicación, por parte del profesor, de la evolución histórica del violonchelo utilizando diferentes recursos: fotografías, láminas, vídeos y discos.
    b. Explicación de la evolución histórica del arco.
    c. Exposición de las partes del violonchelo y el arco.
    d. Nociones del uso del instrumento en las formaciones por los compositores.
    e. Mecánica y construcción del instrumento.

5. Actividades de técnica instrumental:
    a. Ejercicios de movimiento con el instrumento para familiarizar a los alumnos con su forma y dimensiones (Arizcuren, 1985).
    b. Ejercicios para la colocación del instrumento y el arco.
    c. Ejercicios de relajación e higiene postural.
    d. Práctica de los diferentes golpes de arco estudiados.
    e. Ejercicios con cambios de cuerda.
    f. Ejercicios de articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.
    g. Ejercicios para practicar los cambios de posición: salto, *portamento* y *glissando.*
    h. Ejercicios rítmicos con el violonchelo: *pizzicatos y arco*
    i. Ejercicios previos a la interpretación: relajación, calentamiento, respiración, etc.

j. Análisis de las dificultades técnicas y de la obra y de su resolución: digitación, arcos, respiraciones, etc.

6. Actividades de audición:
    a. Audiciones de música de diferentes épocas y estilos (Campá, 2012).
    b. Audiciones y visionado de conciertos donde intervenga el violonchelo, ya sea como solista o integrante de un grupo de cámara u orquestal (Campá, 2012).
    c. Comparación de diferentes interpretaciones para fomentar la adquisición de un criterio estético y musical (Campá, 2012).
    d. Realización de audiciones con partitura y comentario de las mismas
    e. Elaboración de *musicogramas* sobre la audición propuesta
    f. Análisis de la partitura, adecuado y adaptado al nivel del alumno.
    g. Elaboración de fichas informativas de la obra, del autor, del estilo, etc.

7. Actividades de grabación (Campá, 2012):
    a. Grabación de las interpretaciones realizadas en clase y análisis posterior.
    b. Grabación de las composiciones de los alumnos para su comparación y análisis posterior.
    c. Grabación de las audiciones.

8. Actividades de memorización:
    a. Desarrollo de la memoria auditiva: cantar determinados pasajes con o sin acompañamiento instrumental
    b. Memorización de ritmos.
    c. Memorización de melodías.

9. Actividades para fomentar la concentración:
    a. Escalas y arpegios compartidos.
    b. Intercambio de voces en una misma partitura.
    c. Interpretar parcialmente la partitura para desarrollar la capacidad de escucha y de atención: sólo la primera nota de cada compás, sólo acompañamiento, etc.

d. Rotación en los papeles para conocer lo que tocan los compañeros.

10. Actividades para estimular la creatividad:
    a. Composición de pequeñas melodías con ritmos sencillos.
    b. La partitura desordenada (colocación diferente de las secciones).
    c. Interpretación de composiciones propias.
    d. Musicalización de textos.
    e. Elaboración de textos para melodías conocidas.
    f. Experimentación sonora con el instrumento.
    g. Ejecutar determinados pasajes de una forma diferenciada: más velocidad, cambios de carácter, dinámicas diferentes a las propuestas, etc. Discusión y elección de la más adecuada, desarrollándose así el gusto estético del grupo.

11. Actividades que fomentan la interrelación con otras asignaturas:
    a. Conocimiento de otros instrumentos y clases colectivas del centro.
    b. Asistencia a audiciones y conciertos de otras asignaturas.
    c. Realización de ejercicios que incluyan contenidos propios de la asignatura de Lenguaje Musical.

V.6.3. Objetivos propuestos para la clase colectiva de violonchelo

A continuación presentamos una relación de objetivos que deberán alcanzarse durante este curso:

OBJETIVOS	
1.	Consolidar una correcta posición del cuerpo al sujetar el violonchelo.
2.	Conocer las características y posibilidades sonoras del instrumento y saber utilizarlas tanto en la interpretación individual como de conjunto.
3.	Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.
4.	Interpretar un repertorio integrado por obras de diferentes estilos.
5.	Tener la disposición necesaria para saber integrarse en un grupo y para actuar como responsable del conjunto.
6.	Valorar el trabajo de conjunto y el respeto a sus compañeros.

7.	Interpretar un repertorio adecuado a su nivel.
8.	Memorizar partituras sencillas.
9.	Valorar el silencio como elemento indispensable para escuchar al profesor y al resto de compañeros.
10.	Desarrollar la capacidad de lectura a primera vista.
11.	Tocar en público, con la necesaria seguridad en sí mismos para comprender la función comunicativa de la interpretación musical.
12.	Escuchar música para desarrollar la capacidad de análisis y crítica musical como herramientas para el aprendizaje y la interpretación.

Tabla 6.1. Objetivos de la clase colectiva de Violonchelo

V.6.4. Contenidos propuestos para la clase colectiva de violonchelo

A continuación detallamos los contenidos que se desarrollarán durante estos cursos:

CONTENIDOS	
1.	Ejercicios físicos con y sin el instrumento para la colocación del violonchelo y el arco.
2.	Juegos previos a la interpretación: improvisación, pregunta – respuesta, etc.
3.	Audición de obras para alumnos.
4.	Lectura de obras a primera vista.
5.	Práctica de juegos instrumentales que desarrollen la imaginación, la concentración y la creatividad: arpegios compartidos, escalas fragmentadas, la partitura desordenada (colocación diferente de las secciones), interpretación de composiciones propias, musicalización de textos, etc.
6.	Realización de escalas, arpegios y ejercicios rítmicos en grupo, utilizando diferentes dinámicas y golpes de arco.
7.	Trabajo de la memoria.
8.	Interpretación de obras fáciles de conjunto.
9.	Participación en las audiciones programadas.

Tabla 6.2. Contenidos de la clase colectiva de Violonchelo

V.6.5. Métodos y repertorio propuestos para la clase colectiva de violonchelo

A continuación presentamos una propuesta de métodos y repertorio para este curso:

- ***"La Clase Colectiva"*** **(1997) de Demetri Motatu. Editado por el autor en Zaragoza, España.** Este método proporciona al profesor de colectiva una serie de directrices aplicables a la organización de las actividades y a la metodología de estas clases. Además, incluye una serie de piezas compuestas por el autor en las que participan de dos a diez alumnos y que constituyen un buen material de repertorio para desarrollar en la clase colectiva.

- ***"Ensembles for Cello. Volume 1"*** **(1987) de Rick Mooney. Editorial Summy-Birchard Music.** Este libro propone una segunda y, en ocasiones, una tercera voz de violonchelo para las piezas contenidas en el método de Suzuki.

- ***"Pairs for cellos"*** **(1980) de Sheila Nelson. Editorial Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.** A través de las 8 piezas para conjunto de violonchelos presentes en este libro, nuestros alumnos podrán combinar ritmos diferentes y afianzar los golpes de arco estudiados durante las clases individuales. Es un material muy sencillo y útil para trabajar la concentración, memoria, audición e interpretación en grupo.

- ***"Conjunto Instrumental. Vol. 1"*** **(1997) de Z. Nömar. Editorial Real Musical, Madrid.** En este volumen encontramos 32 piezas para conjunto de violonchelos. La mayoría de estas piezas son arreglos de melodías populares o composiciones clásicas para grupos de dos a cinco voces. El profesor deberá seleccionar las más adecuadas al nivel de sus alumnos y las más interesantes musical y técnicamente.

- ***"Tunes You Know. Book 2"*** **(1991) de Sheila Nelson. Editorial Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.** Esta colección de arreglos para dos violonchelos incluye una serie de melodías fáciles y conocidas con las que nuestros alumnos podrán trabajar la memoria, concentración, improvisación, audición, y preparación e interpretación de piezas en grupo.

- ***"Technitunes"*** **(1982) de Sheila Nelson. Editorial Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.** En "Technitunes" encontramos catorce piezas para conjunto de violonchelos compuestas por la autora. La práctica de

los contenidos técnicos presentes en estas piezas contribuye a la evolución de la técnica instrumental de nuestros alumnos en este nivel.

- ***"Canciones populares para dos violonchelos. Nivel Elemental"* de Elena Mª García Sánchez (Anexo VI).** Como recita el epígrafe, se trata de una serie de arreglos de canciones populares españolas para dos violonchelos, que pueden interpretarse tanto en las clases individuales como en las colectivas.

- ***"Violoncello Duos for Beginners"* (1999) de Árpád Pejtsik. Editio Musica Budapest.** Esta recopilación de dúos del repertorio clásico para violonchelo incluye piezas de mayor dificultad técnica que las propuestas con anterioridad, por lo que su práctica deberá reservarse a la clase colectiva de tercer y cuarto curso.

- ***"Orquesta Infantil"* (2009) de Hugo Valero. Editorial Piles, Valencia.** Se trata de una serie de cuatro volúmenes: 1. Violín (1º y 2º), 2. Viola, 3. Violonchelo y 4. Director, para ser interpretados por formaciones orquestales de nivel elemental. Son piezas de considerable dificultad, por lo que resultan más apropiadas para los alumnos de tercer y cuarto curso. En estas piezas, además de los contenidos técnicos de cada instrumento, la concentración, memoria, capacidad de escucha, lectura a primera vista, y atención y comprensión de los gestos del director, se trabaja la práctica orquestal, como paso previo a la asignatura de Orquesta, presente en todos los cursos de las enseñanzas profesionales de Violonchelo.

V.6.6. Conocimientos y aprendizajes necesarios para que el alumno alcance una evaluación positiva

A continuación, presentamos una sencilla tabla que nos ayudará a evaluar el proceso de aprendizaje de nuestros alumnos.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN	APTO	NO APTO
1. Sujetar correctamente el violonchelo y el arco, adoptando para ello una forma natural que permita la acción relajada de ambos brazos. *Objetivos relacionados: 1 y 2.*		

2. Interpretar música en grupo adaptándose equilibradamente al conjunto. *Objetivos relacionados: 3, 5 y 6*		
3. Aplicar los conocimientos técnicos adquiridos durante este curso en la interpretación musical. *Objetivos relacionados: 1, 2, 3, 4, 7 y 8.*		
4. Leer textos musicales a primera vista y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. *Objetivos relacionados: 4, 7 y 10.*		
5. Demostrar sensibilidad auditiva en la afinación y en el uso de las posibilidades sonoras del instrumento. *Objetivos relacionados: 2, 3, 7 y 11.*		
6. Interpretar correctamente en audiciones públicas las piezas preparadas en la clase colectiva. *Objetivos relacionados: 9, 11 y 12.*		
7. Ser capaz de memorizar textos musicales sencillos. *Objetivo relacionado: 8.*		
8. Observar, escuchar y aplicar las indicaciones del director. *Objetivos relacionados: 2, 3 y 5.*		

Tabla 6.3. Criterios de evaluación de la clase colectiva de Violonchelo

V.6.7. Procedimientos de evaluación

El procedimiento de evaluación que se utilizará en esta asignatura, tal y como se publica en la normativa vigente, será la evaluación continua; el profesor observará en clase la evolución y desarrollo progresivo de las aptitudes y conocimientos del alumno, necesarios para la interpretación de las obras programadas de acuerdo a los objetivos y contenidos de cada nivel. Además, se valorarán las audiciones en público, siendo necesaria la participación del alumno en al menos tres de las dispuestas para este curso, y se observará también la comprensión de los textos musicales, la interpretación de memoria y la asistencia continuada a clase, quedando todo ello reflejado en el diario de clase y en el registro de la evaluación continua (R.E.C.).

V.6.8. Criterios de calificación propuestos para la clase colectiva de violonchelo

Se calificarán del 1 al 10 los siguientes apartados:

CRITERIOS DE CALIFICACIÓN	CALIFICACIÓN
1. Sujetar adecuadamente el instrumento y el arco. (5%)	
2. Aplicar los conocimientos técnicos adquiridos durante este curso en la interpretación musical. (10%)	
3. Valorar el silencio como elemento indispensable para escuchar al profesor y al resto de compañeros. (10%)	
4. Ser capaz de improvisar células rítmicas y melodías sencillas. (10%)	
5. Mostrar interés por la afinación y el ritmo. (15%)	
6. Comprender y aplicar los gestos del director del conjunto. (15%)	
7. Leer los textos musicales propuestos y ejecutarlos en el instrumento manteniendo el pulso y realizando correctamente la métrica, así como las indicaciones propias de la escritura instrumental. (10%)	
8. Colaborar y participar en las actividades de clase. (10%)	
9. Memorizar al menos una de las piezas propuestas. (5%)	
10. Interpretar correctamente en audiciones públicas las piezas preparadas durante la clase colectiva. (10%)	

Tabla 6.4. Criterios de calificación de la clase colectiva de Violonchelo

La nota total de la asignatura será la nota media de los criterios de calificación anteriormente expuestos y ésta representará el 20% de la nota total de la asignatura de Violonchelo.

V.6.9. Procedimiento sustitutivo de la evaluación continua

Cuando el profesor no tenga suficientes elementos de juicio para poder evaluar al alumno dentro de la evaluación continua y, para aquellos alumnos que hayan superado en faltas de asistencia el 20% del total anual de horas de la asignatura, se establece en la normativa vigente el procedimiento sustitutivo de la evaluación continua que consistirá en una prueba o examen de interpretación.

En la clase colectiva de Violonchelo el alumno deberá mostrar en un examen tres piezas diferentes propuestas por el profesor que pertenezcan al repertorio de cada curso, interpretando al menos una de ellas de memoria. También se valorará la

improvisación de una melodía según las instrucciones y sobre un texto proporcionados por el profesor.

Los criterios de evaluación y calificación de la prueba que sustituye el procedimiento de evaluación continua coincidirán con los expresados en los apartados que hacen referencia a los criterios de evaluación y calificación de esta asignatura, exceptuando los aplicables a actuaciones en público.

Finalmente, tras realizar la media aritmética de las puntuaciones obtenidas en los criterios de calificación aplicados a las piezas interpretadas por el alumno, obtendremos la calificación final de la prueba que definiremos con el término APTO (si ésta es igual o mayor que 5) ó NO APTO (si es menor que 5).

VI. Conclusiones

Llegados a este punto, llega el momento de recapitular y exponer, a modo de conclusión, los logros obtenidos con el desarrollo de nuestro trabajo.

El primer capítulo de nuestra tesis ha consistido en un acercamiento organológico a nuestro instrumento, el violonchelo, cuya inclusión hemos creído pertinente pues de la evolución del instrumento depende mucho la de la técnica y, obviamente, la enseñanza y los materiales didácticos que han ido surgiendo a la par. Los orígenes más remotos del violonchelo pueden retrotraerse al siglo IX d.C., época en la que aparecen los primeros cordófonos de cuerda frotada. Una vez fijadas las peculiaridades constructivas, ha ido evolucionando hasta adquirir las características propias del violonchelo moderno, ya en el siglo XVIII, e incorporar la pica a mediados del XIX. Del mismo modo, hemos hablado también del arco, cuya evolución más significativa tiene lugar entre los siglos XI y XIX, delimitándose las características de su fabricación y los nuevos materiales utilizados en la actualidad.

En el siguiente capítulo se ofrece una amplia panorámica del violonchelo en la Región de Murcia. Nuestro estudio es, en realidad, parte de una realidad más amplia, una tesela más del mosaico de la historia universal de nuestro instrumento. En él hemos indagado sobre diferentes escuelas de enseñanza e interpretación (italiana, francesa y rusa), cuya presencia hemos podido detectar entre el profesorado de violonchelo de nuestra región. Se ha analizado también la evolución histórica de los diferentes planes de estudios y su concreción en las enseñanzas que se imparten en los conservatorios. De ella colegimos su contribución a la especialización del profesorado de violonchelo, favoreciendo la dirección de nuestros alumnos hacia la vertiente profesional de estas enseñanzas. Desde el primer profesor de violonchelo en

el Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, Francisco Acosta, hasta la situación actual, muchas cosas han cambiado, y lo han hecho para bien, pues el profesorado actual muestra una gran especialización.También las clases colectivas de instrumento han mejorado, pues han de ser impartidas por el profesor de la especialidad correspondiente.

Hemos acometido, a continuación, un análisis de los principales métodos para violonchelo publicados en nuestro país, definiendo las diversas orientaciones metodológicas (la mayoría, estrechamente relacionadas con los cambios legislativos), y enmarcándolos en la evolución general de los métodos de los siglos XIX, XX y XXI. La oferta actual han ido adecuándose a la edad cada vez más temprana de los alumnos de violonchelo, pudiéndose encontrar en la actualidad metodologías para el aprendizaje del instrumento aptas incluso para niños de tres años, que además son las que gozan de mayor aceptación entre el profesorado de nuestra región.

A través de la aproximación histórica a la enseñanza de este instrumento en nuestra región hemos puesto al descubierto una parte importante de la vida musical murciana, desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días, ligada al desarrollo de esta especialidad en la enseñanza que se imparte en los Conservatorios de Música. De su estudio concluimos que se ha producido una enorme evolución en la enseñanza del violonchelo en la Región de Murcia, de forma especial en las últimas décadas. Los profesores de violonchelo de nuestros Conservatorios han ampliado notablemente los recursos metodológicos y didácticos empleados en sus clases, adaptándolos tanto a la edad, como a las características de sus alumnos. En este sentido, hemos podido constatar que se ha producido un cambio sustancial en cuanto a la elección de los métodos y materiales didácticos empleados, quedando paulatinamente relegadas publicaciones anteriores a 1950, consideradas tradicionalmente clásicas, por ejemplo, los métodos de Sebastian Lee (1842) y Dotzauer (1917), incorporándose, por el contrario, propuestas más novedosas como las de Antal Friss (1970), Sheila Nelson (1984), Suzuki (1991) o Sassmannshaus (2008). Además, para completar esta parte de nuestro trabajo, hemos recolectado las biografías de los profesores de violonchelo que han desarrollado su labor pedagógica en los diferentes conservatorios, proporcionando una personalización de estas enseñanzas en los profesores que las imparten o las han impartido. Las hemos presentado, a modo de diccionario biográfico ordenadas alfabéticamente, para facilitar así su consulta.

Hemos realizado también un estudio a través del cual es posible comprobar cuál ha sido la evolución de alumnos matriculados en violonchelo en los centros de nuestra región. A este respecto, hemos comprobado que tanto el número de matrículas como

el número de alumnos que han culminado estos estudios ha aumentado considerablemente en los últimos años. Hay que decir también que algunos de nuestros alumnos han obtenido premios nacionales en diversos concursos, tanto dentro como fuera de la Región de Murcia, así como excelentes puntuaciones en las pruebas de acceso a los Conservatorios Superiores más solicitados de nuestro país. Si tenemos en cuenta la dificultad que para ellos supone compaginar las enseñanzas artísticas con la educación obligatoria, esta evolución constituye un logro que debiera ser valorado muy positivamente por las autoridades educativas.

Movidos por el interés de mejorar el proceso educativo de los alumnos de enseñanzas especiales de música, en particular de los de violonchelo, hemos acometido una pequeña investigación con el propósito de conocer cuáles son los estilos de enseñanza y aprendizaje que habitualmente siguen alumnos y profesores en sus clases. Los datos extraídos del análisis del perfil de aprendizaje de nuestros alumnos, así como el de enseñanza que siga un profesor, constituyen una información y herramienta útil para la formación y desarrollo de las diferentes capacidades presentes en el alumnado que estudia un instrumento musical. Identificar las preferencias en el estilo de aprendizaje de nuestros alumnos nos permite determinar el método más acorde a seguir y desarrollar las condiciones que influyan más significativamente en su aprendizaje. De igual manera, conocer las preferencias de enseñanza de cada profesor le hace ser consciente de sus comportamientos y conductas en el aula, favoreciendo la elaboración de actividades que conecten los estilos propios con los de sus alumnos.

En relación a cuestión, se elaboraron dos cuestionarios: uno para delimitar las preferencias estilísticas que muestran nuestros alumnos en el nivel elemental y otro para determinar el perfil de aprendizaje de los profesores que impartían este nivel. Iniciamos después sendos trabajos de campo, para los que contamos con la colaboración de los profesores y alumnos de enseñanzas elementales del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena (Murcia). Las conclusiones que se desprenden del análisis descriptivo y comparativo de los resultados obtenidos en el trabajo realizado con los alumnos en relación a los cuatro estilos de aprendizaje observados (activo, teórico, reflexivo y pragmático) alcanzan puntuaciones similares, obteniendo el estilo activo la puntuación más baja en la mayoría de los casos. También los resultados del trabajo de campo en el que participaron los profesores permiten constatar el hecho de que los cuatro estilos de aprendizaje presentan puntuaciones similares, obteniendo el estilo activo la puntuación más baja, y los estilos teórico y pragmático las cotas más altas. Es destacable la coincidencia entre el perfil

de enseñanza de los profesores de instrumentos de cuerda y el perfil de aprendizaje de sus alumnos, puesto que en ambos casos los estilos pragmático y teórico obtienen las mayores puntuaciones, presentando el estilo activo una incidencia menor y estableciéndose así un paralelismo entre el perfil de aprendizaje del alumno y el perfil de enseñanza de su profesor.

Obviamente, somos conscientes de las limitaciones de nuestro estudio, pues los datos obtenidos proceden exclusivamente de la muestra de alumnos y profesores que han participado en él. Para obtener una mayor evidencia científica acerca del perfil de aprendizaje de los estudiantes y profesores de Música en general, sería necesario llevar a cabo un estudio longitudinal de los diferentes cursos e instrumentos y ampliar el ámbito de la investigación a otros centros con pautas metodológicas diferentes.

La última parte de nuestra tesis la ocupa una propuesta didáctica para nivel elemental de las enseñanzas de violonchelo que se imparten en los Conservatorios de Música de la Región de Murcia. Esta propuesta se encuentra enmarcada en la legislación vigente para estas enseñanzas, y en ella se concretan los objetivos, contenidos y criterios de evaluación y calificación para cada uno de los cursos, y se aportan recursos metodológicos muy útiles para la consecución de los objetivos de las diferentes etapas. En el contexto de la misma, hemos desarrollado un método propio para el desarrollo de la técnica del brazo derecho, a través del cual los alumnos pueden autoevaluar su progreso. Por otra parte, se incluye también una recopilación de canciones populares, arregladas con la adición de una segunda voz de violonchelo, pensadas para ser interpretadas a dúo, bien con el acompañamiento del profesor o bien con el de otro alumno, favoreciendo así el disfrute de la práctica instrumental en grupo. Además, comprobadas las dificultades que encontraban algunos profesores de violonchelo para que sus alumnos de nivel elemental lean las notas musicales en las claves de Fa y Do en 4ª línea, hemos diseñado también dos series de 12 fichas cada una con el fin de facilitar su aprendizaje.

En definitiva, que con la realización de esta tesis esperamos haber contribuido a un mejor conocimiento sobre un instrumento, el violonchelo, la implantación y evolución de su enseñanza en la Región de Murcia así como unas propuestas didácticas que, a nuestro entender, contribuirían a la mejora de la misma. Una mejora que también puede favorecerse desde la Administración con medidas como la reciente implantación del Programa de Horarios Integrados en los Conservatorios Profesionales de Música de Murcia y Cartagena, que indudablemente ha supuesto un importante avance, puesto que, compaginar horarios, facilita a nuestros alumnos simultanear las enseñanzas de Música y las de Régimen General.

Anexo I. Trabajo de campo para conocer la metodología aplicada en las enseñanzas elementales de violonchelo que se imparten en los Conservatorios de la Región de Murcia

MATERIAL Y MÉTODO

Se realizó un estudio exploratorio y transversal, durante octubre de 2013, en el que participaron 12 de los 14 profesores de Violonchelo que desarrollaban su labor docente en los Conservatorios de Música de Murcia.

El instrumento utilizado fue un cuestionario de preguntas relacionadas con los métodos y metodologías aplicadas en el Grado Elemental de Violonchelo. Este cuestionario fue proporcionado a la totalidad de profesores que imparten estas enseñanzas en los Conservatorios de la Región de Murcia, siendo contestado por el 85,71% de los mismos.

RESULTADOS

A continuación mostramos únicamente los resultados obtenidos, puesto que su valoración aparece en el capítulo IV.1 del corpus de esta tesis.

1. De los siguientes métodos para violonchelo señala los que utilices en las enseñanzas de nivel elemental.

    - “Suzuki Cello School”. Editorial Summy – Birchard Inc = 12 profesores
    - “Gordonka Iskola” de Antal Friss. Editio Musica Budapest = 4 profesores
    - “Método para violoncello” de Dotzauer. Editorial PETERS = 8 profesores
    - “113 estudios para violoncello” de Dotzauer. Editorial Peters = 4 profesores
    - “Método para violoncello” de S. Lee. Editorial Boileau = 9 profesores
    - “Right from the Start” de Sheila Nelson. Editorial Boosey & Hawkes = 7 profesores
    - “Método para violoncello” de Egon Sassmannshaus. Editorial Bärenreiter = 3 profesores
    - “Le premier pas du jeune violoncelliste” de S. Lee. Editorial Alphonse Leduc = 10 profesores
    - “Position Pieces for Cello” de Rick Mooney = 3 profesores
    - “Cello” de J. A. Cabo. Editorial Dinsic. Editorial Summy – Birchard Inc = 0 profesores
    - “La Clase Colectiva” de Ibáñez y Cursá. Editorial Rivera = 0 profesores

- “Mi Primer Libro de Violoncello” de M. Pérez Jiménez. Editorial SIBEMOL = 0 profesores
- “El Violoncello” de Demetri Motatu. Editorial Real Musical = 1 profesor
- “Técnica Elemental, Violoncello” de Negoescu. Editorial Real Musical = 1 profesor
- “Música española para jóvenes cellistas” de Sebastián Sánchez Cañas. Editorial Mundimúsica, S.L = 1 profesor
- “Cantos de España” de Z. Nömar. Editorial Real Musical = 1 profesor
- Otros métodos (especificar): “Double Stops for cello” de Rick Mooney y “New School of Cello Studes” de Percy Such. Ed. Stainer & Bell

2. A la hora de escoger entre un método u otro ¿qué aspectos tienes en cuenta? Ordénalos de mayor a menor importancia.

- Las aptitudes y características del alumno.

1º	2º	3º	4º	5º	6º
6	2	1	0	0	1

- Los objetivos propuestos al alumno.

1º	2º	3º	4º	5º	6º
1	4	1	3	2	0

- Los contenidos a desarrollar durante el curso.

1º	2º	3º	4º	5º	6º
1	0	6	3	0	1

- Que sea una metodología motivadora.

1º	2º	3º	4º	5º	6º
2	3	0	3	1	1

- Que sea una metodología que favorezca el aprendizaje significativo.

1º	2º	3º	4º	5º	6º
1	2	2	1	1	0

- El interés musical de las piezas propuestas.

1º	2º	3º	4º	5º	6º
1	1	1	2	0	5

3. De los siguientes recursos metodológicos señala los que utilices para conseguir los objetivos de cada curso.
    - Partir de los conceptos y experiencias previos que el alumno posee, relacionándolos con los que debe aprender = 12
    - Hacer que el alumno exprese su opinión sobre lo que ha tocado y cómo lo ha hecho, de manera que aprenda a escucharse y valorar los aspectos a mejorar = 9
    - El profesor es el que debe valorar la actuación del alumno, indicándole cómo mejorar en cada momento, el alumno no tiene los conocimientos suficientes para expresar una opinión = 7
    - Inculcar en el alumno afán de superación motivándolo mediante críticas constructivas = 10
    - Utilizar una metodología activa dónde el alumno sea el protagonista de la acción = 9
    - Utilizar una metodología expositiva donde el profesor sea el protagonista de la acción =3
    - Desarrollar la intuición e imaginación musical mediante actividades que fomenten su creatividad y le ayuden a expresarse a través de la música = 10
    - Fomentar la participación de los alumnos en actividades de grupo donde desempeñen diferentes roles incluidos los de mayor responsabilidad = 9
    - Exigir un trabajo continuo con el instrumento, el músico, como el deportista, deben practicar diariamente para mejorar en su disciplina = 12
    - Utilizar el juego como recurso pedagógico y motivador = 7
    - Llevar un cuaderno de seguimiento del alumno, donde anotar los ejercicios a realizar en casa y los problemas que debe intentar solucionar y cómo hacerlo = 11
    - Hacer que el alumno lleve su propio cuaderno donde refleje el seguimiento de su aprendizaje, anotando qué debe estudiar cada semana, cómo hacerlo, y los aspectos a mejorar = 10

4. ¿Qué estrategias de motivación sueles emplear durante el curso? Señala las que utilices y ordénalas de mayor a menor relevancia.

- Tocar con el alumno en clase = 12

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
7	1	0	0	0	0	0	0

- Tocar con el alumno en audiciones = 10

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
0	1	2	2	0	0	1	0

- Asistir a conciertos de violonchelo con los alumnos = 9

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
0	0	1	1	2	2	0	0

- Realizar intercambios con alumnos de otros conservatorios = 10

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
3	0	0	1	1	4	0	0

- Organizar audiciones en las que participe todo el alumnado = 11

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
1	5	1	0	0	0	0	0

- Organizar cursillos con otros profesores = 6

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
0	0	0	1	1	0	2	0

- Preparar a los alumnos para que participen en concursos = 8

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
0	0	0	0	0	0	2	3

- Organizar grupos de violonchelos para que se diviertan mientras desarrollan las destrezas propias de la práctica de conjunto = 11

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
0	0	2	2	2	0	0	1

*Cabe reseñar que en esta pregunta 4 profesores señalaron las estrategias de motivación empleadas sin otorgarles ningún orden.

5. ¿Cómo distribuyes el tiempo de cada clase?

- Sigo el orden en el que les aconsejo que estudien en casa:
  1º Escalas y ejercicios
  2º Estudios
  3º Repertorio = 3
- Sigo el orden en el que les aconsejo que estudien en casa y dedico más tiempo a aquello que les resulta más difícil = 9
- En función de lo que haya estudiado el alumno, sin ningún orden ni distribución preestablecida.
- Ninguna de las anteriores, ésta es mi distribución del tiempo de clase: _____

6. Selecciona de los siguientes errores en el estudio los que suelen ser cometidos con más frecuencia por tus alumnos. Ordénalos de mayor a menor frecuencia.

- Ignorar las indicaciones de la partitura = 11

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
1	1	2	0	0	1	0	1	0

- No seguir un orden coherente en el estudio y en lugar de abordar primero los pasajes más sencillos comenzar por lo más difícil = 9

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
1	1	0	1	1	1	0	1	0

- No dar la suficiente importancia a las dificultades técnicas = 8

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
0	1	2	1	0	0	0	0	1

- No ser consciente de sus capacidades y aptitudes físicas = 9

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
0	0	1	0	0	0	1	1	1

- No utilizar los conocimientos adquiridos con anterioridad = 9

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
1	0	0	0	0	1	3	0	1

- Tocar rápido y descontroladamente = 12

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
3	2	0	1	0	0	0	0	1

- Estudiar de manera irreflexiva, sin ninguna planificación = 11

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
2	1	2	0	0	1	0	1	0

- Estudiar sin marcarse objetivos en cada sesión = 10

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
0	1	0	2	1	0	1	1	0

- No trabajar por secciones = 8

1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º
0	0	1	0	3	1	0	0	0

*Cabe reseñar que también en esta pregunta 4 profesores señalaron los errores que suelen cometer sus alumnos durante el estudio en casa sin clasificarlos ordenadamente.

7. De las siguientes condiciones ¿cuáles consideras más necesarias para el éxito de tus alumnos? Ordénalos de mayor a menor importancia.

- Aptitudes musicales del alumno = 12

1º	2º	3º	4º	5º	6º
2	2	1	1	0	1

- Capacidad de trabajo del alumno = 12

1º	2º	3º	4º	5º	6º
4	3	1	0	0	0

- Motivación del alumno = 11

1º	2º	3º	4º	5º	6º
0	1	1	3	2	0

- Conocimientos teórico – prácticos del profesor = 10

1º	2º	3º	4º	5º	6º
1	0	3	0	1	3

- Capacidad de trabajo del profesor = 12

1º	2º	3º	4º	5º	6º
2	2	2	2	1	0

- Motivación de profesor = 11

1º	2º	3º	4º	5º	6º
0	0	1	2	4	1

*En esta pregunta fueron 3 los profesores que no establecieron ningún orden en sus respuestas.

8. ¿Qué recursos tecnológicos de la siguiente lista sueles utilizar?

- Comunicación mediante correo electrónico = 8
- Visionado de vídeos en Internet = 10
- Grabación de las audiciones y posterior visionado de las mismas con cada alumno = 3
- Utilización de proyecciones videográficas = 7
- Utilización de la pizarra digital = 0
- Facebook = 2
- Twitter = 0

*Además, uno de los profesores publica noticias y actividades relacionadas con sus clases en un blog privado de acceso público y gratuito.

Anexo II. Experimentación del cuestionario para identificar el perfil de aprendizaje de los estudiantes de enseñanzas elementales de Música

MATERIAL Y MÉTODO

Se realizó un estudio exploratorio y transversal durante abril de 2015 en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena (Murcia).

Constituyeron la muestra 25 estudiantes matriculados en los cursos 3º y 4º de Grado Elemental en los instrumentos: violín, viola, violonchelo y contrabajo, que participaron voluntariamente.

Las variables seleccionadas fueron:

- Variable principal: Estilo de Aprendizaje.
- Variables secundarias: Curso, Edad e Instrumento Musical en el que están matriculados.

El instrumento utilizado para medir las variables fue el Cuestionario para Identificar el Perfil de Aprendizaje de los Estudiantes de Música de 3º y 4º E.E.M., diseñado en la presente Tesis. Dicho cuestionario consta de 60 ítems de respuesta dicotómica, de los cuales 15 corresponden a cada estilo de aprendizaje y están distribuidos aleatoriamente. La puntuación absoluta que cada individuo obtiene en cada grupo de 15 ítems indica el nivel que alcanza en cada uno de los cuatro estilos. De esta forma se obtienen los datos necesarios para valorar las preferencias de cada alumno en cada uno de los estilos determinando así su perfil de aprendizaje. El cuestionario fue expuesto verbalmente en clase por la autora de esta Tesis, leyendo detenidamente cada una de las cuestiones y respondiendo las dudas planteadas por los alumnos.

Para procesar la información de los cuestionarios se elaboró una base de datos en el programa Microsoft Excel y se realizó un análisis de los resultados. Dicho análisis consistió en:

- Descripción de la muestra en función del estilo de aprendizaje y el curso.
- Descripción de la muestra en función del estilo de aprendizaje y el instrumento.

Puesto que el cuestionario propuesto aparece ya en el *corpus* de la tesis, considero que no es necesaria su reproducción en este anexo. Sin embargo, las instrucciones para responder al mismo, así como la tabla que nos permite la identificación del perfil de aprendizaje sí que aparecen a continuación, puesto que no

podemos encontrarlas en nigún otro apartado de esta tesis. Como ya he dicho anteriormente, los alumnos que participaron en este estudio recibieron explicaciones verbales tanto de la manera en que debían completar el cuestionario como del significado de cada cuestión.

INSTRUCCIONES PARA RESPONDER AL CUESTIONARIO

- Este cuestionario ha sido diseñado para identificar tu perfil de aprendizaje en los estudios musicales. No es un test de inteligencia, ni de personalidad.

- Conocer tus preferencias de aprendizaje te ayudará a ser consciente de los comportamientos y conductas propias durante el aprendizaje, a mejorar tus hábitos de estudio y a adquirir mayor responsabilidad en la administración del tiempo y en la realización de actividades significativas.

- No hay respuestas correctas o erróneas. Será útil en la medida que seas sincero en tus respuestas. Has de saber que el cuestionario es anónimo.

- Si estás más de acuerdo que en desacuerdo con el enunciado de la cuestión señala la casilla con el signo "+", si por el contrario, estás más en desacuerdo que de acuerdo señala la casilla con el signo "-".

- Por favor, contesta todas las cuestiones.

- No hay límite de tiempo para contestar el cuestionario.

- Muchas gracias.

IDENTIFICACIÓN DEL PERFIL DE APRENDIZAJE

1. Se deberá rodear con una línea cada uno de los números señalados con un SÍ en el cuestionario.

2. Sumando el número de círculos que hay en cada columna comprobaremos el estilo o estilos de aprendizaje preferentes de nuestros alumnos.

I II III IV

A C T I V O	R E F L E X I V O	T E Ó R I C O	P R A G M Á T I C O
2	1	6	3

4	5	7	10
9	8	13	11
14	12	17	16
15	19	18	20
21	23	28	22
26	24	34	25
31	27	35	30
32	29	38	33
36	39	42	37
41	45	44	40
48	46	49	43
50	53	52	47
55	56	57	51
58	60	59	54

A: R: T: P:

RESULTADOS

Para ordenar los resultados obtenidos elaboramos una base de datos en el programa informático Microsoft Excel, estos resultados se dividen en: datos iniciales de la muestra y datos utilizados en la elaboración de las gráficas.

DATOS INICIALES DE LA MUESTRA

El número total de estudiantes que cumplimentó el cuestionario fue de 25 (48%) de un total de 52 alumnos matriculados. De estos correspondían 12 (48%) a tercer curso y 13 (52%) a cuarto curso. En cuanto al instrumento, participaron 3 alumnos de contrabajo (12%), 3 de viola (12%), 4 de violín (16%) y 15 de violonchelo (60%).

A continuación presentamos los resultados obtenidos tras la recogida de datos, ordenados en función del curso y del instrumento.

Nº	CURSO	INSTRUMENTO	ACTIVO	REFLEXIVO	TEÓRICO	PRAGMÁTICO
1	3º EEM	CONTRABAJO	8	10	12	10
2	3º EEM	VIOLÍN	11	6	8	11

3	3º EEM	VIOLÍN	8	9	8	13
4	3º EEM	VIOLÍN	9	10	11	12
5	3º EEM	VIOLÍN	9	11	12	11
6	3º EEM	VIOLONCHELO	11	13	8	14
7	3º EEM	VIOLONCHELO	7	10	10	13
8	3º EEM	VIOLONCHELO	6	9	9	10
9	3º EEM	VIOLONCHELO	8	5	9	10
10	3º EEM	VIOLONCHELO	13	11	8	11
11	3º EEM	VIOLONCHELO	9	9	10	11
12	3º EEM	VIOLONCHELO	8	9	7	13
13	4º EEM	CONTRABAJO	7	12	13	11
14	4º EEM	CONTRABAJO	8	11	12	12
15	4º EEM	VIOLA	10	11	11	11
16	4º EEM	VIOLA	9	11	11	11
17	4º EEM	VIOLA	13	11	9	13
18	4º EEM	VIOLONCHELO	10	8	11	13
19	4º EEM	VIOLONCHELO	9	9	9	9
20	4º EEM	VIOLONCHELO	10	10	12	12
21	4º EEM	VIOLONCHELO	13	10	11	9
22	4º EEM	VIOLONCHELO	8	13	12	11
23	4º EEM	VIOLONCHELO	10	9	14	11
24	4º EEM	VIOLONCHELO	11	13	11	9
25	4º EEM	VIOLONCHELO	9	13	8	10

DATOS UTILIZADOS EN LA ELABORACIÓN DE LAS GRÁFICAS

Esta tabla recoge el promedio del perfil de aprendizaje según el curso (fig. 1):

CURSO	ACTIVO	REFLEXIVO	TEÓRICO	PRAGMÁTICO
3º E.E.	8,91	9,33	9,33	11,58
4º E.E.	9,76	10,84	11,07	10,92

La siguiente tabla nos indica el promedio del perfil de aprendizaje según el instrumento (fig. 2):

INSTRUMENTO	ACTIVO	REFLEXIVO	TEÓRICO	PRAGMÁTICO
CONTRABAJO	7,66	11	12,33	11

VIOLA	10,66	11	10,33	11,66
VIOLÍN	9,25	9	9,75	11,75
VIOLONCHELO	9,46	10,06	9,93	11,06
TOTAL GENERAL	9,26	10,26	10,58	11,37

DISCUSIÓN

ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO DEL PERFIL DE APRENDIZAJE POR CURSOS

Si observamos el perfil de aprendizaje de los alumnos que participaron en esta investigación, podemos afirmar que en tercer curso el estilo pragmático es el que obtiene mayor puntuación y, por tanto, constituye el estilo predominante en el perfil de aprendizaje de estos alumnos. Sin embargo, en cuarto curso, los diferentes estilos obtienen puntuaciones similares, por lo que registramos un perfil de aprendizaje equilibrado, donde el estilo teórico alcanza la mayor puntuación.

Si comparamos los perfiles de aprendizaje de los dos cursos, observamos que en los estilos activo, reflexivo y teórico las puntuaciones aumentan al pasar de tercer a cuarto curso; mientras que en el estilo pragmático disminuyen ligeramente (fig. 1).

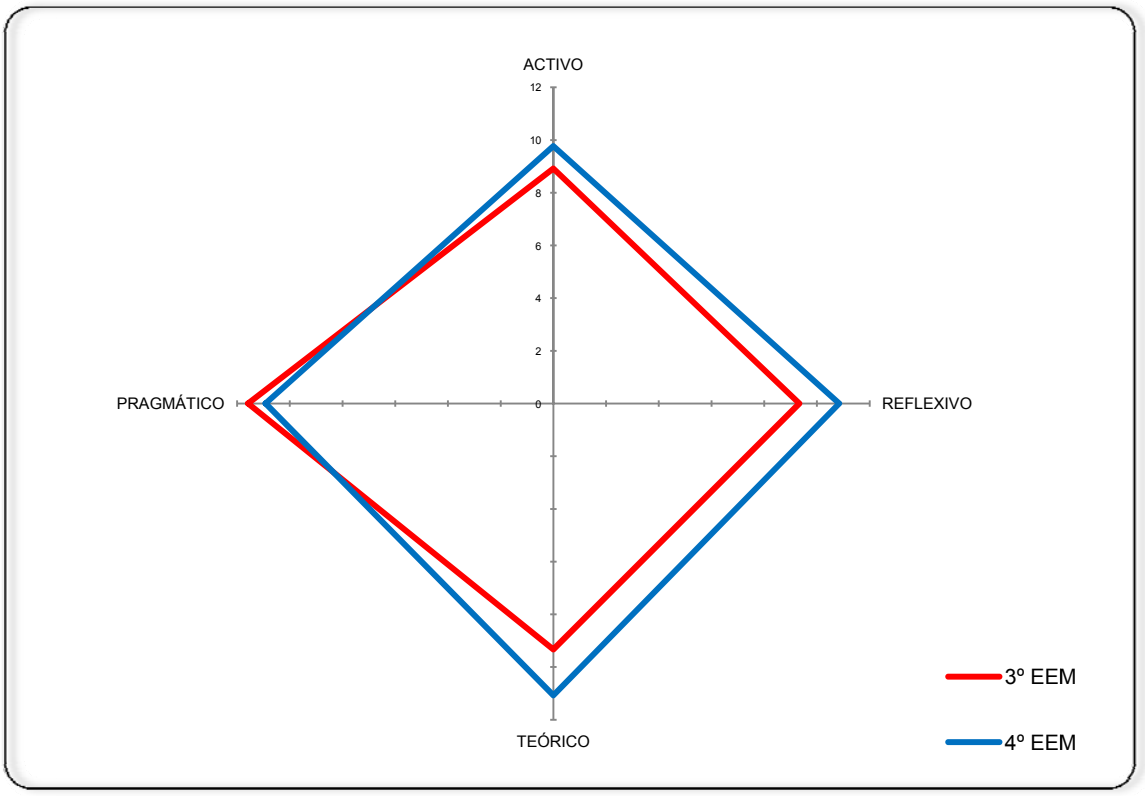


Fig. 1. Comparación del perfil de aprendizaje de la muestra por cursos

ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO DEL PERFIL DE APRENDIZAJE EN CADA INSTRUMENTO

Si examinamos los perfiles de aprendizaje de cada instrumento, observamos que en los estudiantes de contrabajo el estilo activo obtiene la menor puntuación y el estilo teórico la mayor de las puntuaciones; en los alumnos de viola es el estilo teórico el de menor puntuación y el estilo pragmático el que predomina; en los violinistas el estilo pragmático se manifiesta como el de mayor puntuación y el reflexivo como el de menor respuesta; por último, en los estudiantes de violonchelo el estilo pragmático se muestra como el estilo predominante y el estilo activo como el de menor representación. Si comparamos los diferentes instrumentos: el estilo activo alcanza su cota más alta en los estudiantes de viola y la más baja en los de contrabajo; el estilo reflexivo obtiene puntuaciones altas en viola y contrabajo, y bajas en violín; el estilo teórico alcanza su mayor puntuación en los alumnos de contrabajo y la menor en los alumnos de violín; y el estilo pragmático obtiene puntuaciones similares en todos los instrumentos. (fig. 2).

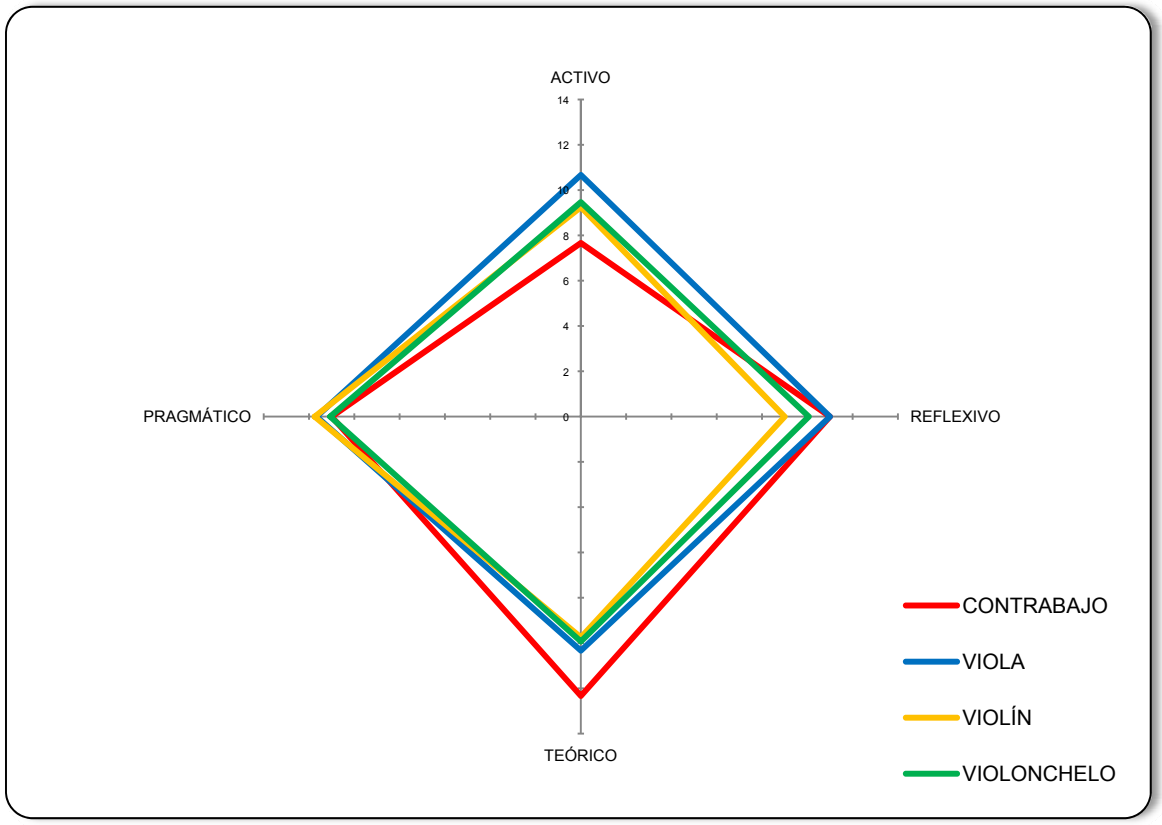


Fig. 2. Comparación del perfil de aprendizaje de la muestra por instrumentos

CONCLUSIONES

Tras el análisis descriptivo y comparativo de los resultados obtenidos en la presente investigación, podemos formarnos una idea general del perfil de aprendizaje de los estudiantes de instrumentos de cuerda de los cursos 3º y 4º E.E.M. del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena (Murcia).

Considerando este perfil de manera general, es necesario hacer constar el hecho de que los cuatro estilos de aprendizaje alcanzan puntuaciones similares, obteniendo el estilo activo la puntuación más baja en muchos de los casos. Como consecuencia, debemos buscar alternativas para potenciar el desarrollo de este estilo, ya que así el alumno va a tener más facilidad para aprender de cualquier forma y aprovechar todas las oportunidades de aprendizaje que encuentre a lo largo de su vida.

A la hora de planificar el proceso de enseñanza - aprendizaje, es necesario tener en cuenta no sólo los estilos de aprendizaje predominantes, sino también aquellos que constituyen un punto débil en el perfil del alumno y elaborar actividades que contribuyan a la mejora de estos estilos. En el *corpus* de esta Tesis se detallan una serie de consejos y propuestas muy útiles en este sentido.

Es evidente que los datos de esta investigación se refieren a los estudiantes que conforman la muestra. Para obtener una mayor evidencia científica acerca del perfil de aprendizaje de los estudiantes de música en general, sería necesario llevar a cabo un estudio longitudinal de los diferentes cursos e instrumentos y ampliar el ámbito de la investigación a otros centros cuya orientación metodológica sea diferente, con el fin de analizar también si existe relación entre estilo de enseñanza y estilo de aprendizaje.

Anexo III. Experimentación del cuestionario para identificar el perfil de enseñanza de los profesores de instrumento

MATERIAL Y MÉTODO

Se realizó un estudio exploratorio y transversal durante abril de 2015 en el Conservatorio Profesional de Música de Cartagena (Murcia).

Constituyeron la muestra 33 profesores del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena que participaron voluntariamente.

Las variables seleccionadas fueron:

- Variable principal: Estilo de Enseñanza.
- Variables secundarias: Experiencia como docente e Instrumento Musical que imparte

El instrumento utilizado para medir las variables fue el Cuestionario para Identificar el Perfil de Enseñanza de los Profesores de Música diseñado en la presente Tesis. Dicho cuestionario consta de 60 ítems de respuesta dicotómica, de los cuales 15 corresponden a cada estilo de aprendizaje y están distribuidos aleatoriamente. La puntuación absoluta que cada individuo obtiene en cada grupo de 15 ítems indica el nivel que alcanza en cada uno de los cuatro estilos. De esta forma se obtienen los datos necesarios para valorar las preferencias de cada profesor en cada uno de los estilos determinando así su perfil de enseñanza.

Para procesar la información de los cuestionarios se elaboró una base de datos en el programa Microsoft Excel y se realizó un análisis de los resultados. Dicho análisis consistió en:

- Descripción de la muestra en función del estilo de enseñanza y los años de experiencia docente.
- Descripción de la muestra en función del estilo de enseñanza y la familia de instrumentos.

Puesto que el cuestionario propuesto aparece ya en el *corpus* de la tesis, considero que no es necesaria su reproducción en este anexo.

RESULTADOS

Para ordenar los resultados obtenidos elaboramos una base de datos en el programa informático Microsoft Excel, estos resultados se dividen en: datos iniciales de la muestra y datos utilizados en la elaboración de las gráficas.

DATOS INICIALES DE LA MUESTRA

El número total de profesores que cumplimentó el cuestionario fue de 33 (44,59%) de un total de 74 profesores. De estos correspondían 5 (15,15%) a profesores con hasta 10 años de experiencia docente, 19 (57,57%) a profesores con un rango de experiencia docente de 11 a 20 años y 9 (27,27%) a profesores con más de 20 años de docencia. En cuanto a la asignatura que imparten, participaron 12 profesores de instrumentos de cuerda (36,36%), 9 de instrumentos de viento (27,27%), 3 de lenguaje musical (9,09%), 8 de piano (24,24%) y 1 de percusión (3,03%).

A continuación presentamos los resultados obtenidos tras la recogida de datos, ordenados en función de la experiencia docente de cada profesor, expresada en años, y de la asignatura que imparte.

Nº	DOCENCIA	INSTRUMENTO	ACTIVO	REFLEXIVO	TEÓRICO	PRAGMÁTICO
1	5	SAXOFÓN	7	6	12	5
2	6	CLARINETE	8	9	13	11
3	10	FLAUTA	10	11	12	12
4	10	PIANO	10	10	12	13
5	10	PERCUSIÓN	9	13	11	10
6	11	L. MUSICAL	8	11	14	10
7	11	TROMPA	9	10	10	11
8	12	GUITARRA	9	11	12	12
9	12	OBOE	11	12	12	10
10	12	VIOLA	10	7	13	11
11	13	CLARINETE	11	6	8	13
12	13	L. MUSICAL	7	10	12	10
13	14	CLARINETE	10	11	12	10
14	15	VIOLÍN	6	10	12	12
15	15	VIOLONCHELO	11	12	11	11
16	15	VIOLÍN	11	11	11	12
17	15	VIOLÍN	8	12	12	13
18	16	TROMPETA	9	10	13	12
19	17	VIOLONCHELO	9	11	13	12

20	18	VIOLÍN	8	10	12	14
21	18	PIANO	7	13	9	10
22	20	PIANO	7	10	11	8
23	20	VIOLÍN	8	10	13	8
24	20	PIANO	7	11	12	11
25	22	PIANO	11	6	8	10
26	23	PIANO	10	9	9	11
27	24	GUITARRA	11	12	12	11
28	24	PIANO	7	9	9	12
29	25	VIOLONCHELO	11	10	9	13
30	25	CONTRABAJO	9	7	9	11
31	28	PIANO	10	11	11	12
32	30	SAXOFÓN	7	9	13	12
33	30	L. MUSICAL	10	9	13	9

DATOS UTILIZADOS EN LA ELABORACIÓN DE LAS GRÁFICAS

Esta tabla recoge el promedio del perfil de enseñanza según los años de experiencia docente (fig. 1):

AÑOS DE DOCENCIA	ACTIVO	REFLEXIVO	TEÓRICO	PRAGMÁTICO
DE 1 A 10	8,8	9,8	12	10,2
DE 11 A 20	8,73	10,42	11,68	11,05
DE 21 A 30	9,55	9,11	10,33	11,22

La siguiente tabla nos indica el promedio del perfil de enseñanza según la asignatura (fig. 2):

ASIGNATURA	ACTIVO	REFLEXIVO	TEÓRICO	PRAGMÁTICO
CUERDA	9,08	10,25	11,58	11,66
VIENTO	8,9	9,96	11,36	10,96
LENGUAJE MUSICAL	8,33	10	13	9,66
PERCUSIÓN	9	13	11	10
PIANO	8,62	9,87	10,12	10,87
TOTAL GENERAL	8,79	10,61	11,41	10,63

DISCUSIÓN

ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO DEL PERFIL DE ENSEÑANZA EN FUNCIÓN DE LA EXPERIENCIA DOCENTE

Si observamos el perfil de enseñanza de los profesores que participaron en esta investigación, podemos afirmar que durante los primeros diez años de docencia prevalece el estilo teórico, en el rango de 11 a 20 años de docencia aumentan los estilos reflexivo y pragmático, y a partir de 21 años de docencia el estilo pragmático se consolida como el de mayor puntuación.

Estos resultados podrían evidenciar la convicción de los profesores que comienzan su labor docente de organizar la práctica educativa según las directrices inculcadas durante los años de estudio, más tarde, tras desarrollar sus propias ideas, la consecución de resultados dirige la función docente (fig. 1).

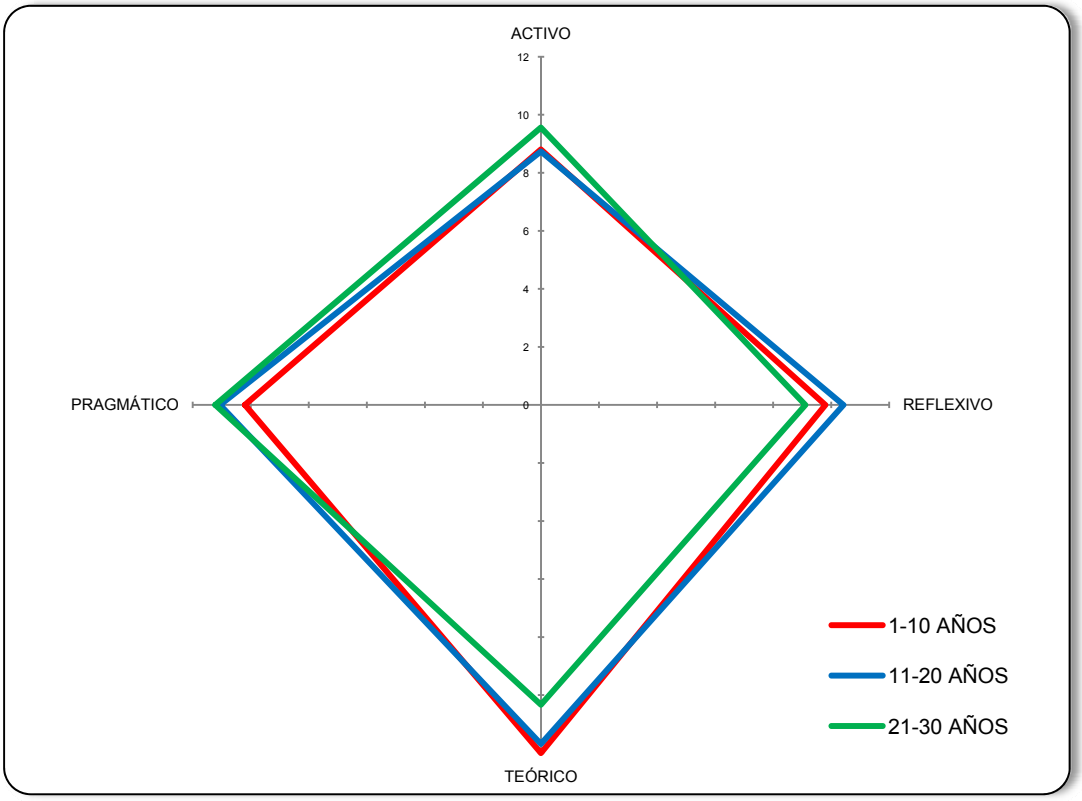


Fig. 1. Comparación del perfil de enseñanza de la muestra según los años de docencia

ANÁLISIS DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO DEL PERFIL DE ENSEÑANZA EN CADA ASIGNATURA

Si examinamos los perfiles de enseñanza de cada asignatura, observamos que en los profesores de lenguaje musical predomina el estilo teórico de manera diferenciada, de igual manera que el estilo reflexivo destaca en el perfil de enseñanza del profesor de percusión. El resto de asignaturas presentan un perfil de enseñanza equilibrado, obteniendo puntuaciones más altas los profesores de cuerda y piano en el estilo pragmático, los profesores de lenguaje musical e instrumentos de viento en el estilo teórico y el profesor de percusión, como ya hemos dicho antes, en el estilo reflexivo. Es reseñable que en ninguna asignatura el estilo activo sea el que obtenga mayor puntuación, lo que evidencia también la planificación y reflexión que hacen de la práctica educativa los profesores que participaron en esta investigación. Sin embargo, durante el proceso de enseñanza - aprendizaje, es necesario tener en cuenta no sólo los estilos de enseñanza predominantes, sino también aquellos que constituyen un punto débil en el perfil del profesor y elaborar actividades que contribuyan a la mejora de estos estilos (fig. 2).

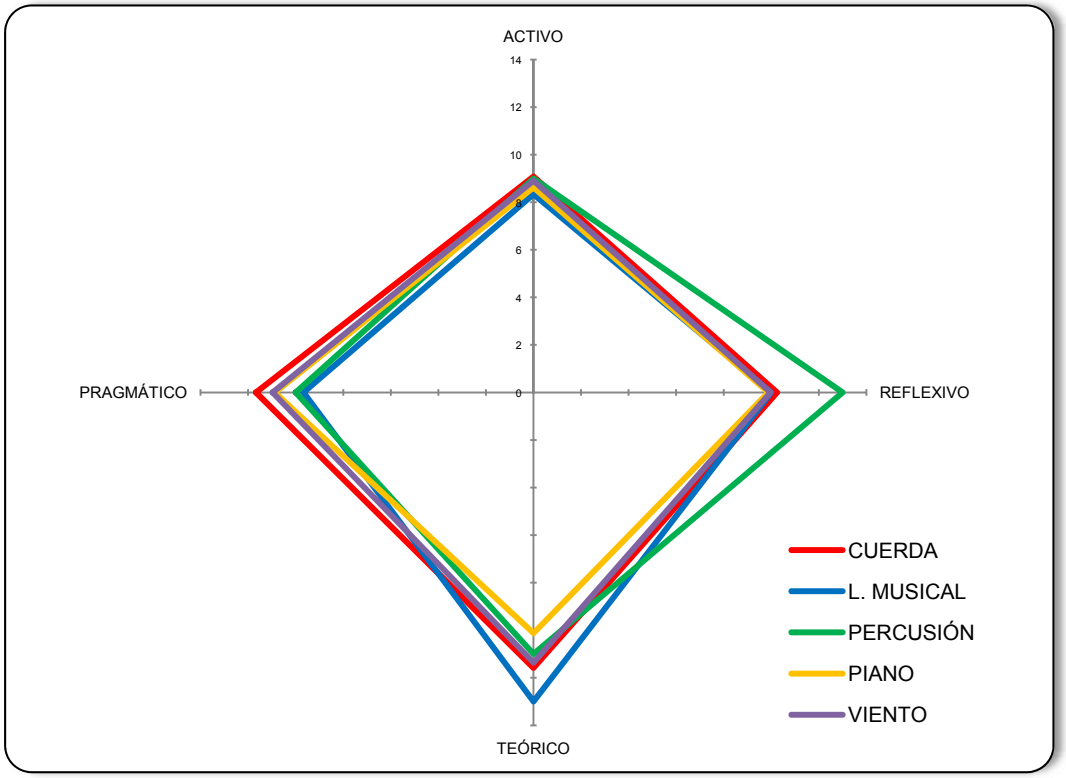


Fig. 2. Comparación del perfil de enseñanza de la muestra por asignaturas

CONCLUSIONES

Tras el análisis descriptivo y comparativo de los resultados obtenidos en este trabajo de campo, podemos elaborar una idea general del perfil de enseñanza de los profesores del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena (Murcia) que participaron en la investigación.

Observando este perfil de manera general, es constatable el hecho de que los cuatro estilos de aprendizaje alcanzan puntuaciones similares, obteniendo el estilo activo la puntuación más baja en muchos de los casos, y los estilos teórico y pragmático las cotas más altas. Es por ello que debemos buscar alternativas para potenciar el desarrollo del estilo activo, de manera que el profesor sepa aprovechar todas las oportunidades de enseñanza posibles adaptándose al perfil de estilo de aprendizaje de cada uno de sus alumnos. En el *corpus* de esta Tesis se detallan una serie de consejos y propuestas muy útiles en este sentido.

También es destacable la coincidencia entre el perfil de enseñanza de los profesores de instrumentos de cuerda y el perfil de aprendizaje de sus alumnos, puesto que en ambos casos los estilos pragmático y teórico obtienen las mayores puntuaciones, presentando el estilo activo una incidencia menor.

Es incuestionable que los datos de esta investigación se refieren a los profesores y alumnos que conforman la muestra. Para obtener una mayor evidencia científica acerca del perfil de enseñanza de los profesores de música en general sería necesario ampliar el ámbito de la investigación a otros centros con pautas metodológicas diferentes.

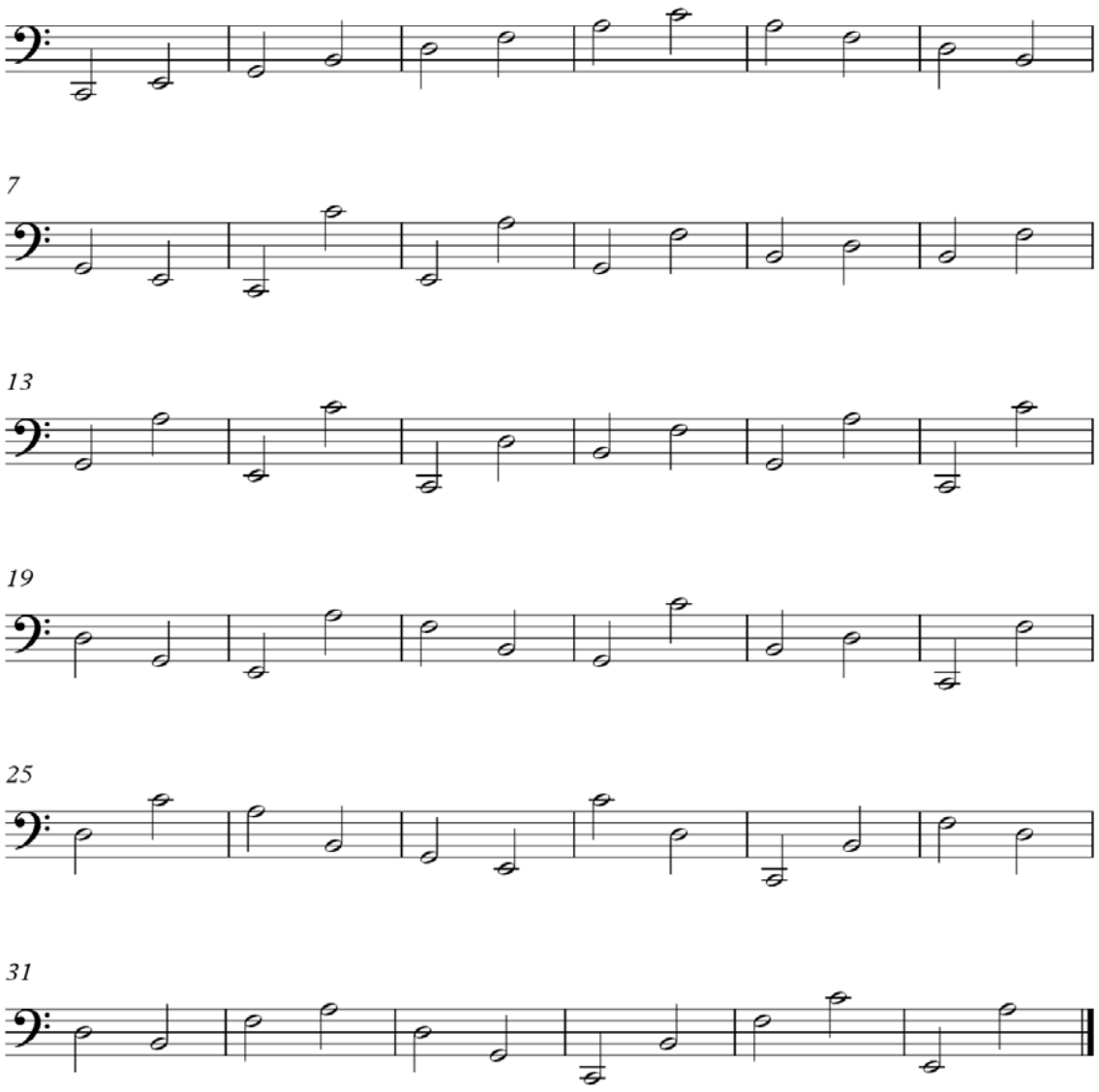
Anexo IV. Fichas para afianzar el aprendizaje de lectura de notas en la clave de Fa en 4ª línea

APRENDIENDO LA CLAVE DE FA

Ficha nº 1. LÍNEAS

Nombre del alumno:

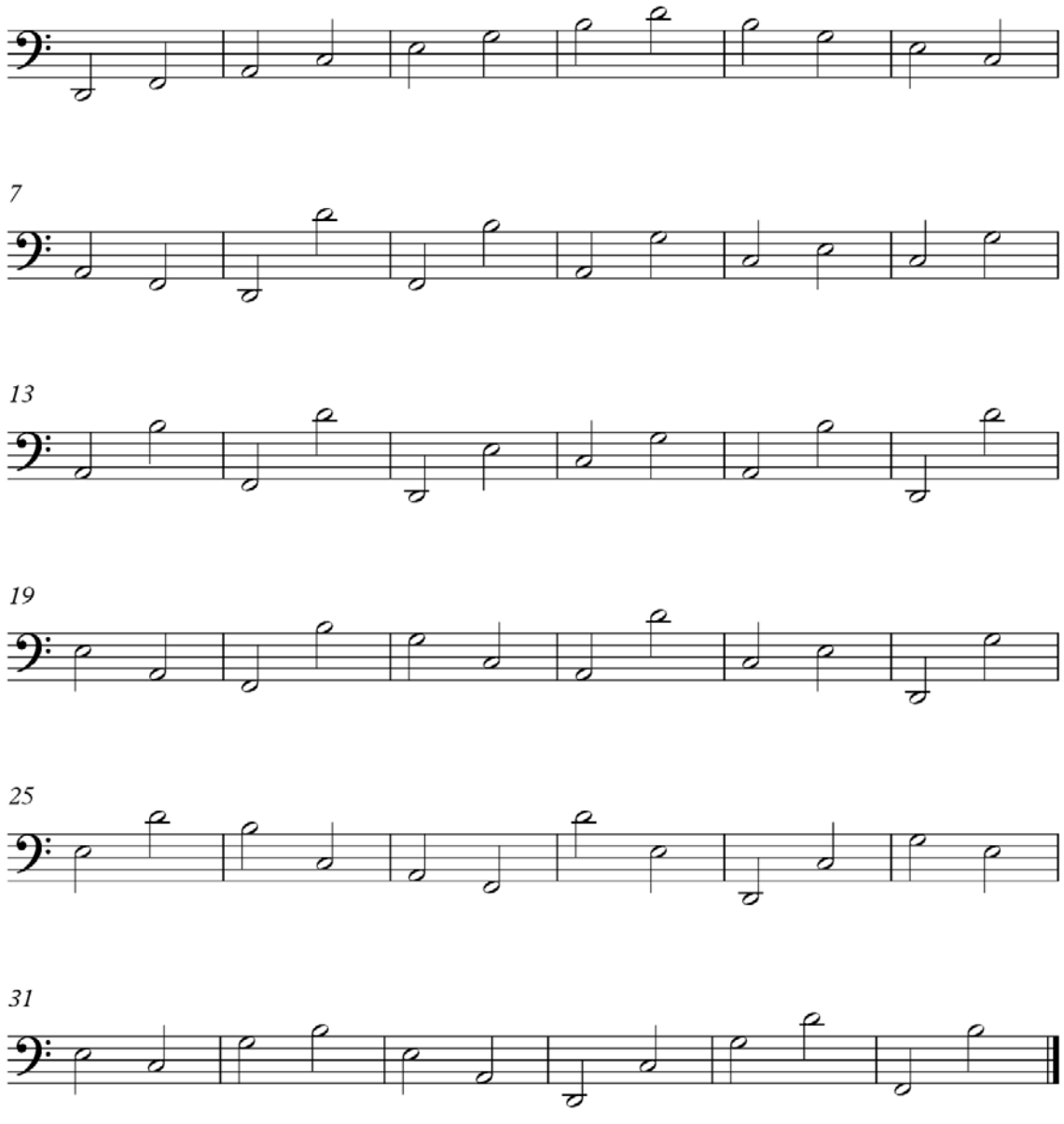
1) Escribe el nombre de las notas siguientes:



Ficha nº 2. ESPACIOS

Nombre del alumno:

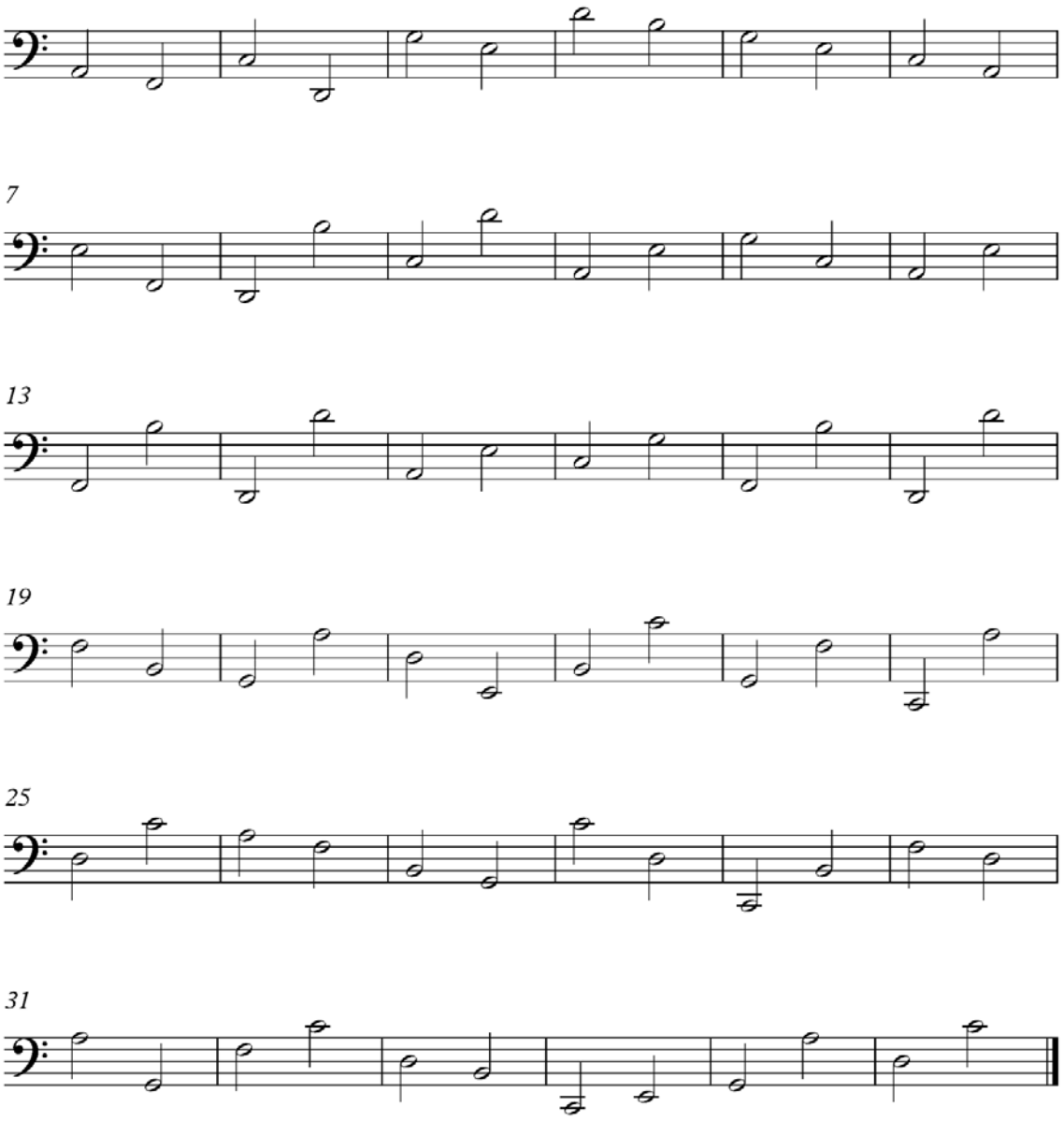
2) Escribe el nombre de las notas siguientes:



Ficha nº 3. ESPACIOS Y LÍNEAS

Nombre del alumno:

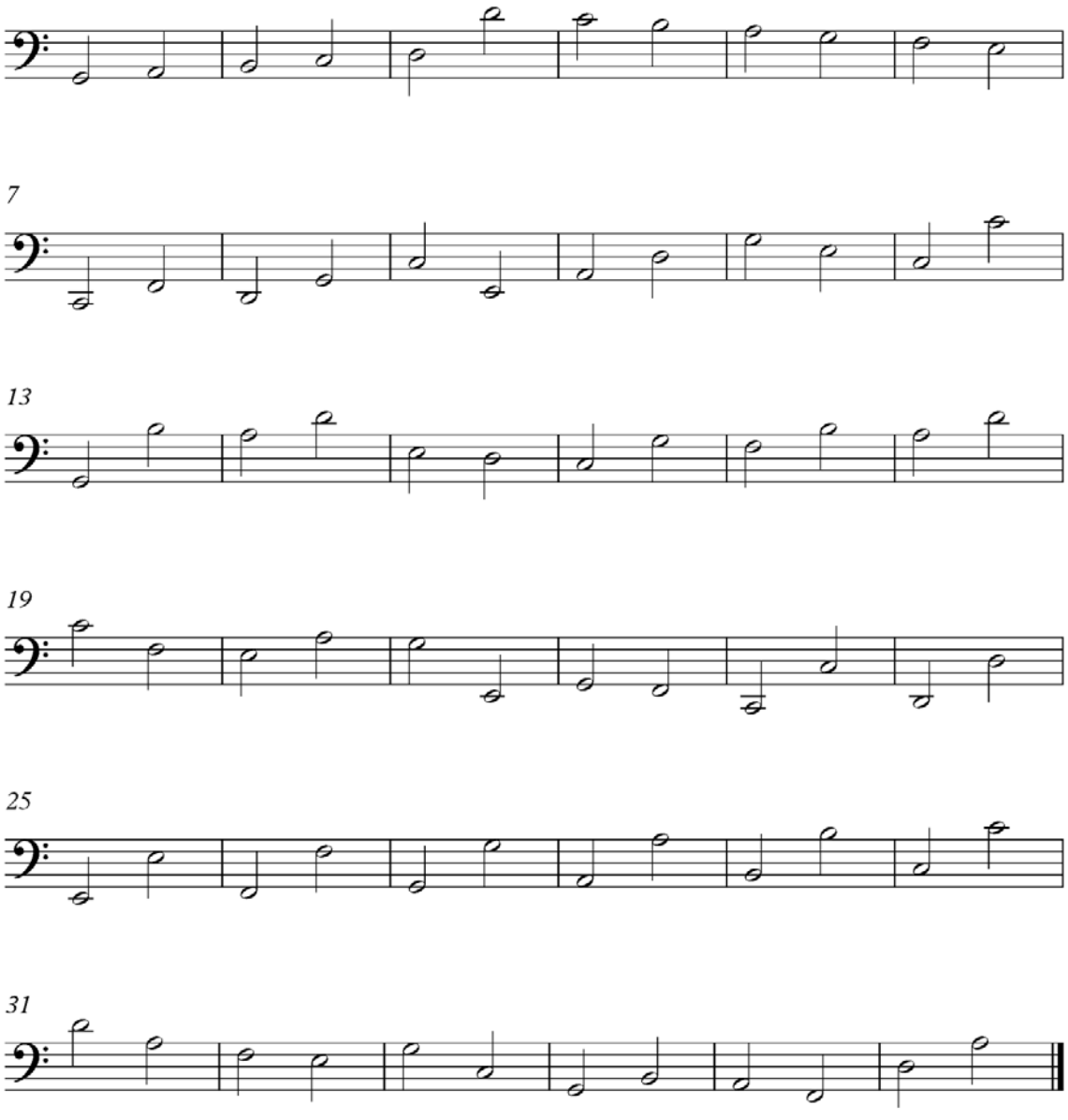
3) Escribe el nombre de las notas siguientes:



Ficha nº 4. LÍNEAS Y ESPACIOS

Nombre del alumno:

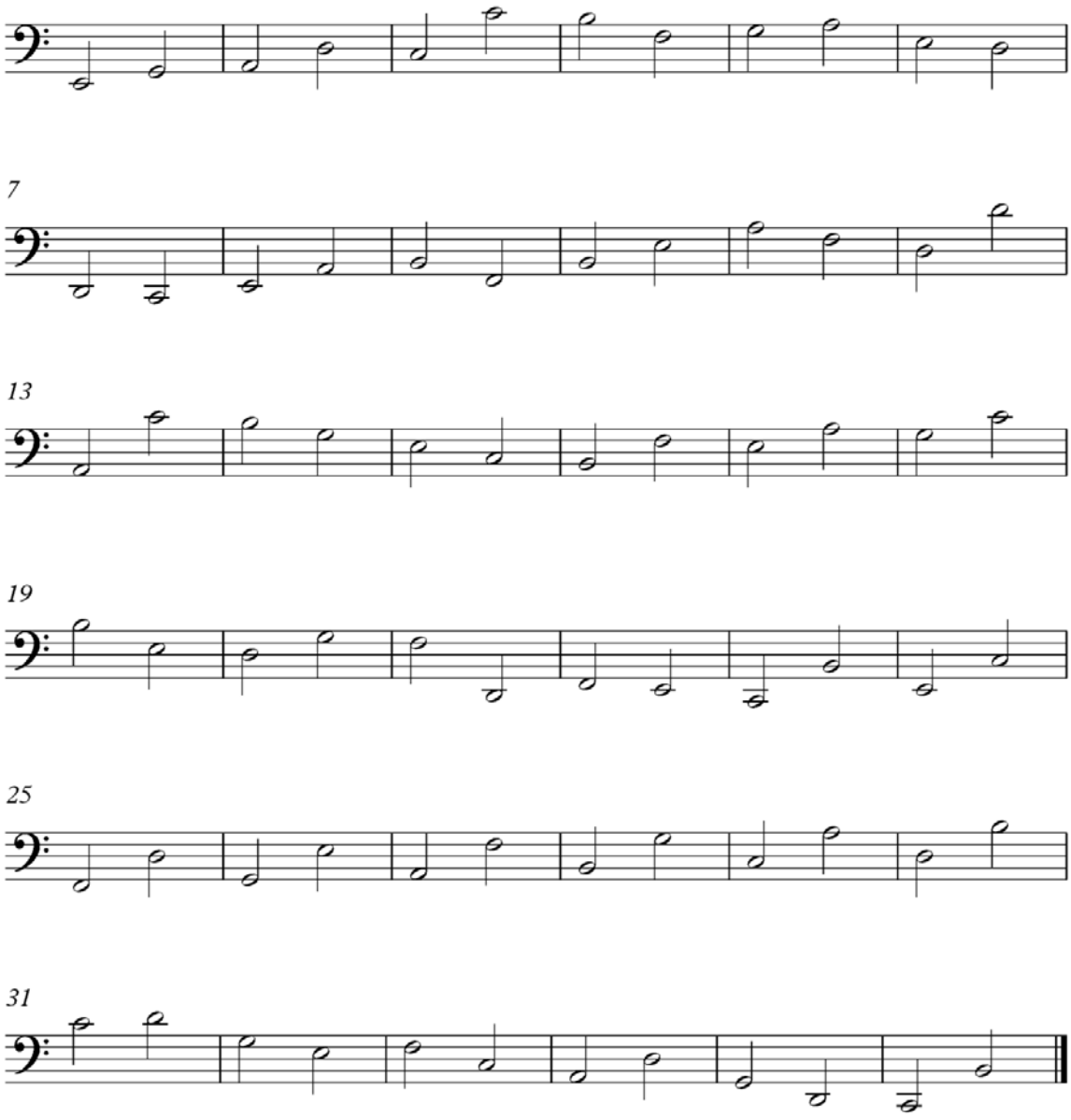
4) Escribe el nombre de las notas siguientes:



Ficha nº 5. LÍNEAS Y ESPACIOS

Nombre del alumno:

5) Escribe el nombre de las notas siguientes:

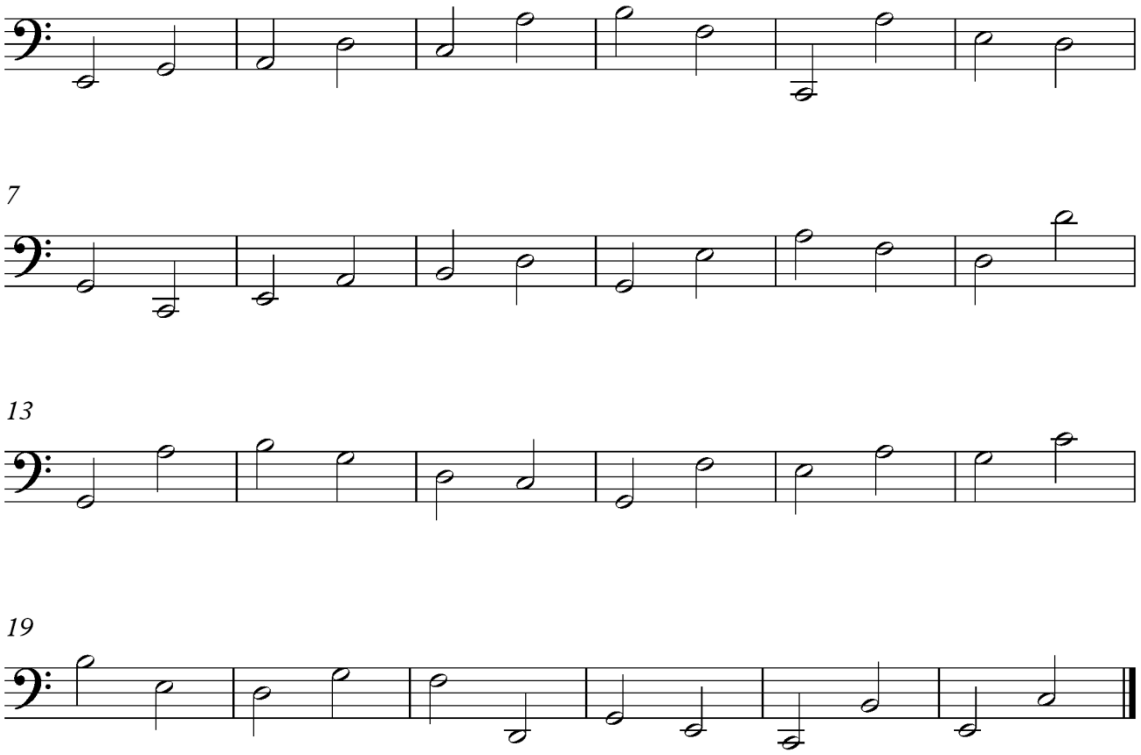


APRENDIENDO LA CLAVE DE FA

Ficha nº 6

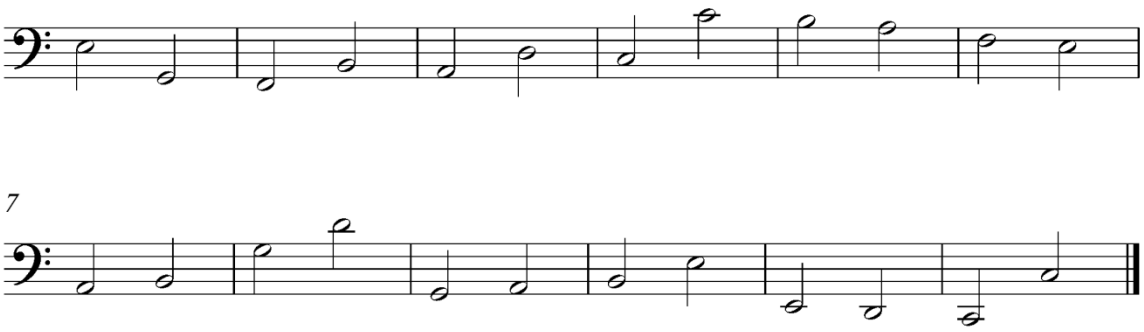
Nombre del alumno:

6) Rodea con un círculo las notas que se pueden tocar con cuerdas al aire e indica el número de cuerda.



7) Dibuja las notas propuestas.

8) Escribe el nombre de las notas siguientes:

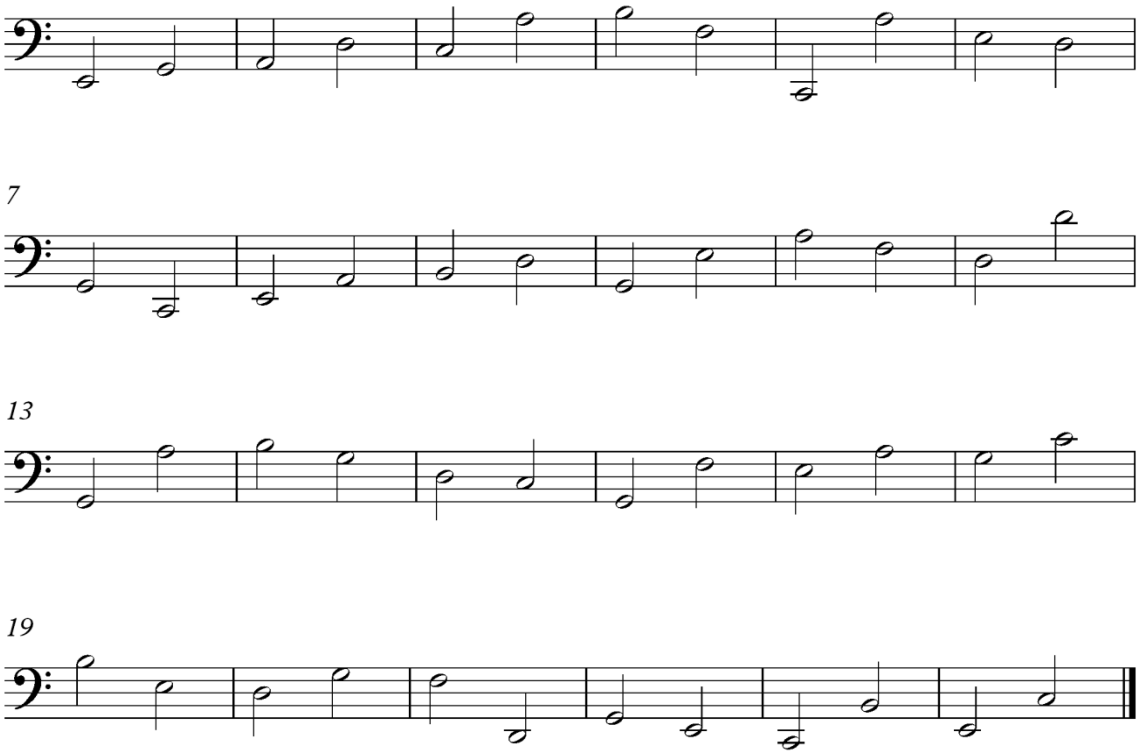


APRENDIENDO LA CLAVE DE FA

Ficha nº 7

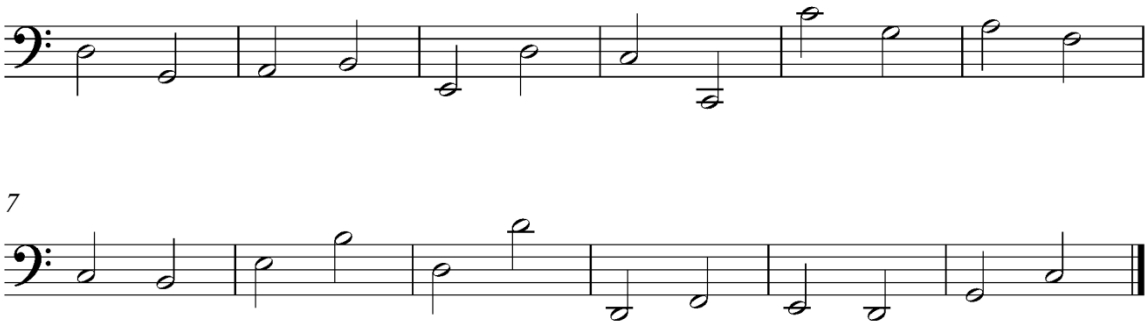
Nombre del alumno:

9) Rodea con un círculo las notas que se pueden tocar con el primer dedo e indica el número de cuerda.



10) Dibuja las notas propuestas.

11) Escribe el nombre de las notas siguientes:

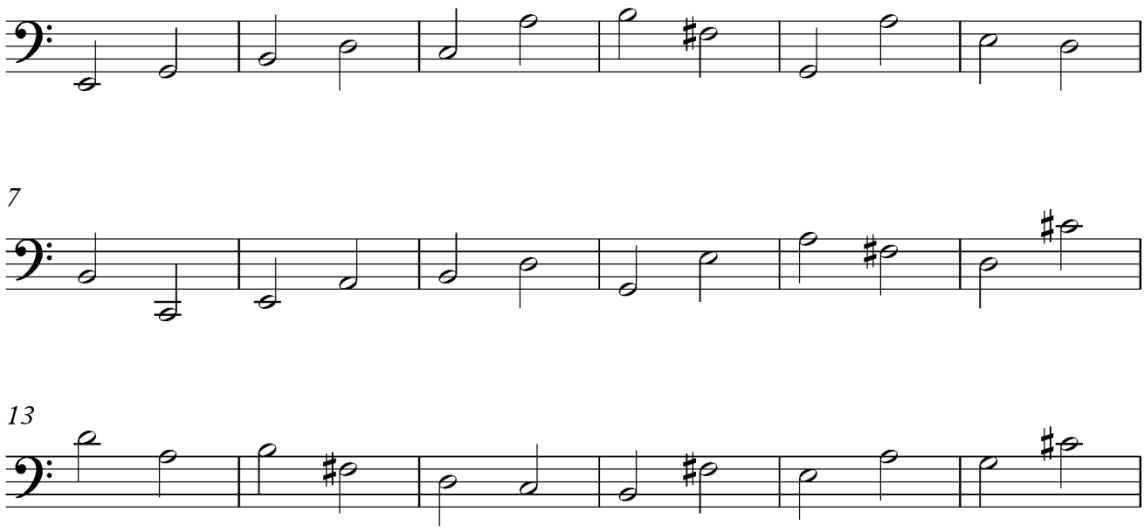


APRENDIENDO LA CLAVE DE FA

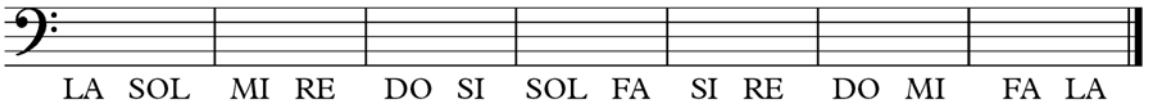
Ficha nº 8

Nombre del alumno:

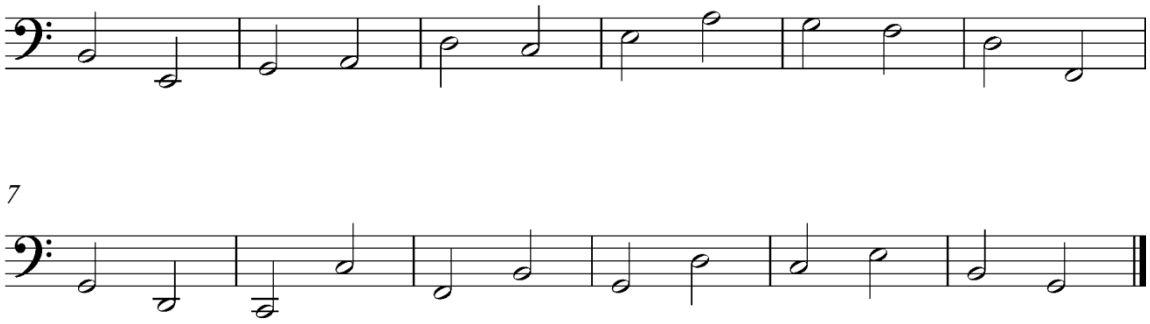
12) Rodea con un círculo las notas que se pueden tocar con el tercer dedo e indica el número de cuerda.



13) Dibuja las notas propuestas.



14) Escribe el nombre de las notas siguientes:

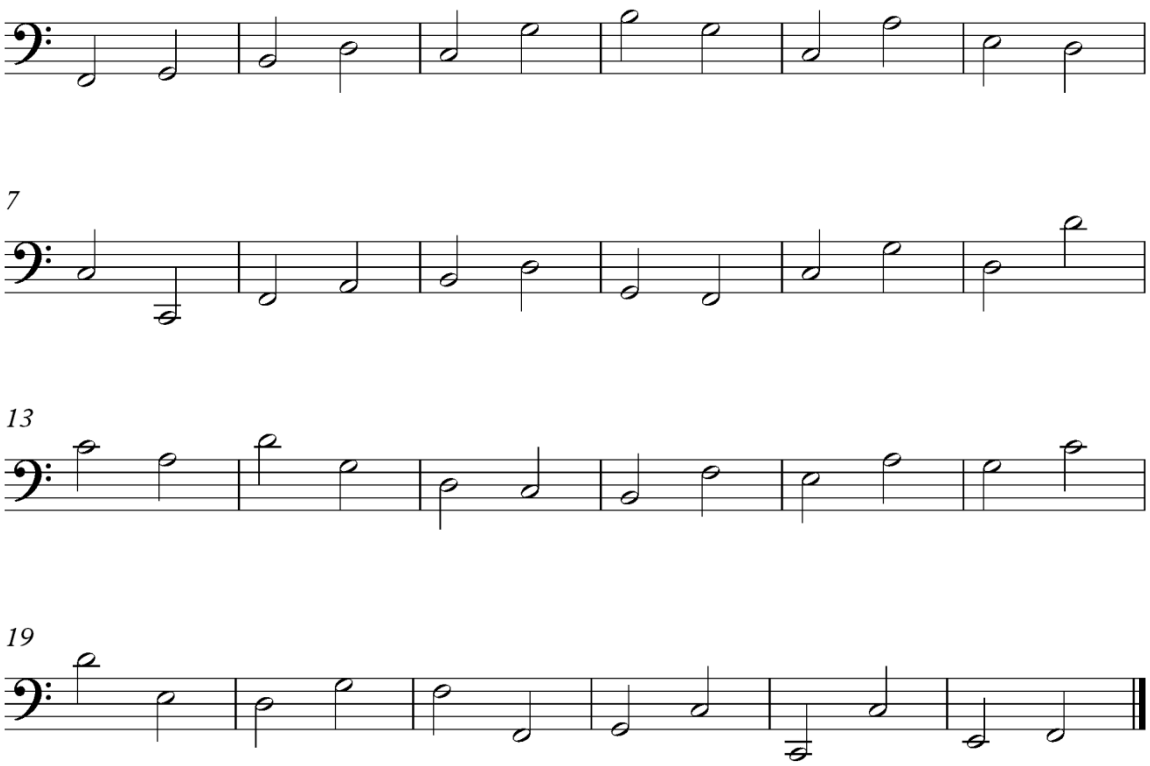


APRENDIENDO LA CLAVE DE FA

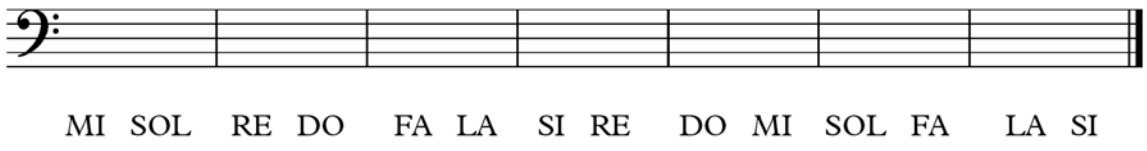
Ficha nº 9

Nombre del alumno:

15) Rodea con un círculo las notas que se pueden tocar con el cuarto dedo e indica el número de cuerda.

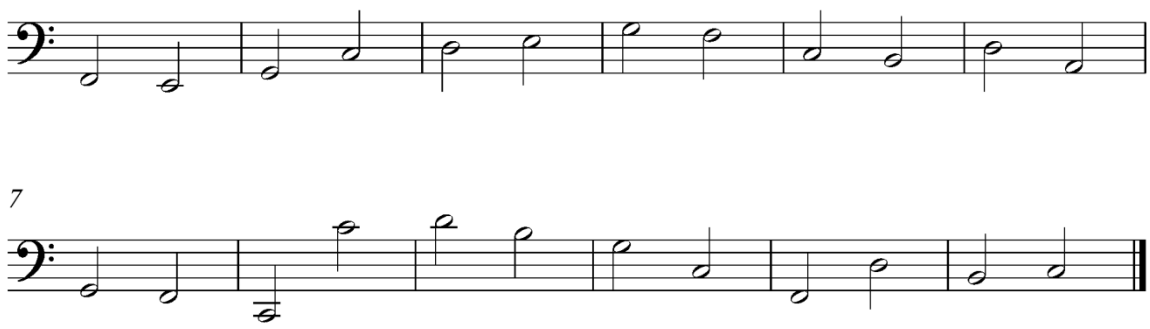


16) Dibuja las notas propuestas.



MI SOL RE DO FA LA SI RE DO MI SOL FA LA SI

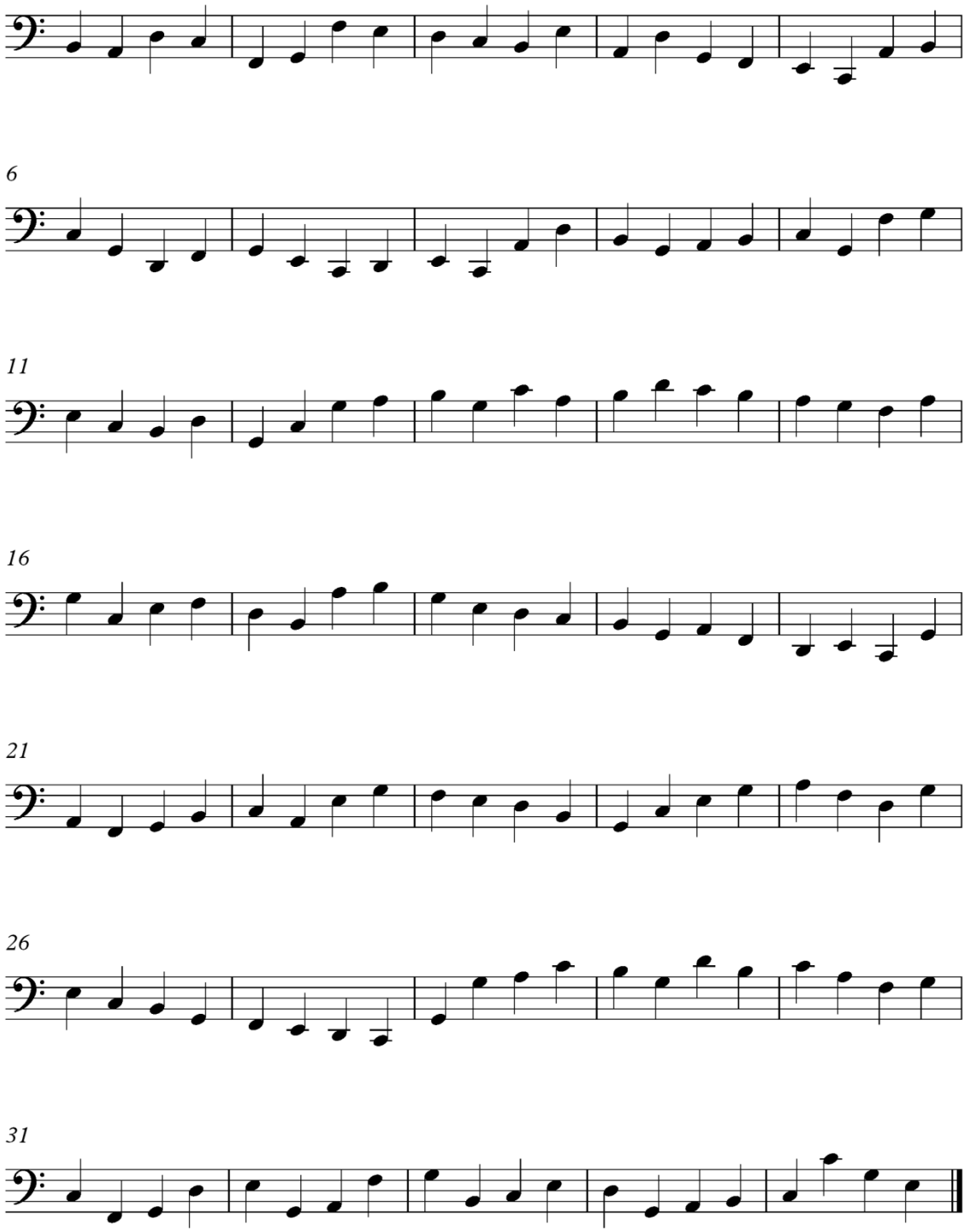
17) Escribe el nombre de las notas siguientes:



Ficha nº 10. LÍNEAS Y ESPACIOS

Nombre del alumno:

18) Escribe el nombre de las notas siguientes:



Anexo V. Propuesta de un método para el estudio de la técnica del brazo derecho en el nivel elemental

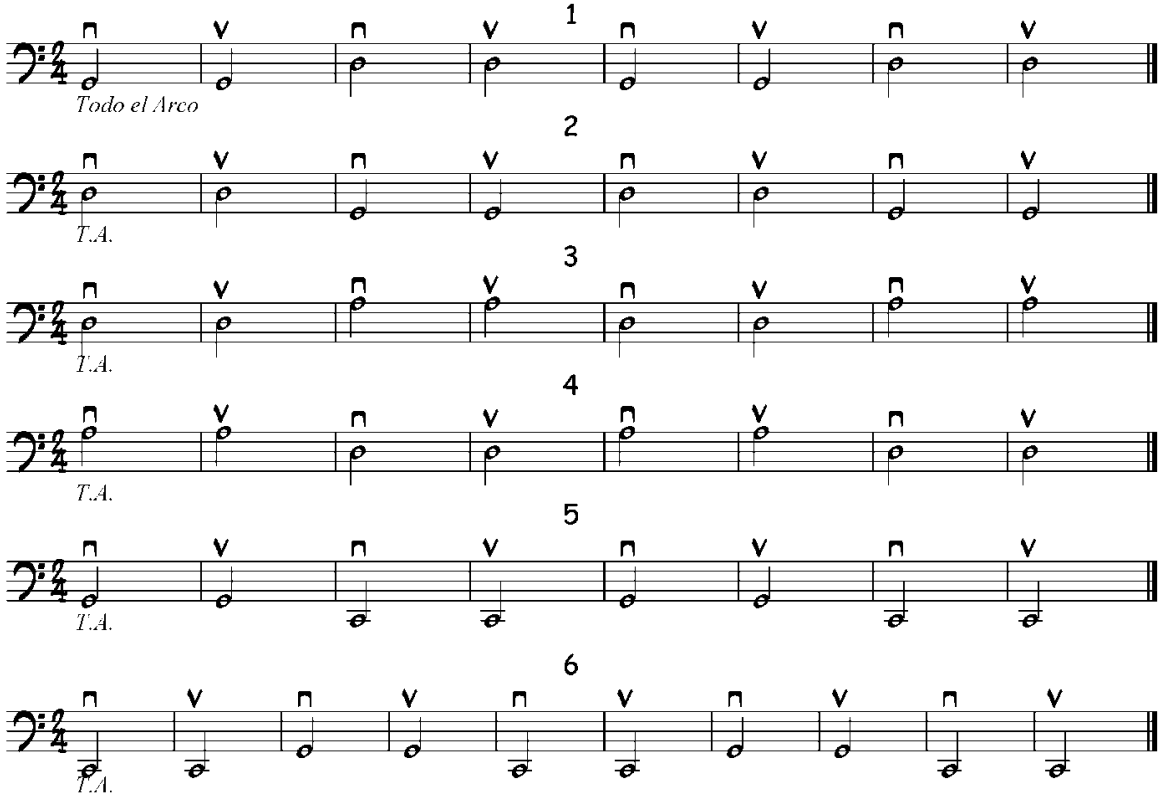
TÉCNICA DE ARCO

Nivel Elemental

ELENA MARÍA GARCÍA SÁNCHEZ

1) Practica los siguientes ejercicios manteniendo un pulso constante. Asegúrate de estirar bien el brazo en la punta y de bajar el codo en el talón. Es muy importante no subir nunca el hombro.

CAMBIO DE CUERDA AL TALÓN SIN INTERUMPIR EL SONIDO. DOS CUERDAS

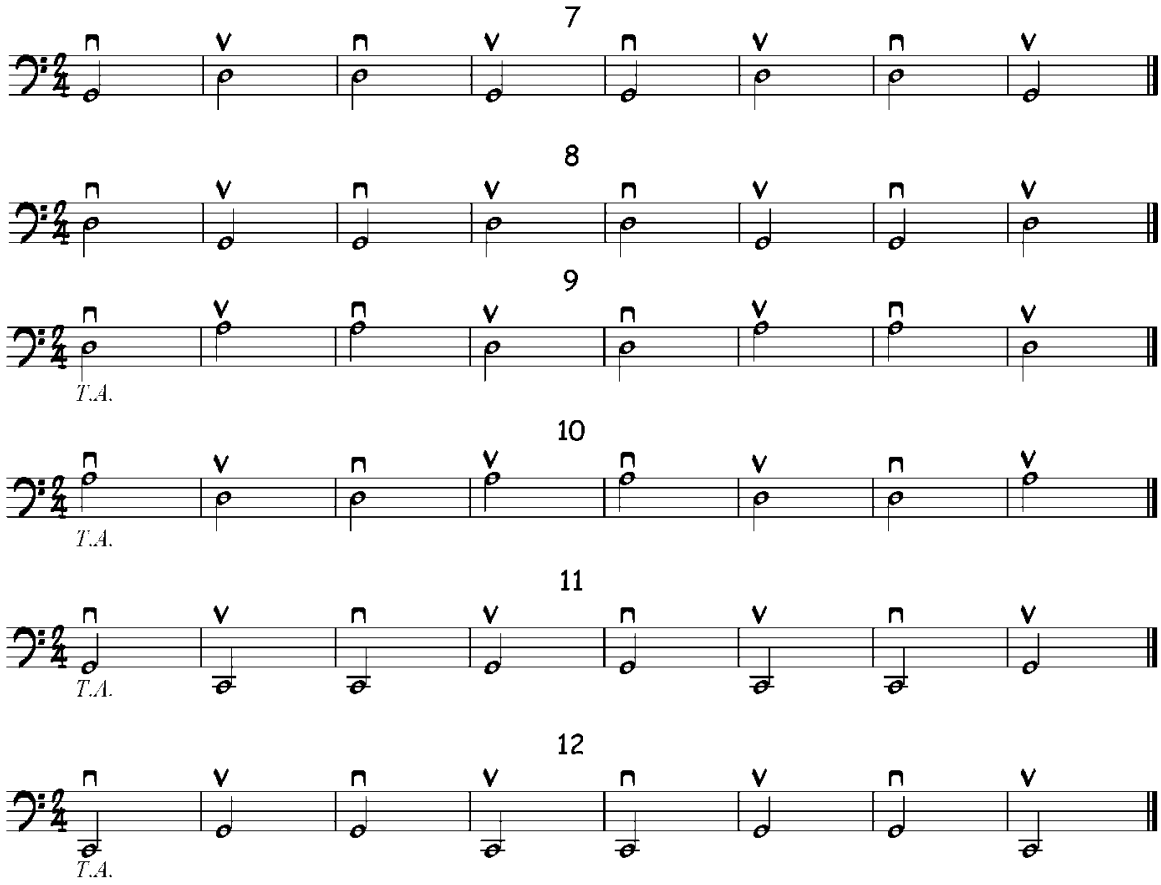


2) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Estiro bien el brazo en la punta		
No subo el hombro en la cuerda Sol		
No subo el hombro en la cuerda Re		
No subo el hombro en la cuerda La		
Bajo el codo en el talón		

3) En estos ejercicios no debes despegar el arco de la cuerda. Evita los ruidos e intenta que el arco mantenga una trayectoria paralela al puente. Es primordial mantener el pulgar flexionado.

CAMBIO DE CUERDA A LA PUNTA SIN INTERRUMPIR EL SONIDO. DOS CUERDAS



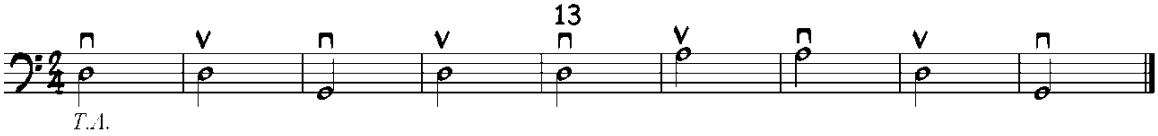
4) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Estiro bien el brazo en la punta		
No subo el hombro en la cuerda Re		
No subo el hombro en la cuerda La		
Bajo el codo en el talón		
Mantengo el pulgar flexionado		
Paso el arco recto		

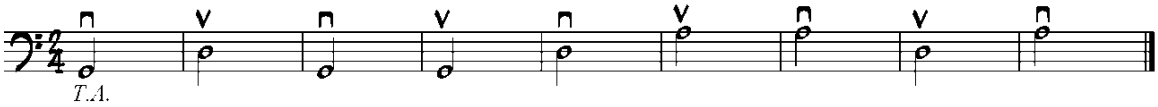
5) Toca cuidadosamente con arcos lentos y suaves. Fíjate en que el codo cambia de posición con cada cambio de cuerda. No olvides lo aprendido en los ejercicios anteriores.

CAMBIOS DE CUERDA INDISTINTOS SOBRE TRES CUERDAS

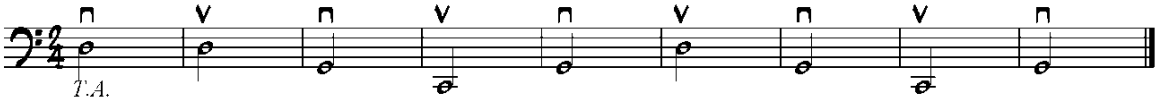
13



14

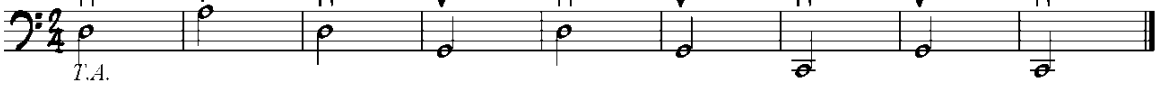


15

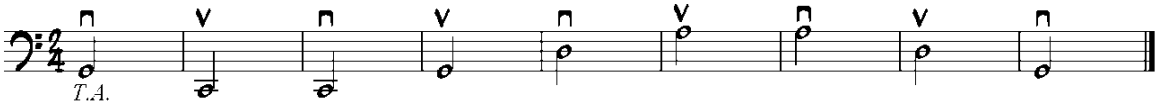


CAMBIOS DE CUERDA INDISTINTOS SOBRE CUATRO CUERDAS

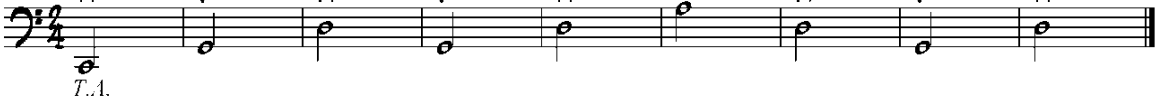
16



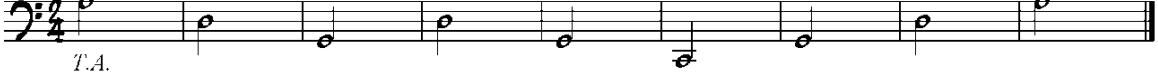
17



18

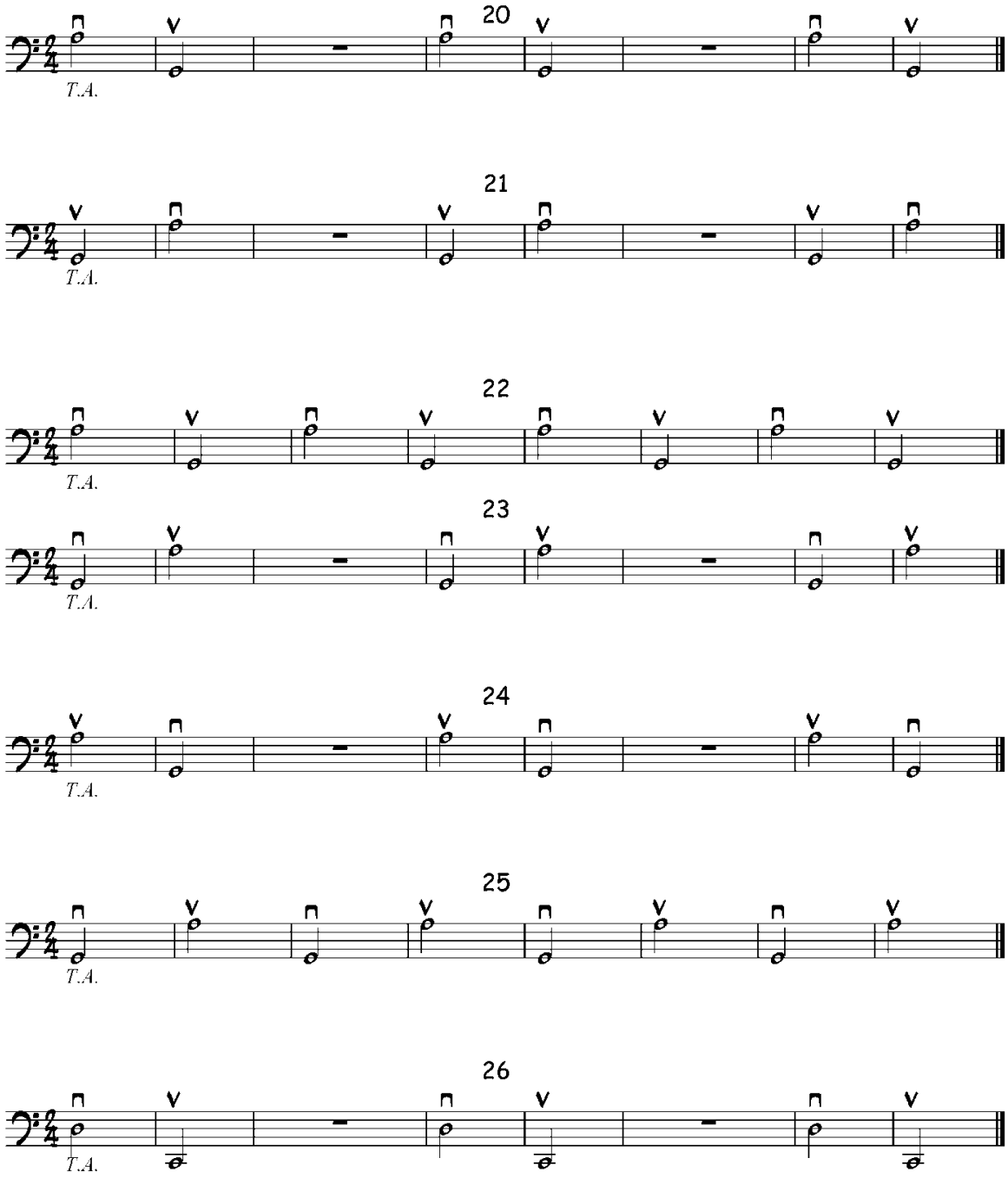


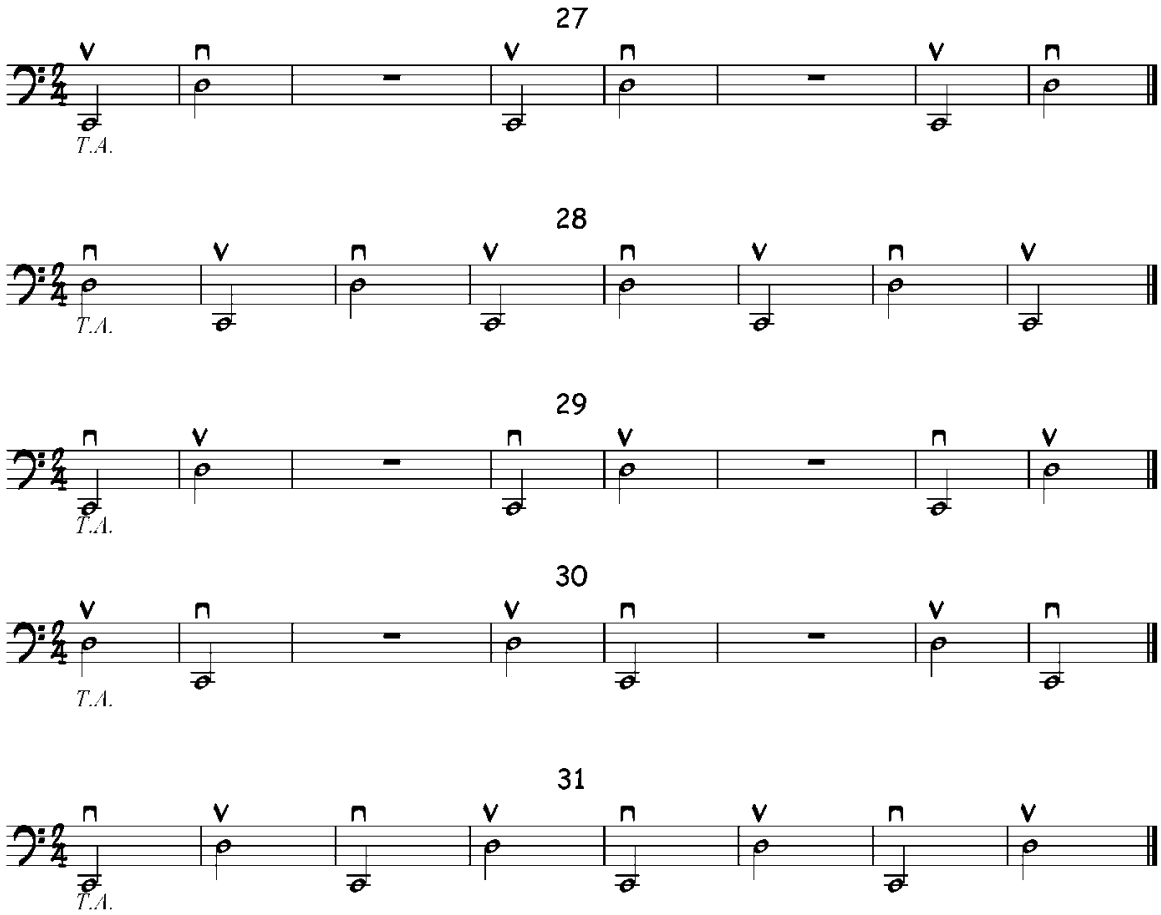
19



6) En los cambios de cuerda entre cuerdas no consecutivas no debes despegar el arco de las cuerdas, para cambiar de cuerda sólo tienes que hacer un movimiento de balanceo sobre la cuerda intermedia sin que ésta llegue a sonar.

CAMBIOS DE CUERDA ENTRE CUERDAS NO CONSECUTIVAS

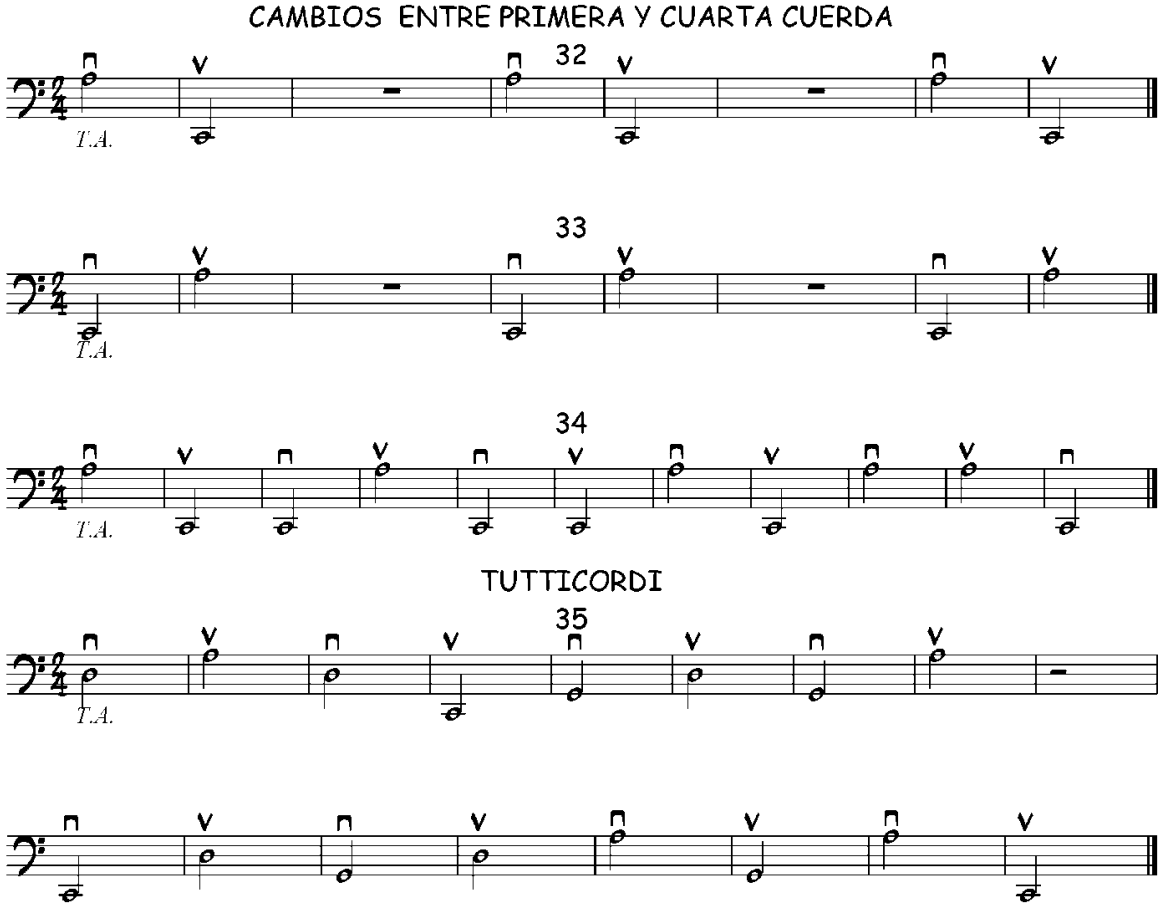




7) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Estiro bien el brazo en la punta		
No subo el hombro en la cuerda Sol		
No subo el hombro en la cuerda Re		
No subo el hombro en la cuerda La		
Bajo el codo en el talón		
Mantengo el pulgar flexionado		
No despego el arco de la cuerda		
Paso el arco recto		
El codo cambia de posición en los cambios de cuerda		

8) Ahora, un poquito más difícil.

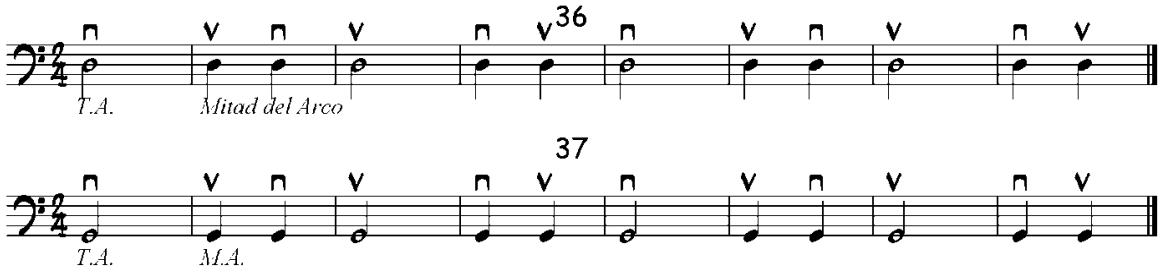


9) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Estiro bien el brazo en la punta		
No subo el hombro en la cuerda Sol		
No subo el hombro en la cuerda Re		
No subo el hombro en la cuerda La		
Bajo el codo en el talón		
Mantengo el pulgar flexionado		
No despego el arco de la cuerda		
Paso el arco recto		
El codo cambia de posición en los cambios de cuerda		

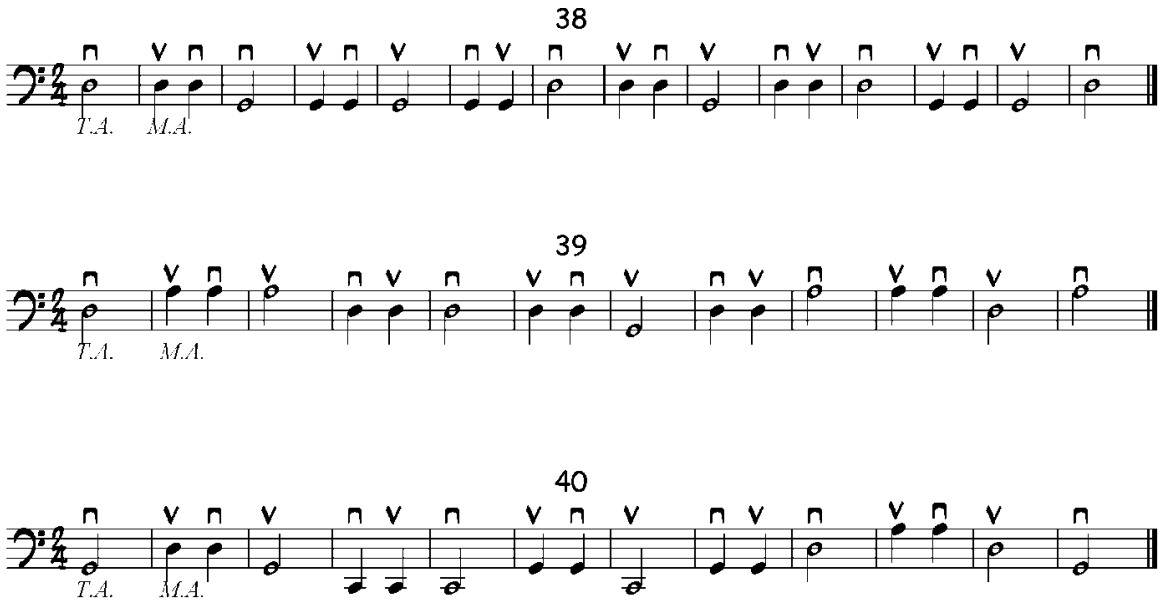
10) En los siguientes ejercicios debes mantener la misma intensidad de sonido en los dos sentidos del arco. Usa arcos sonoros y cercanos al puente. Intenta que el cambio de sentido del arco sea lo más suave posible, es muy importante que no se interrumpa el sonido.

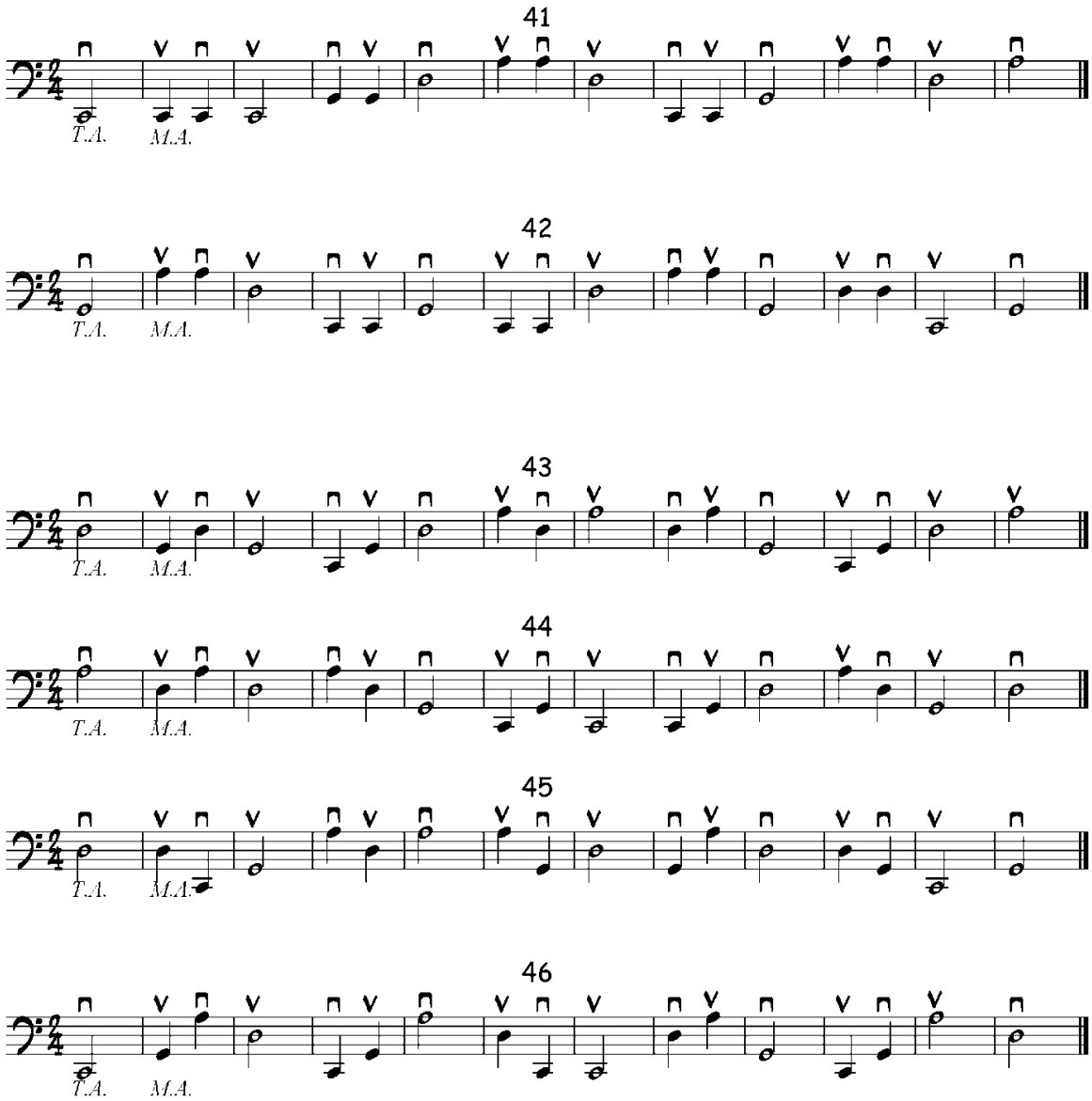
DIFERENTES LONGITUDES DE ARCO. ARCO ENTERO Y MITAD



11) Relaja el brazo y emplea su peso sin forzar el sonido. Asegúrate de distribuir bien el arco.

LO MISMO CON CAMBIO DE CUERDA



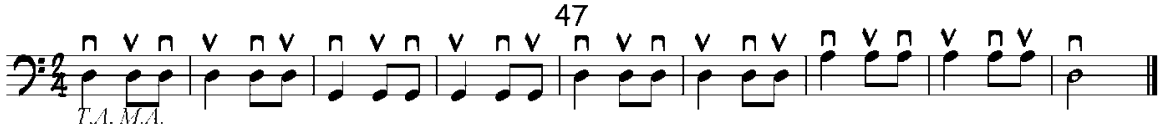


12) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

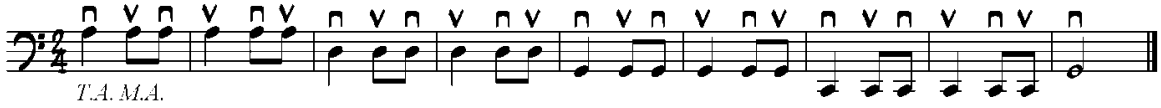
Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
No subo el hombro en la cuerda La		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Distribuyo bien el arco		
Cuido el cambio de sentido del arco		

LO MISMO CON MAYOR VELOCIDAD DE ARCO

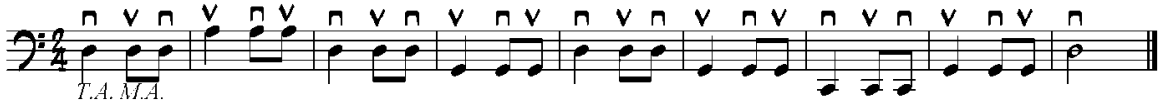
47



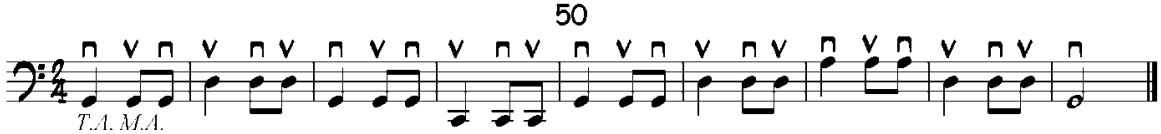
48



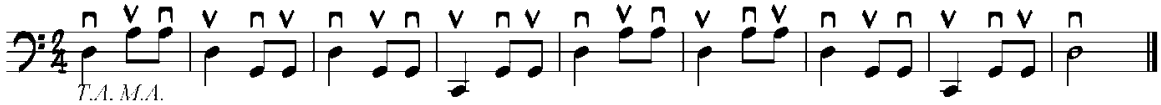
49



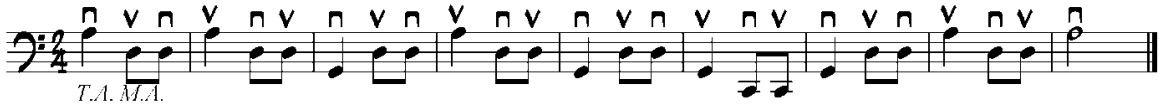
50



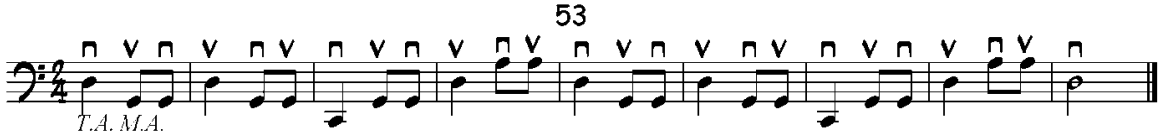
51



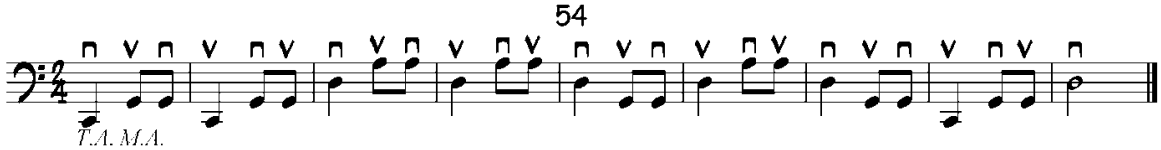
52

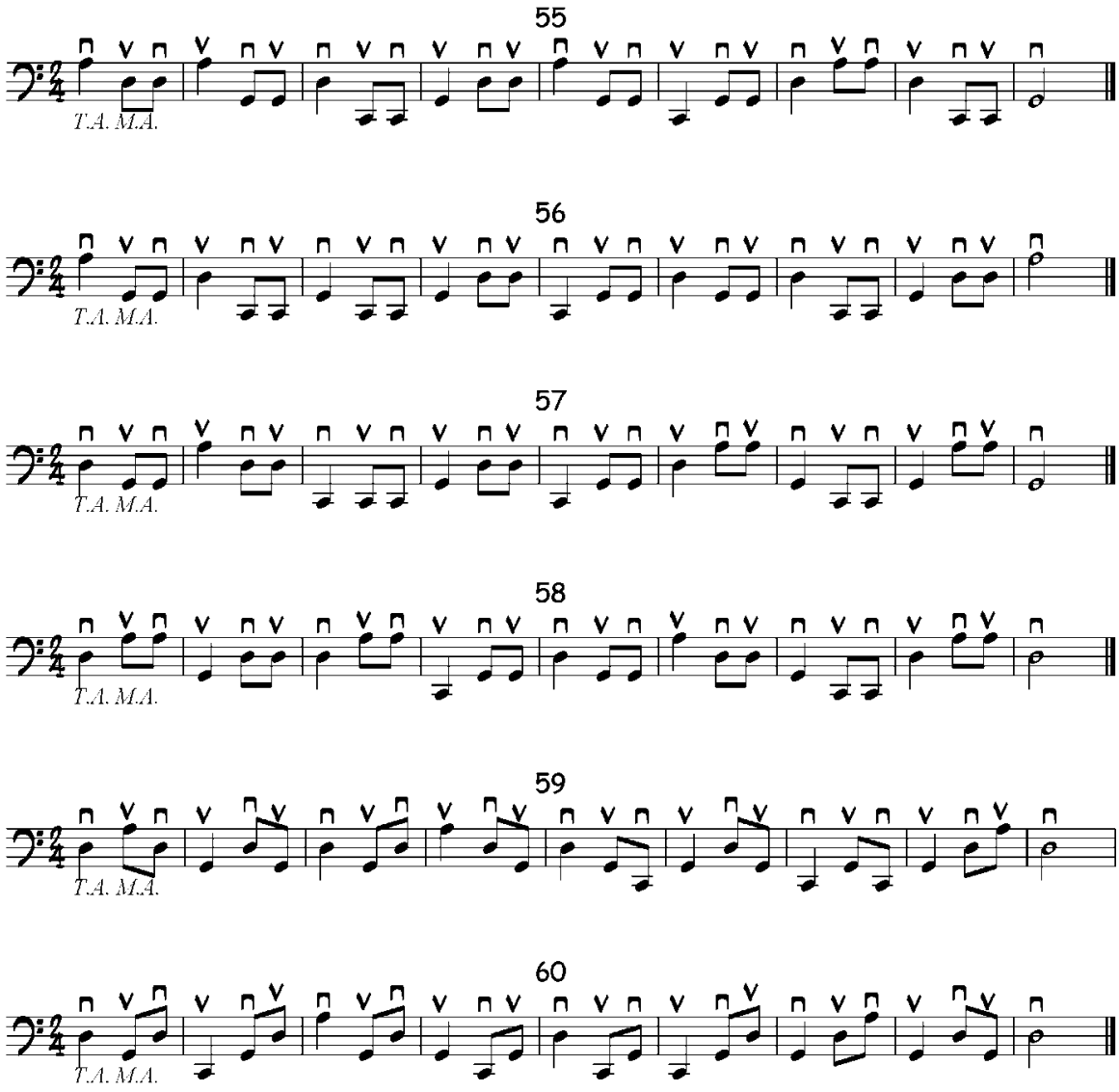


53



54



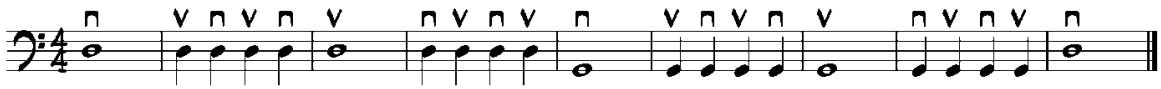


13) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

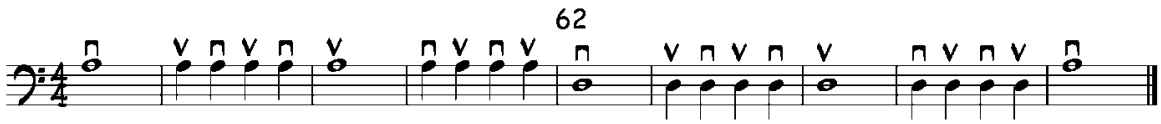
Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
No subo el hombro en la cuerda La		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Distribuyo bien el arco		
Cuido el cambio de sentido del arco		

PREPARANDO EL DETACHE A LA PUNTA Y AL TALÓN

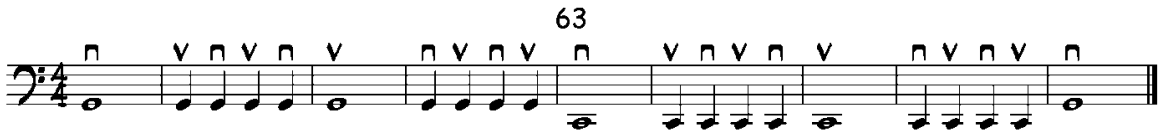
61



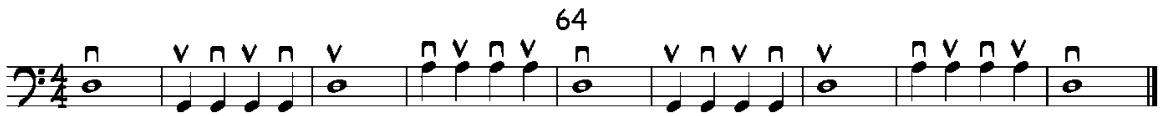
62



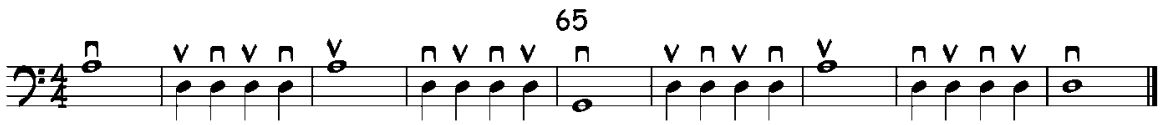
63



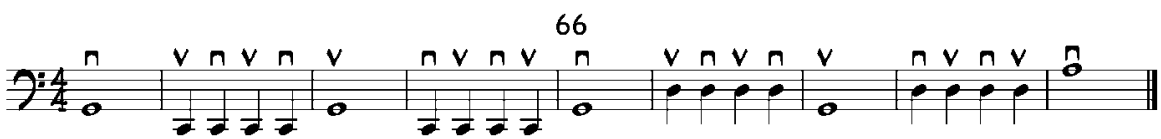
64



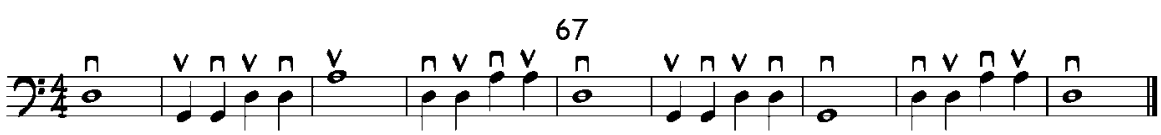
65



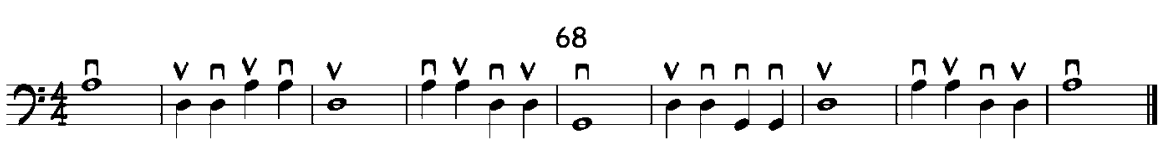
66

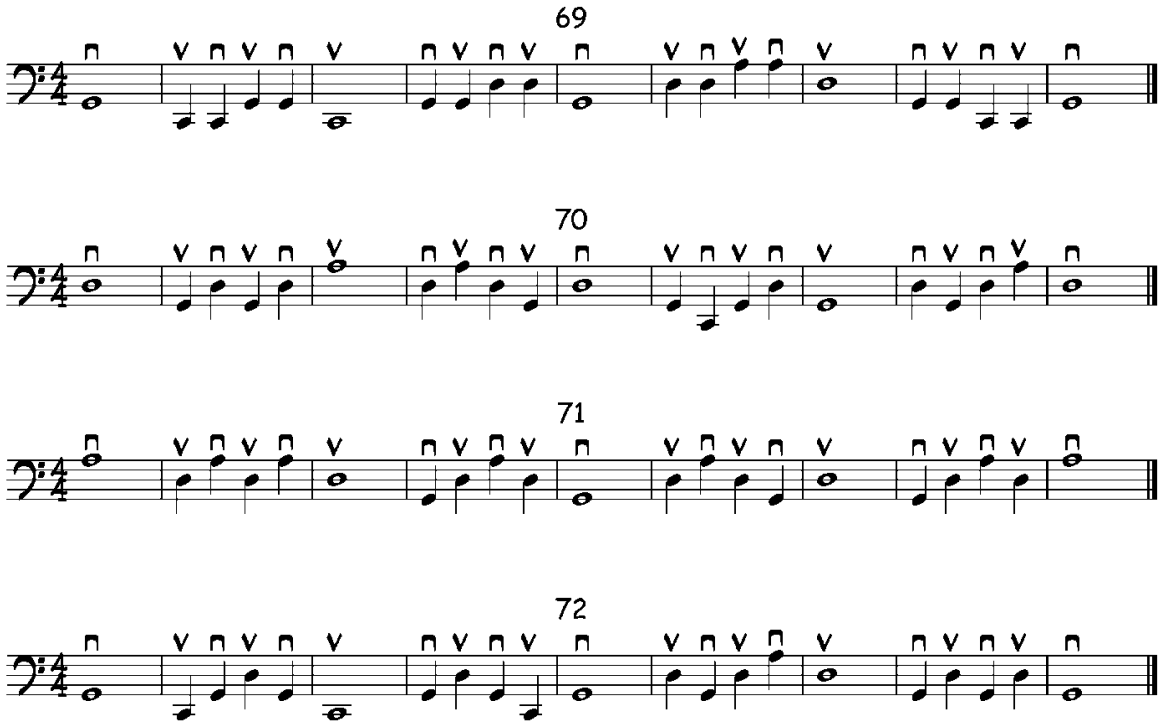


67



68

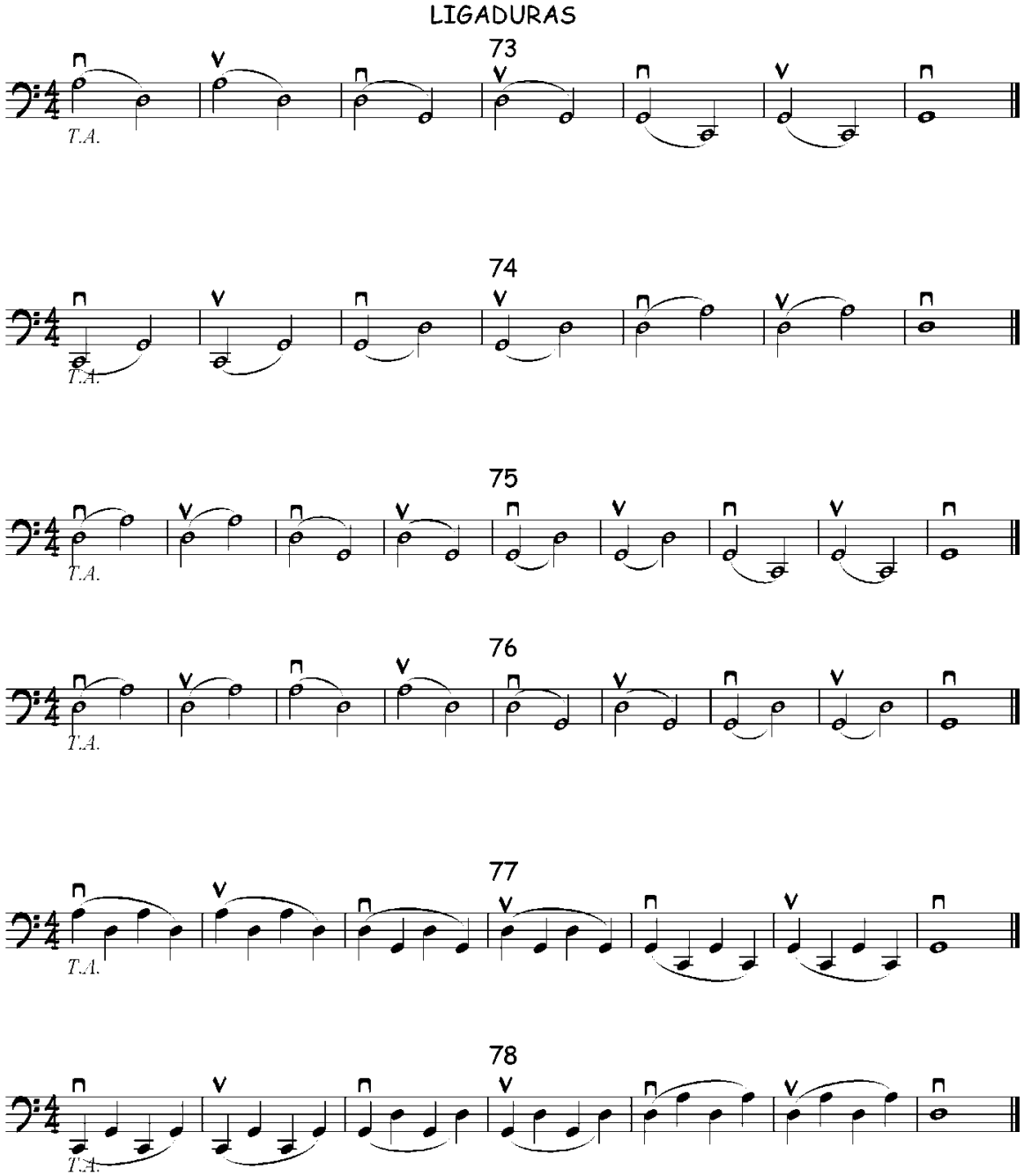


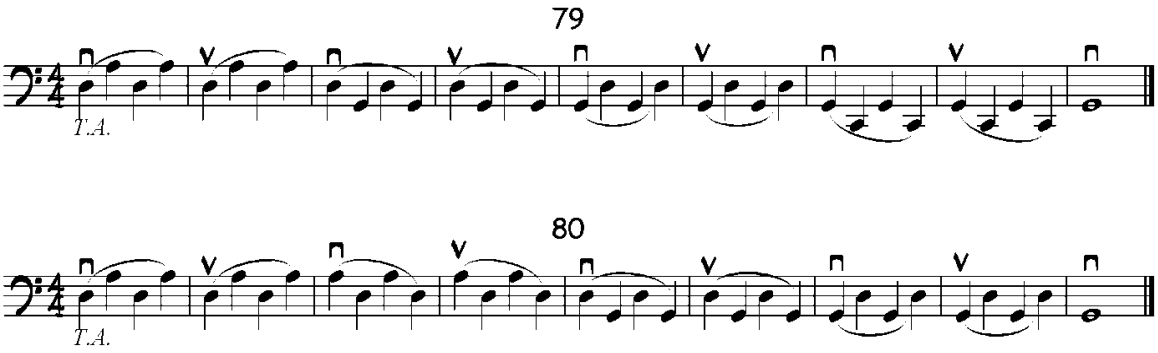


14) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
No subo el hombro en la cuerda La		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Distribuyo bien el arco		
Cuido el cambio de sentido del arco		

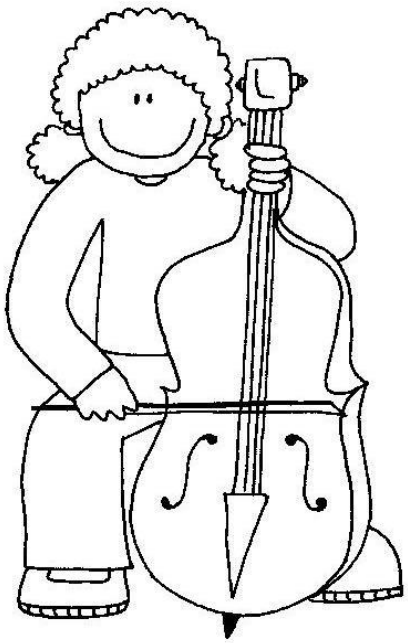
15) Cuando veas una ligadura mantén el movimiento del arco en la misma dirección y sentido mientras cambias de nota. Cambia de cuerda evitando los movimientos bruscos y sin interrumpir el sonido. Distribuye bien el arco: cada blanca ocupa medio arco y cada negra un cuarto de éste.





16) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

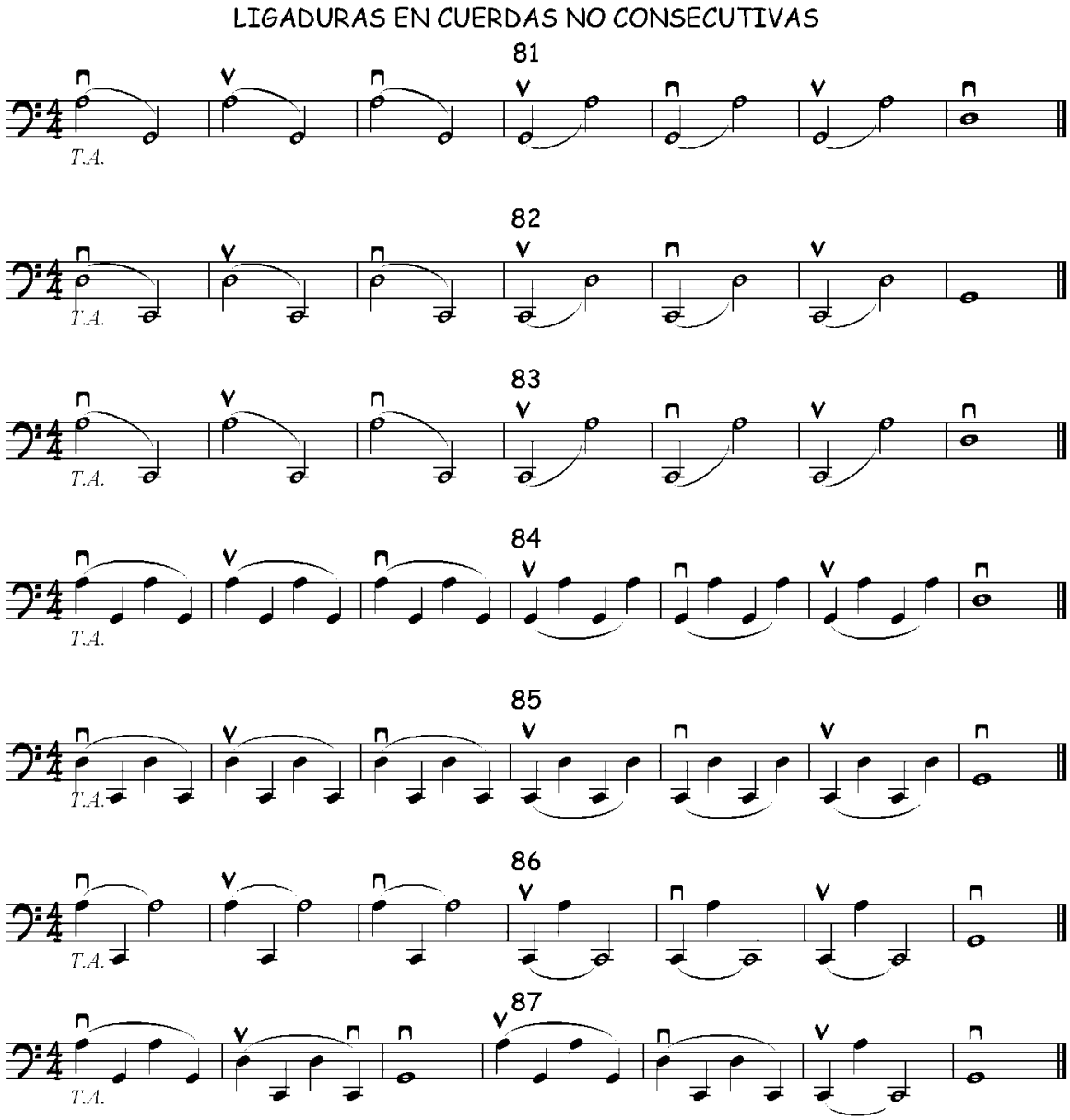
Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
Cambio de cuerda con suavidad		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Distribuyo bien el arco		
Cuido el cambio de sentido del arco		

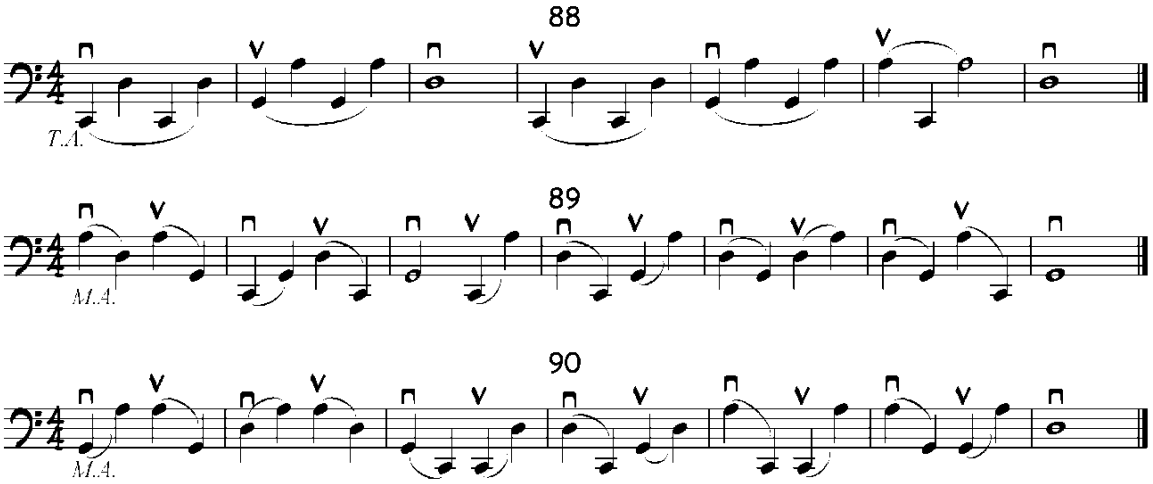


¡Ánimo, sigue practicando![51]

[51] Dibujo: https://peromiraquesalao.files.wordpress.com/2009/11/isavioloncello.jpg. Consultado el 23/4/2014

17) Ahora, un poquito más difícil, debes tocar ligaduras entre cuerdas no consecutivas. Presta mucha atención para que no suene la cuerda intermedia cuando pases el arco por ella. También es muy importante que el codo se anticipe al arco en el movimiento de cambio de cuerda.

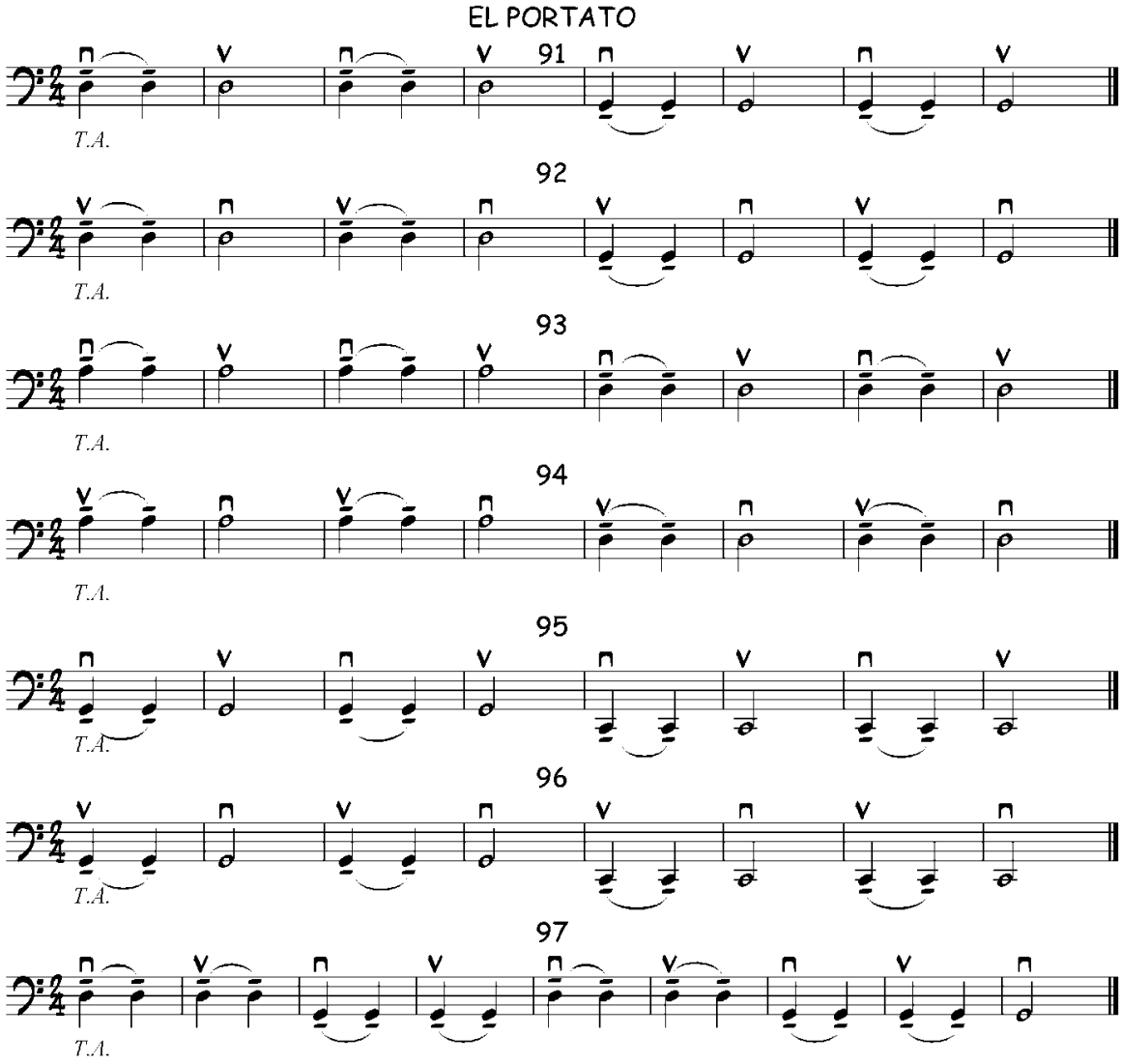


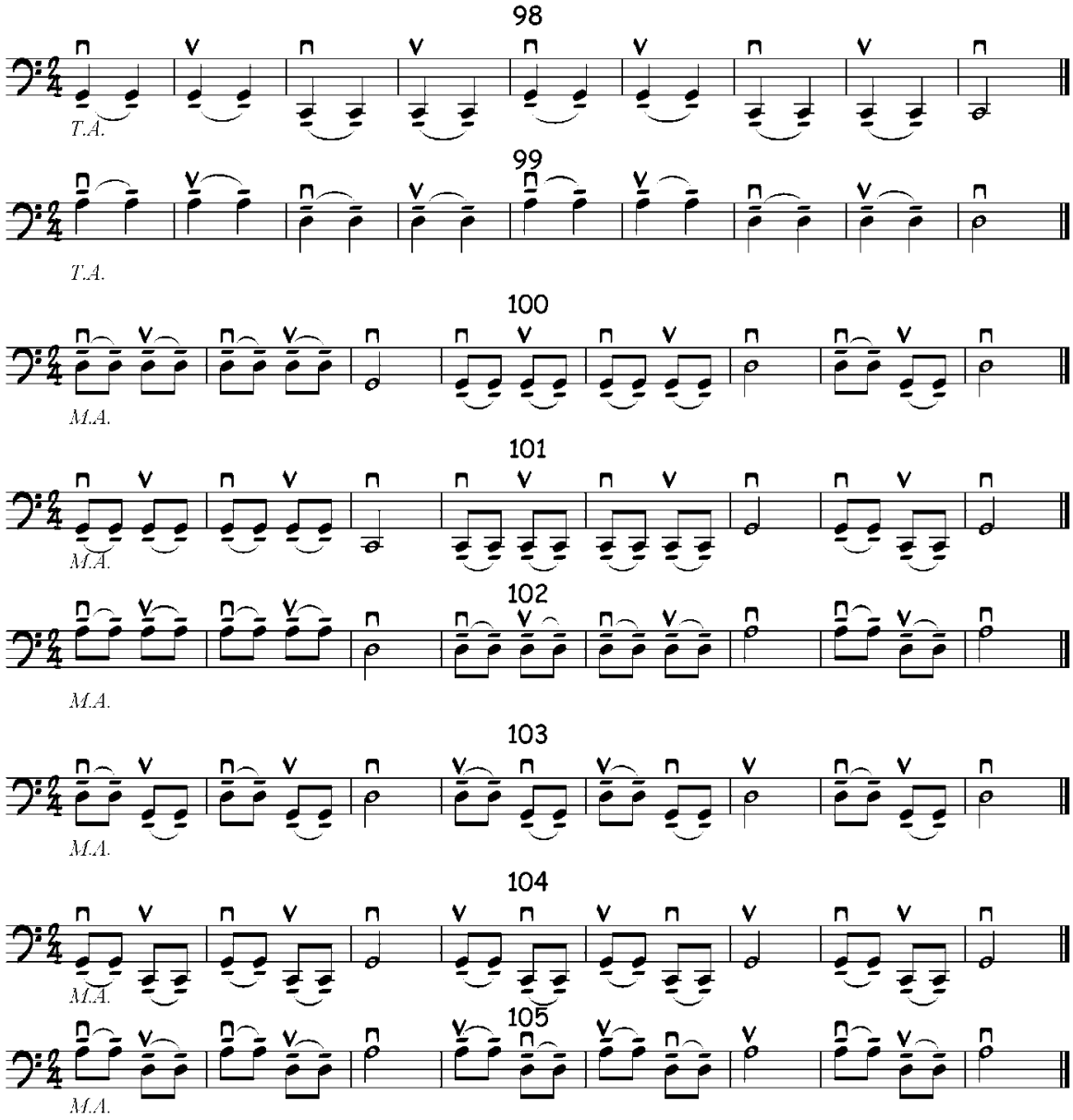


18) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
Cambio de cuerda con suavidad		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Distribuyo bien el arco		
Cuido el cambio de sentido del arco		
Evito los ruidos en los cambios de cuerda		

19) Hasta ahora hemos practicado los golpes de arco *detaché* y *legato*, en los siguientes ejercicios aprenderás un nuevo golpe de arco: el *portato*.
Este golpe de arco consiste en tocar dos o más notas en la misma arcada sin interrumpir el sonido, presionando ligeramente el arco al comienzo de cada una de ellas. Sólo tienes que tocar varias notas *detaché* en un mismo arco.
En la ejecución del *portato* es fundamental que el dedo índice mantenga un buen contacto con el arco, ya que es el responsable de distinguir el comienzo de cada nota.



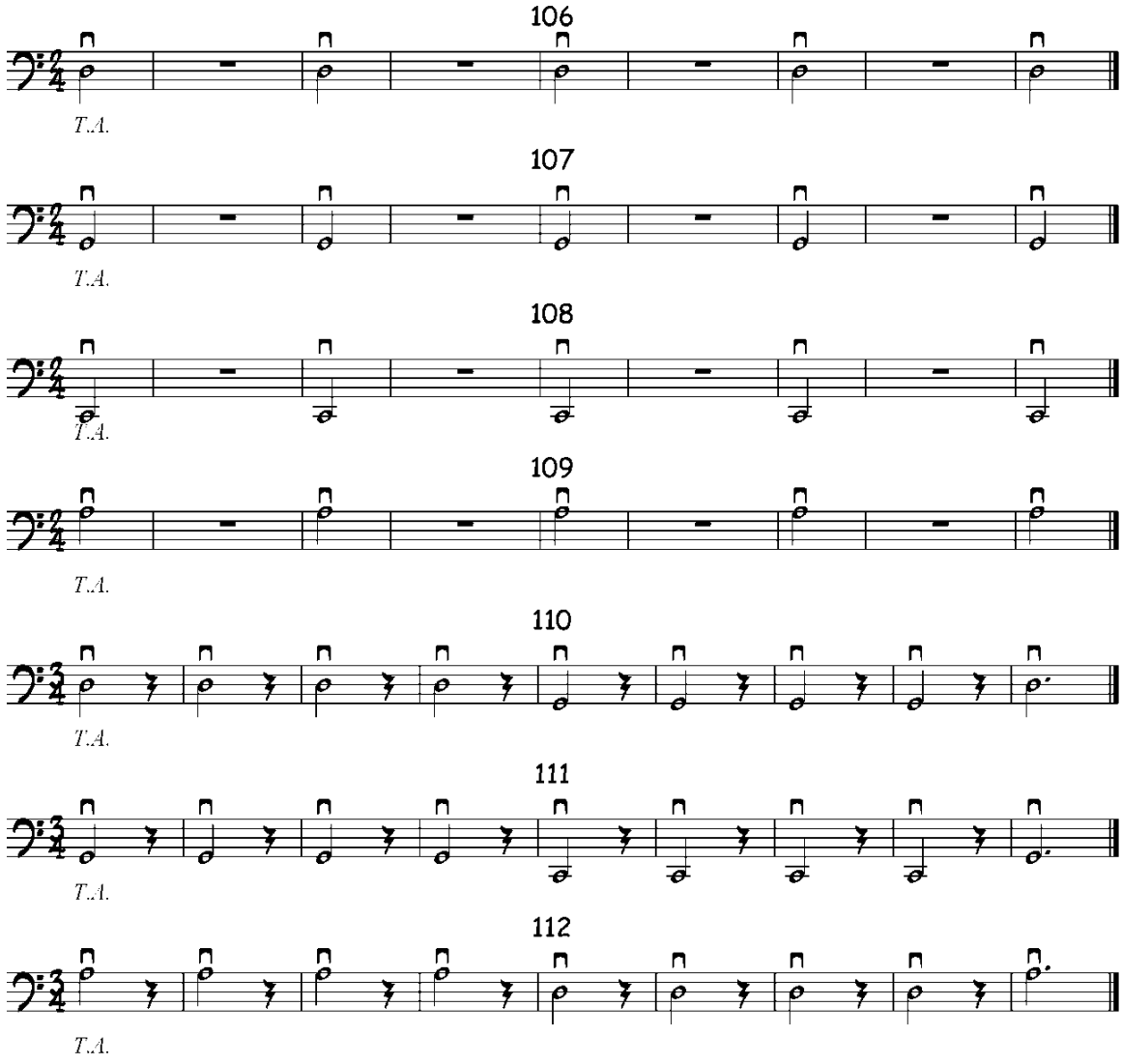


20) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

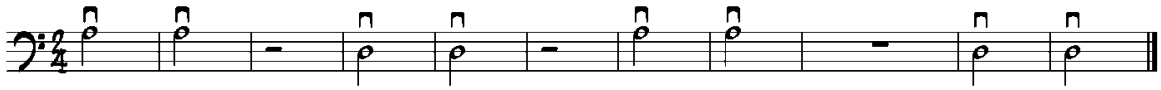
Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
Cambio de cuerda con suavidad		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Distribuyo bien el arco		
Distingo el comienzo de cada nota sin interrumpir el sonido		

21) En los ejercicios que encontrarás a continuación, el arco, por primera vez, se despega de la cuerda. Debes desprender el arco de la cuerda y realizar un círculo en el aire hasta volver al punto de inicio de la nota que acabas de tocar. Es muy importante no subir el hombro en ningún momento. También debes mantener la espalda erguida y no descuidar la posición de la mano derecha.

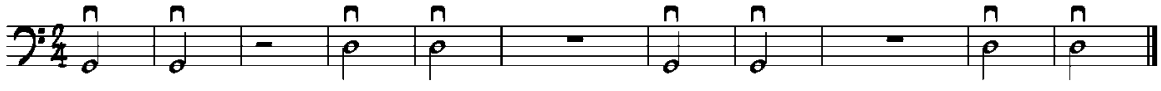
RECUPERACIONES DE ARCO AL TALÓN



113



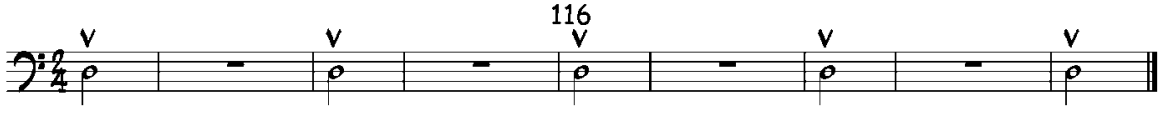
114



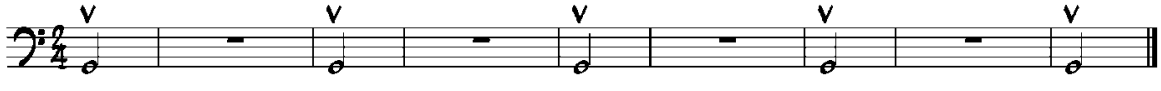
115

RECUPERACIONES DE ARCO A LA PUNTA

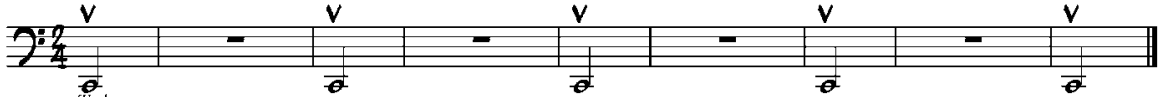
116



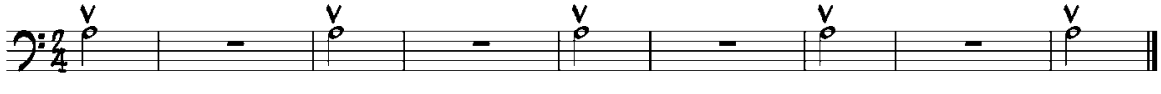
117



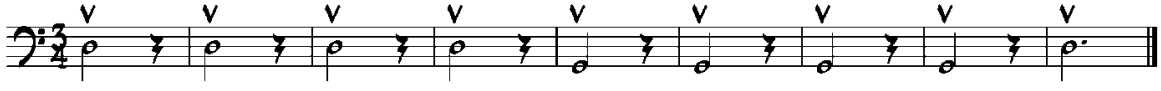
118



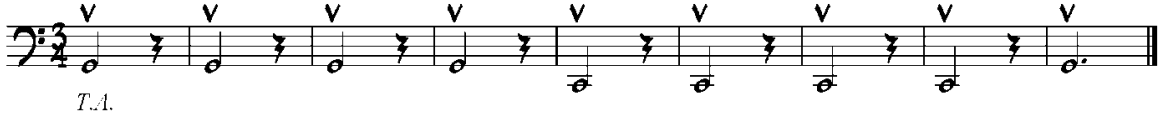
119



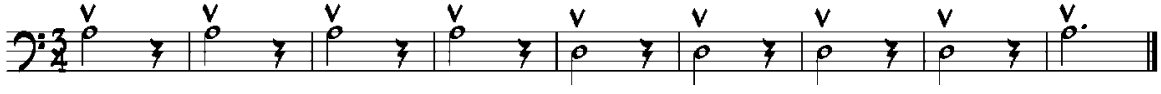
120

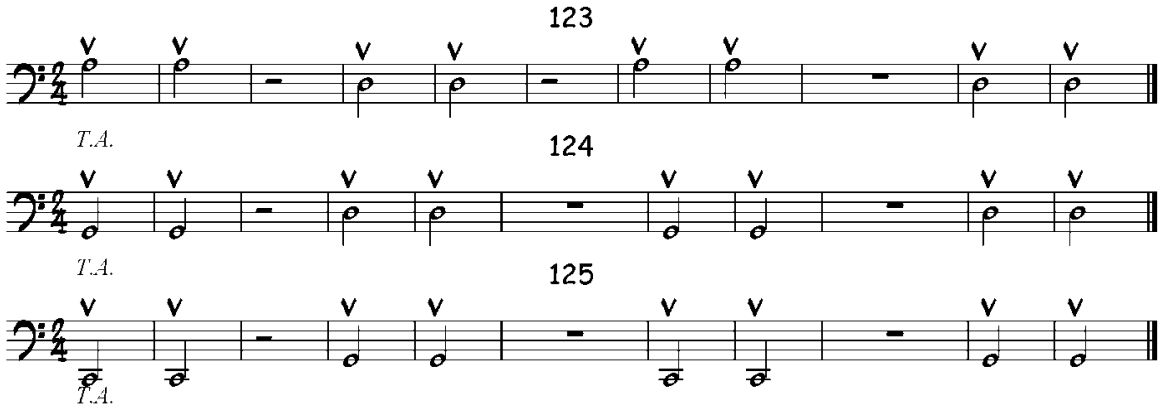


121



122





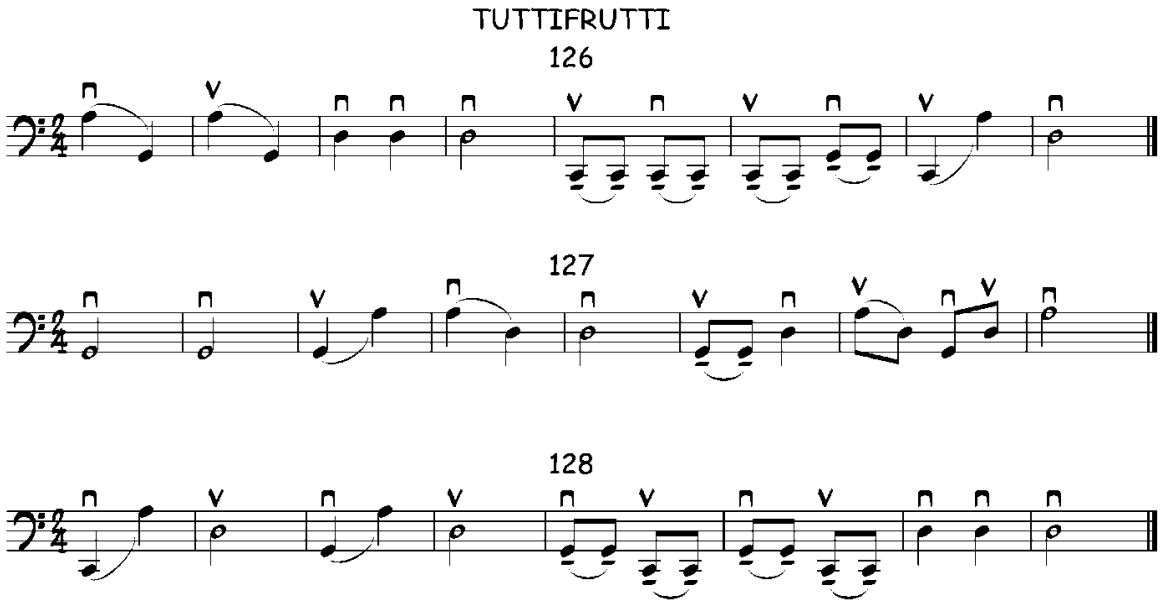
22) Comprueba si has practicado los ejercicios correctamente:

Aspectos a valorar	Sí, siempre	Debo mejorar
Paso el arco recto		
Paso el arco cerca del puente		
Se escucha con claridad el comienzo De cada nota		
Mantengo el pulgar flexionado		
Bajo el codo en el talón		
Mantengo la espalda erguida		
No subo el hombro en el recorrido del círculo		

¡Me divierto con mi violonchelo![52]

[52] Dibujo: http://www.grupothais.com/violoncheloblue/Imagenes/Logos/neneblue.jpg. Consultado el 21/10/2014.

23) Los últimos ejercicios contienen todas las dificultades que has estudiado hasta ahora.



24) ¡Enhorabuena!, has conseguido terminar este cuaderno de ejercicios para el dominio del arco, sigue practicando y disfruta de tus progresos.

FIN

Arco de Violonchelo[53]

[53] Fotografía de un arco de violonchelo fabricado por Burkhard Menze en 1997 propiedad de Elena Mª García.

Anexo VI. Propuesta de un método para el estudio de canciones populares en el nivel elemental

CANCIONES POPULARES PARA DOS VIOLONCHELOS.

NIVEL ELEMENTAL

ELENA MARÍA GARCÍA

PRÓLOGO

Este método presenta una selección de canciones populares españolas adaptadas para dos violonchelos, y ordenadas en función de su dificultad técnica. Las canciones populares constituyen un material muy útil para la consolidación y ampliación de los contenidos enmarcados en los cursos 1º y 2º de las enseñanzas elementales de Violonchelo y desarrollados en los métodos de Suzuki (1991) y Sassmannshaus (2008).

El alumno aprenderá a dibujar el violonchelo y a nombrar las partes que lo componen. También descubrirá cómo tocar con su instrumento las canciones que suele escuchar en el colegio y cantar con sus amigos, lo que servirá de estímulo para la práctica instrumental. Por último, el alumno desarrollará los contenidos técnicos y musicales propios del nivel elemental.

ÍNDICE

1) APRENDE EL NOMBRE DE LAS PARTES DEL VIOLONCHELO Y EL ARCO

2) DIBUJA TU VIOLONCHELO

3) SUJETAMOS EL VIOLONCHELO

4) CANTAMOS Y TOCAMOS

4.1) CON MIS MANITAS: Tonalidad Re Mayor. Compás 2/4. Estudio de la digitación 0-1-3 en primera posición. Negras y corcheas.

4.2) CÓRTAME UN RAMITO VERDE: Tonalidad Re Mayor. Compás 2/4. Estudio de la digitación 0-1-3-4 en primera posición. Negras y corcheas.

4.3) AL CORRO DE LA PATATA: Tonalidad Re Mayor. Compás 4/4. Anacrusas. Blancas, negras y corcheas.

4.4) LOS GATITOS: Tonalidad Do Mayor. Compás 2/4. Estudio de la digitación 0-1-2-4 en primera posición. Recuperación de arco (círculos). Signos de repetición. Ámbito de 5ª.

4.5) LOS POLLITOS: Tonalidad Do Mayor. Compás 2/4. Ámbito de 8ª.

4.6) UN ELEFANTE: Tonalidad Do Mayor. Compás 2/2. Signos de repetición. Acompañamiento en *staccato*.

4.7) DEBAJO UN BOTÓN: Tonalidad Do Mayor. Compás 2/4. Concepto de velocidad de arco en corcheas con puntillo y semicorcheas.
4.8) EL CANTO DEL CUCO: Tonalidad Do Mayor. Compás 3/4. Concepto de velocidad de arco en blancas y negras.

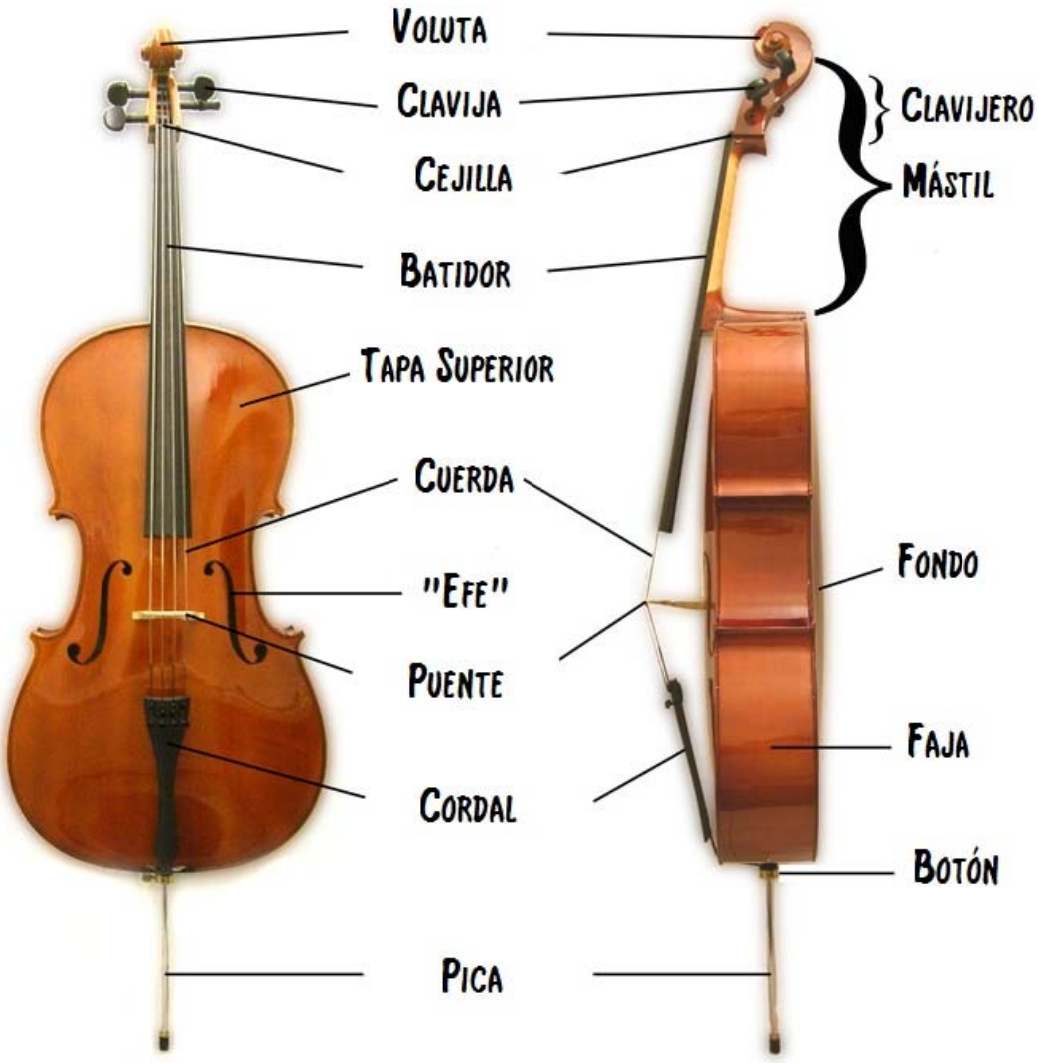
4.9) CUMPLEAÑOS FELIZ: Tonalidad Sol Mayor. Compás 3/4. Función del calderón. Recuperación de arco.

4.10) ESTANDO EL SEÑOR DON GATO: Tonalidad Re Mayor. Compás 2/4 y 3/4. Cambios de cuerda *legato*. Cambios de compás.

4.11) ¿DÓNDE ESTÁN LAS LLAVES?: Tonalidad Si bemol Mayor. Compás 2/4. Signos de repetición. Extensión del primer dedo.

4.12) MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA: Tonalidad Sol Mayor. Compás 2/4. Segunda posición. Dobles cuerdas. Golpes de arco: *staccato, legato, martellato* y *spiccato.*

1) APRENDE EL NOMBRE DE LAS PARTES DEL VIOLONCHELO Y EL ARCO



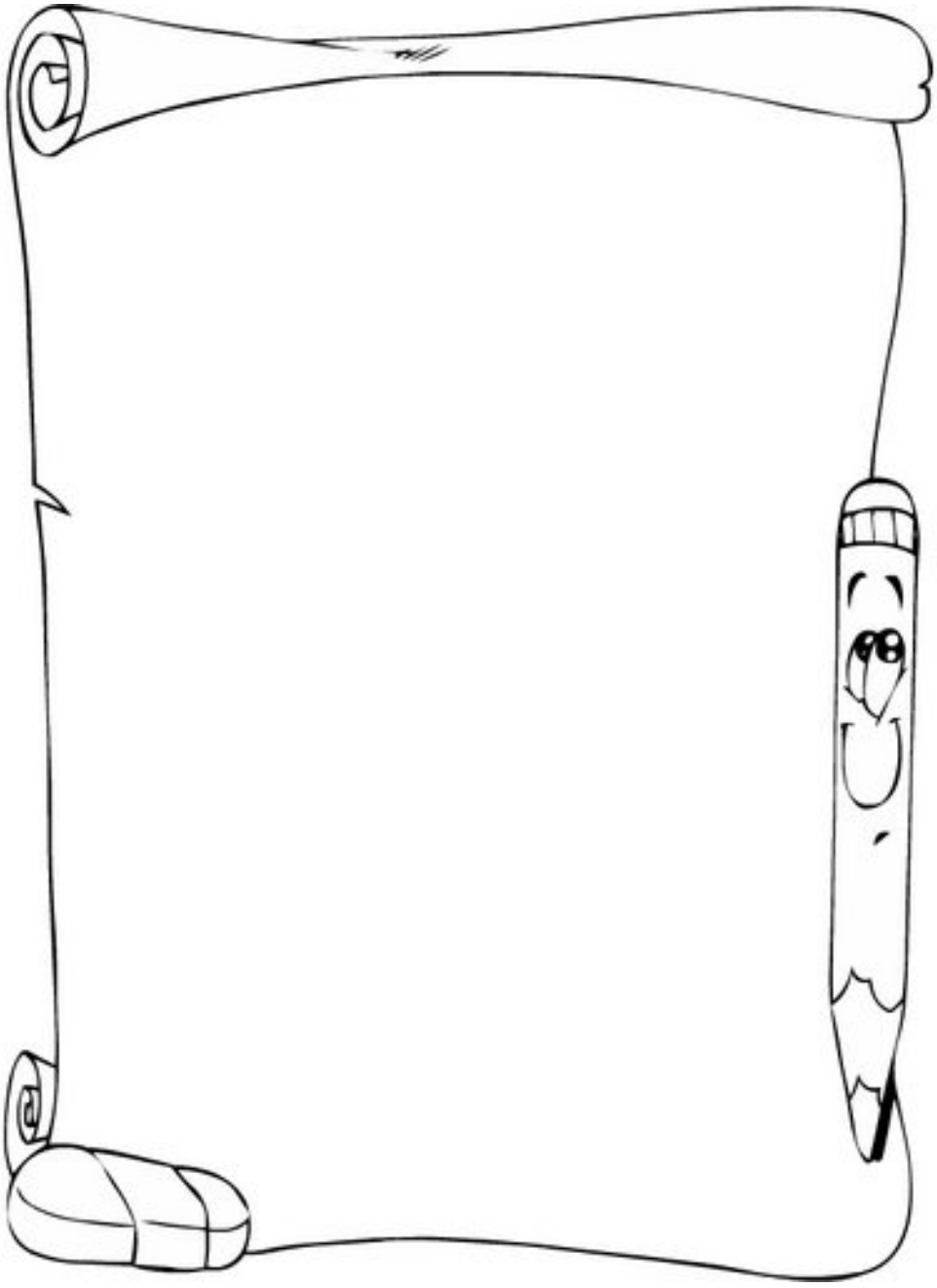
Fotografía de un violonchelo a la que hemos añadido el nombre de cada parte[54]

Fotografía de un arco de violonchelo[55]

[54] Foto: http://lasordinalauderia.blogspot.com.es/2013/10/el-arco-de-los-instrumentos-de-cuerdas.html

[55] Foto: http://web.educastur.princast.es/cursos/imagen/asp2/cursoimagen/foro.asp?pagina=3

2) DIBUJA TU VIOLONCHELO



Marco para dibujar[56]

[56] http://coloreardibujo.com/marcos-en-blanco-y-negro-o-marcos-para-colorear. Consultado el 10/4/2014.

3) SUJETAMOS EL VIOLONCHELO

Fotografía de Pablo Casals[57]

En esta imagen puedes ver a Pablo Casals, uno de los violonchelistas más importantes de todos los tiempos. ¿Puedes sujetar el violonchelo y el arco como él? Atiende a las indicaciones de tu profesor y lo conseguirás.

[57] http://www.qobuz.com/fr-fr/info/magazine-actualites%2Ffestivals%2Fdemandez-le-programme-du-festival109339. Consultado el 22/4/2015.

4) CANTAMOS Y TOCAMOS

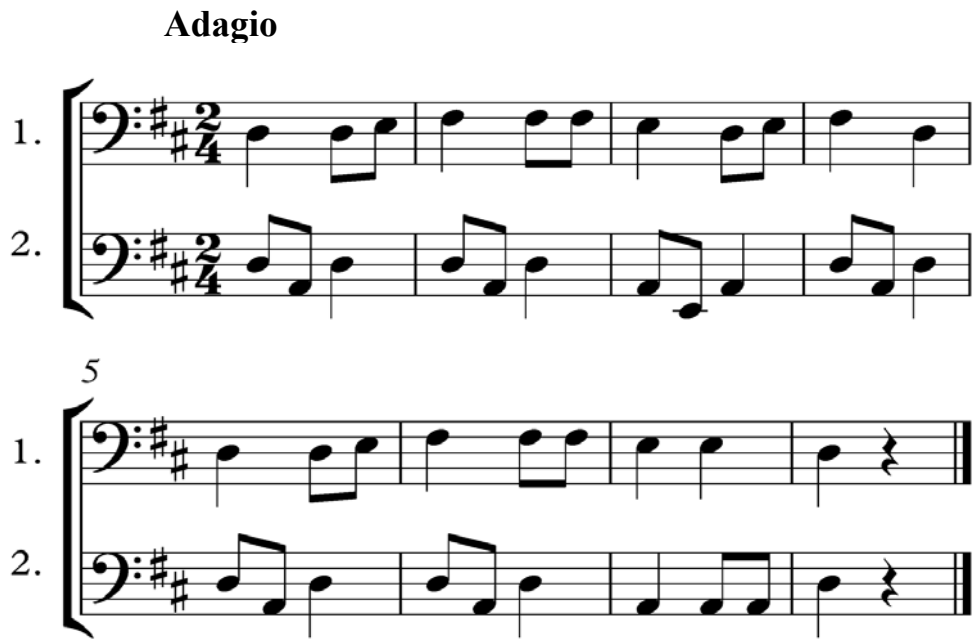
A continuación encontrarás una selección de canciones populares españolas adaptadas para dos violonchelos. Puedes comenzar el estudio de cada pieza cantando la canción, después cantar mientras tu profesor toca la melodía y, más tarde, tocar la partitura cantando el nombre de las notas en la clave de Fa en 4ª línea, lo que te ayudará a aprender cómo se llama cada nota en esta clave.

Finalmente, practica en casa la melodía con el violonchelo, siguiendo las indicaciones de tu profesor e intentando transmitir las emociones que relata cada canción. En la próxima clase tu profesor te ayudará a conseguir una interpretación fabulosa y te acompañará tocando con su violonchelo la segunda voz.

¡Disfruta cantando y practicando con tu violonchelo!

Elena Mª García

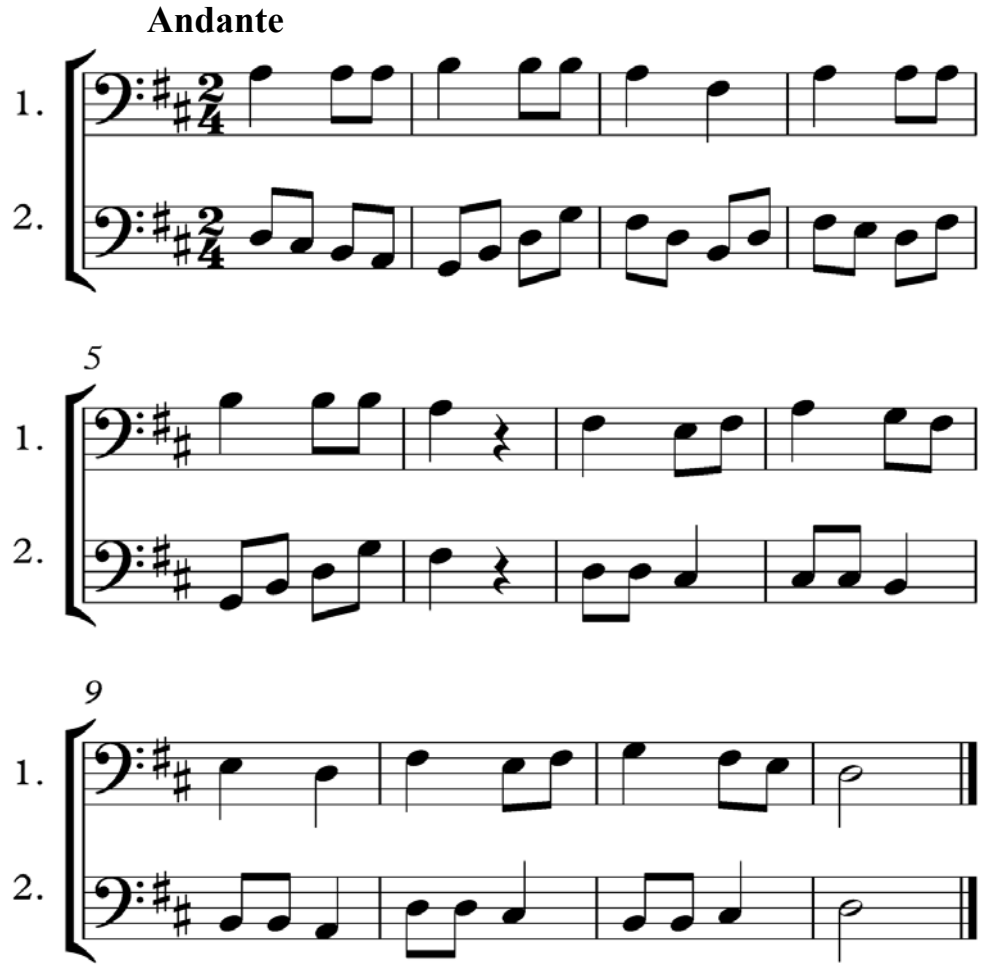
4.1) CON MIS MANITAS



"Con mis manitas
manitas, manitas,
con mis manitas
palmeo yo"

Ortega (2008: 45)

4.2) CÓRTAME UN RAMITO VERDE

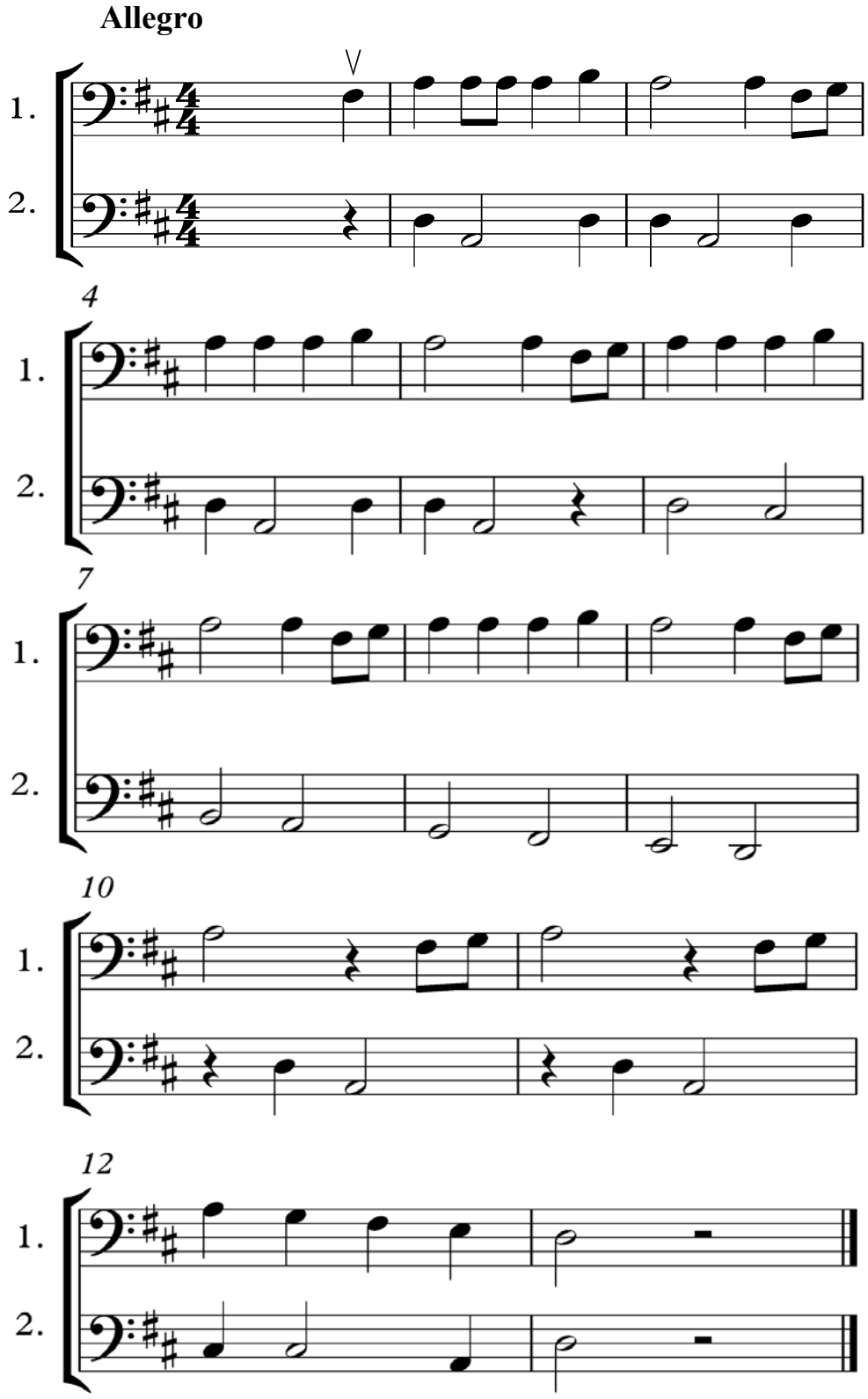


"- Córtame un ramito verde.
- Verde te lo cortaré.
- Córtame un ramito verde
de los álamos del Rey.

Y si el rey no te dejara
de sus álamos cortar,
córtame un ramito verde
que los tiene el olivar"

Ortega (2008: 119)

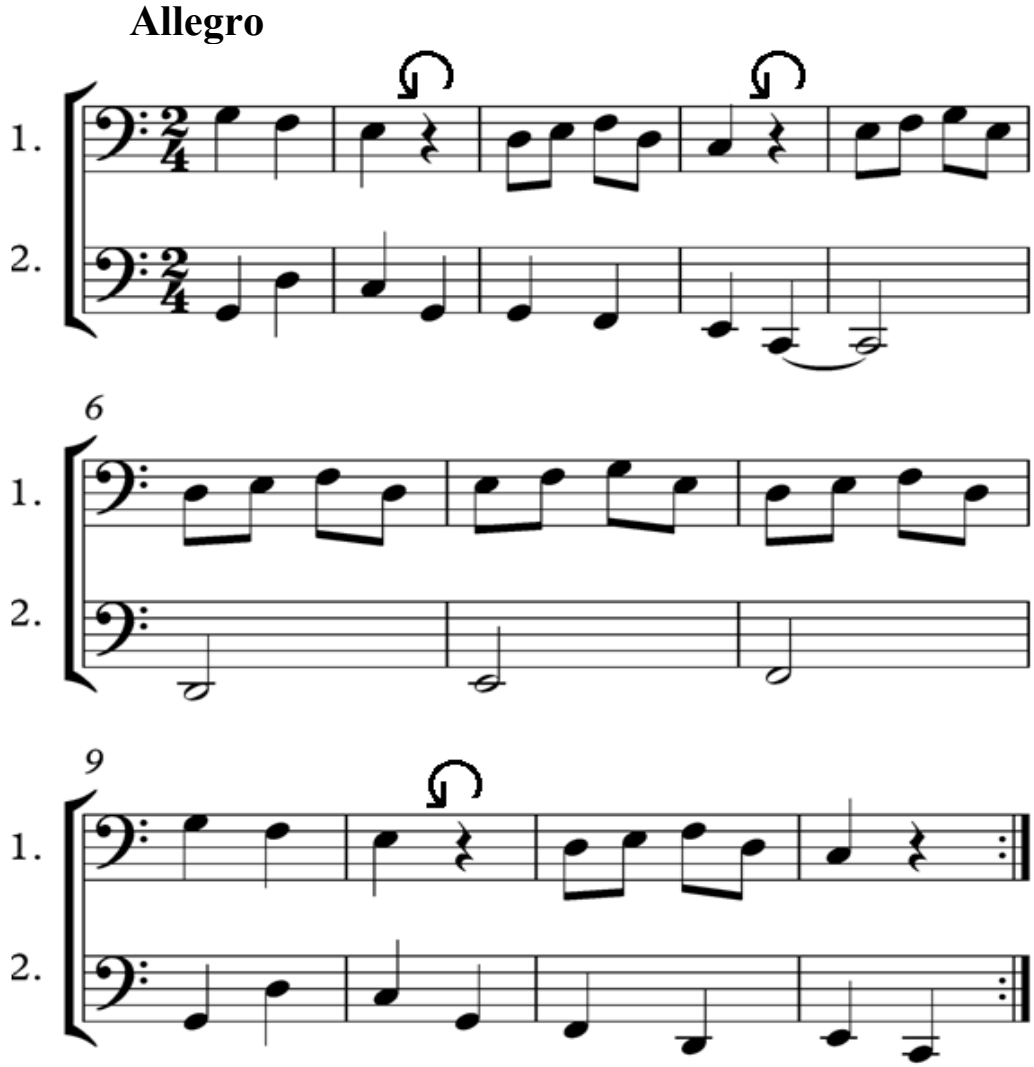
4.3) AL CORRO DE LA PATATA



"Al corro de la patata
comeremos ensalada
lo que comen los señores
naranjitas y limones
achupé, achupé,
sentadita me quedé."

Ortega (2008: 58)

4.4) LOS GATITOS

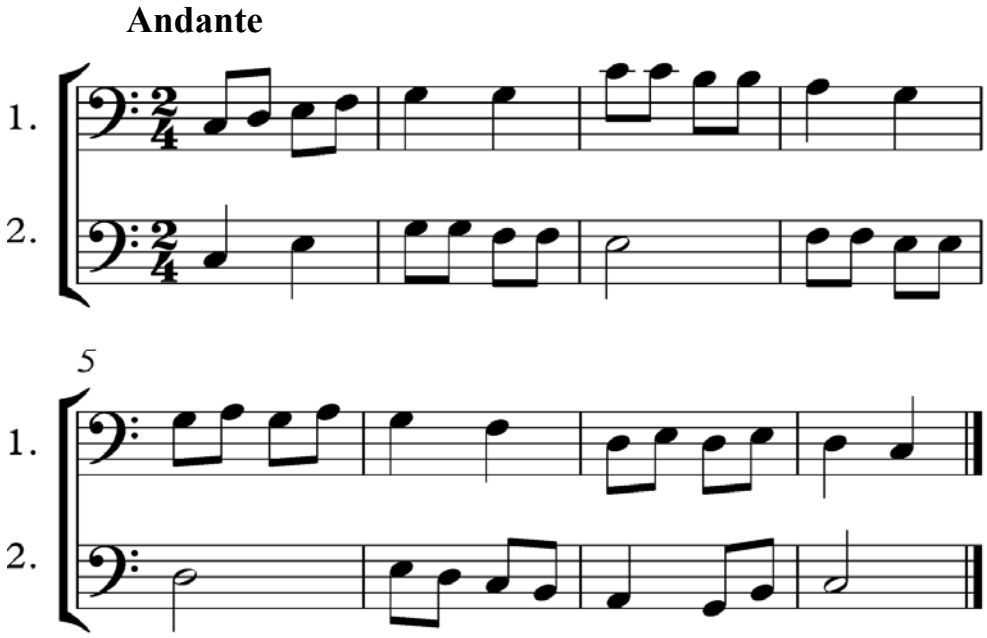


"Ron, ron, ron
hacen ron, ron, ron,
los gatitos al lavarse
y a su modo engalanarse,
ron, ron, ron,
sin interrupción.

Ron, ron, ron,
hacen ron, ron, ron.
Sus patitas remojando
piel y oreja atusando,
ron, ron, ron,
esta es su canción"

Ortega (2008: 67)

4.5) LOS POLLITOS



"Los pollitos dicen
pío, pío, pío,
cuando tienen hambre,
cuando tienen frío.

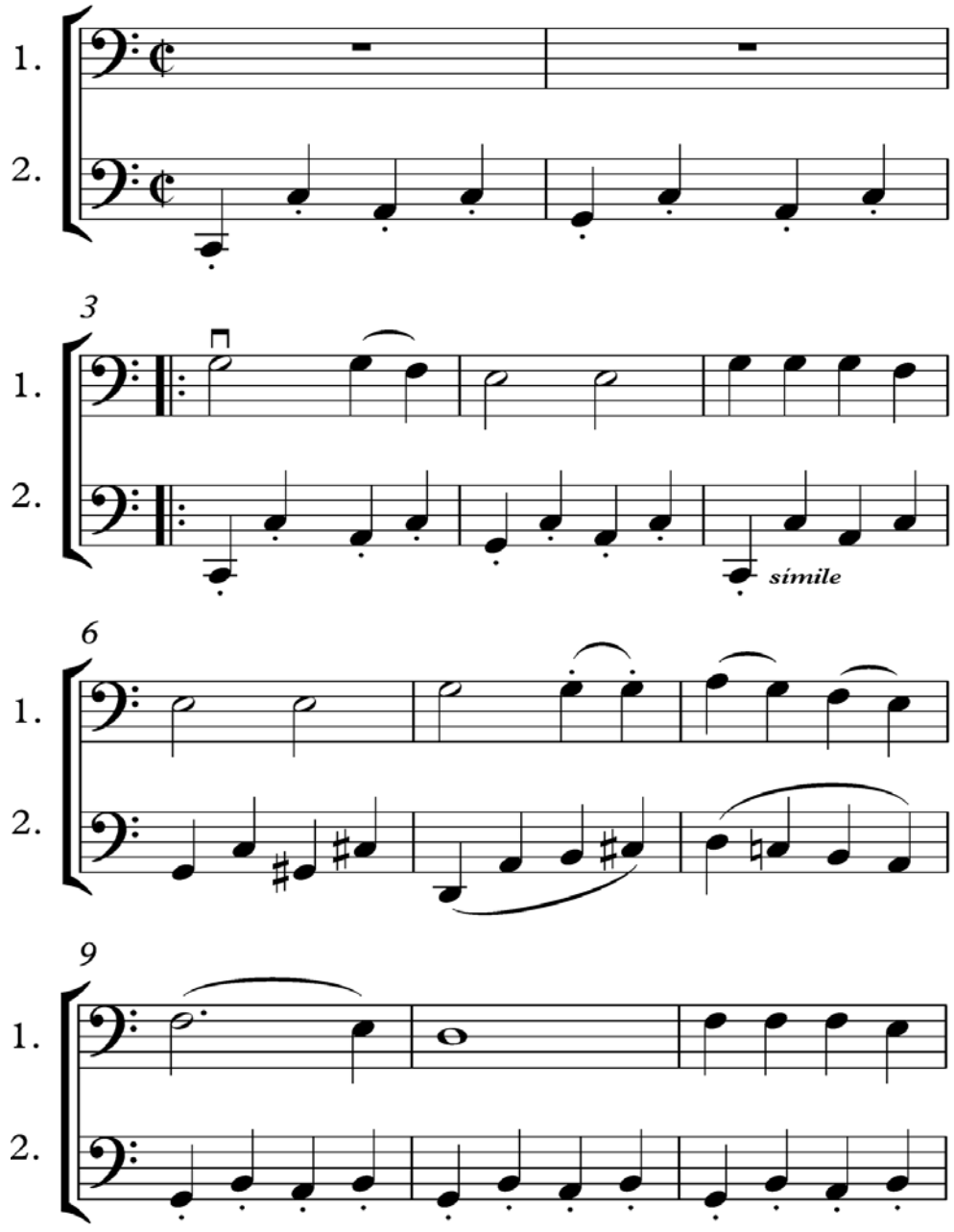
La gallina busca
el maíz y el trigo,
les da la comida
y les presta abrigo.

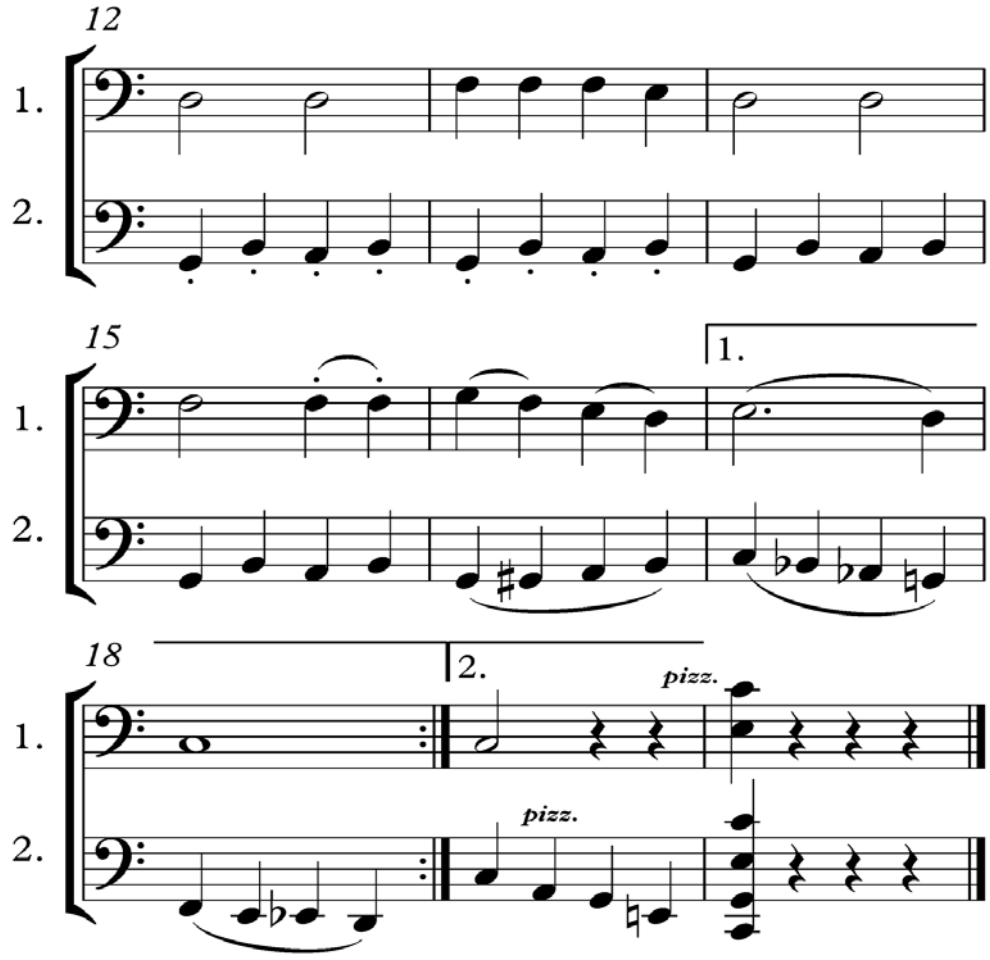
Bajo sus dos alas
se están quietecitos
y hasta el otro día
duermen los pollitos"

Ortega (2008: 194)

4.6) UN ELEFANTE

Z. Nömar (1993)



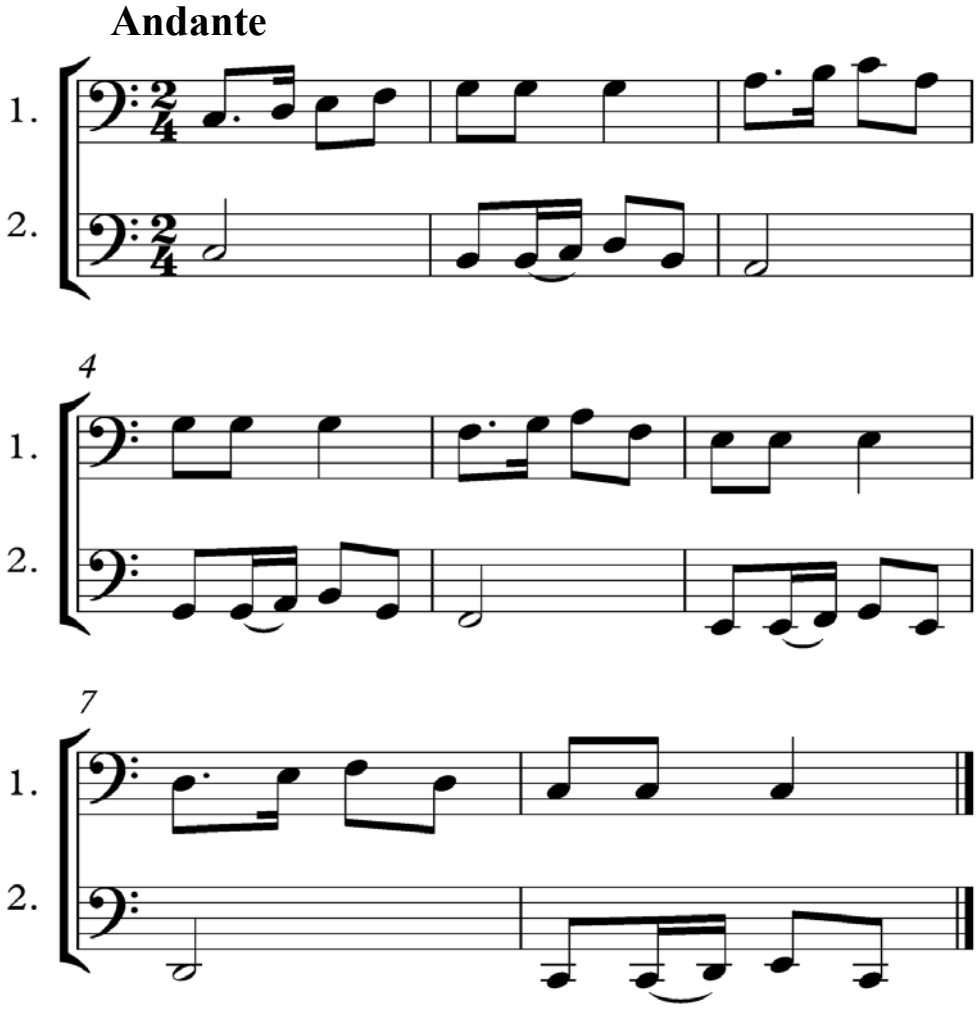


“Un elefante se balanceaba
sobre la tela de una araña.
Como veía que no se caía
fue a buscar otro elefante.

Dos elefantes se balanceaban
sobre la tela de una araña.
Como veían que no se caían
fueron a buscar otro elefante,
etc.”

Ortega (2008: 122)

4.7) DEBAJO UN BOTÓN

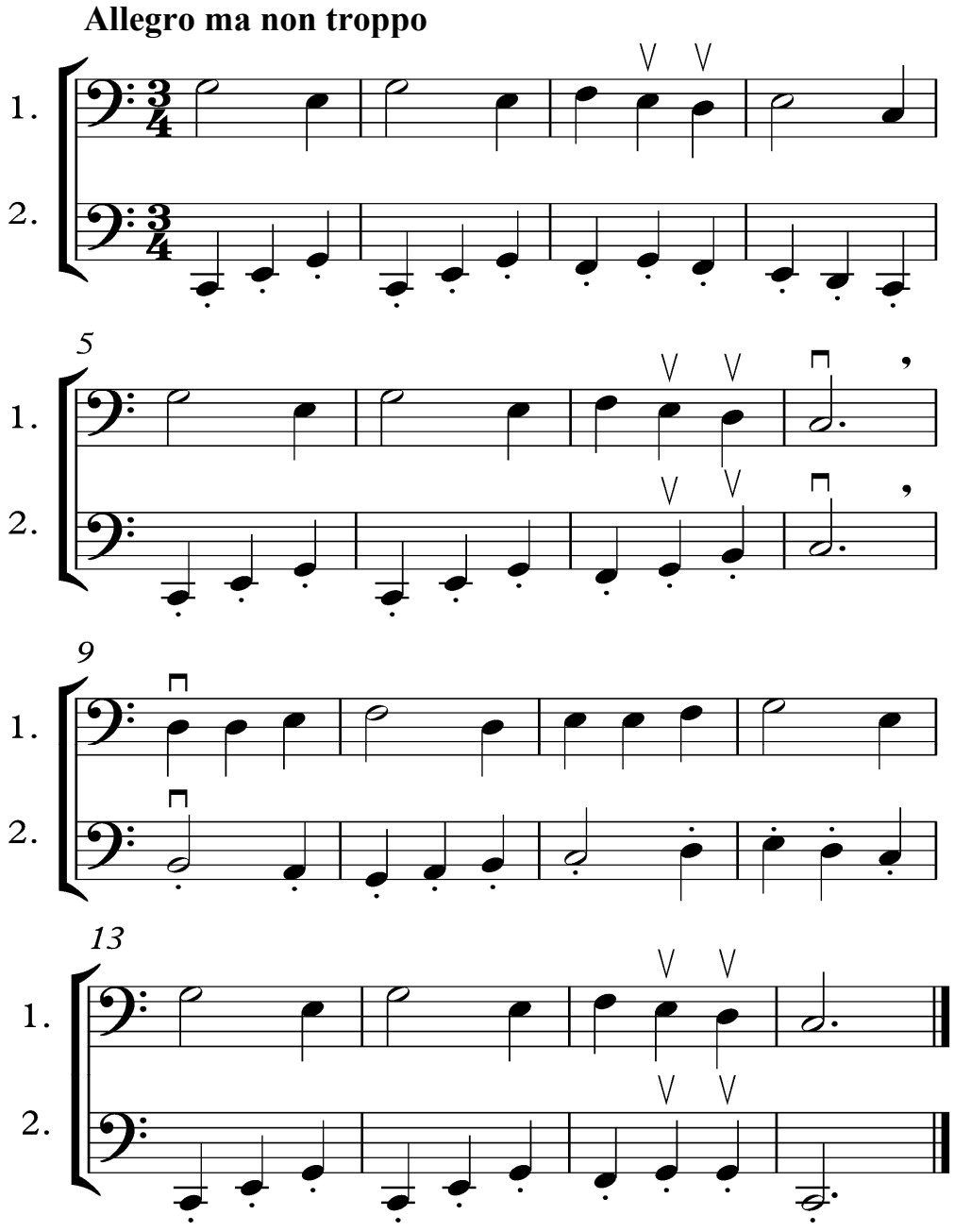


"Debajo un botón, ton, ton,
que encontró Martín, tin, tin,
había un ratón, ton, ton,
¡ay, qué cuiquitín, tin, tin!

¡Ay, qué chiquitín, tin, tin,
era aquel ratón, ton, ton,
que encontró Martín, tin, tin,
debajo un botón, ton, ton!"

Ortega (2008: 199)

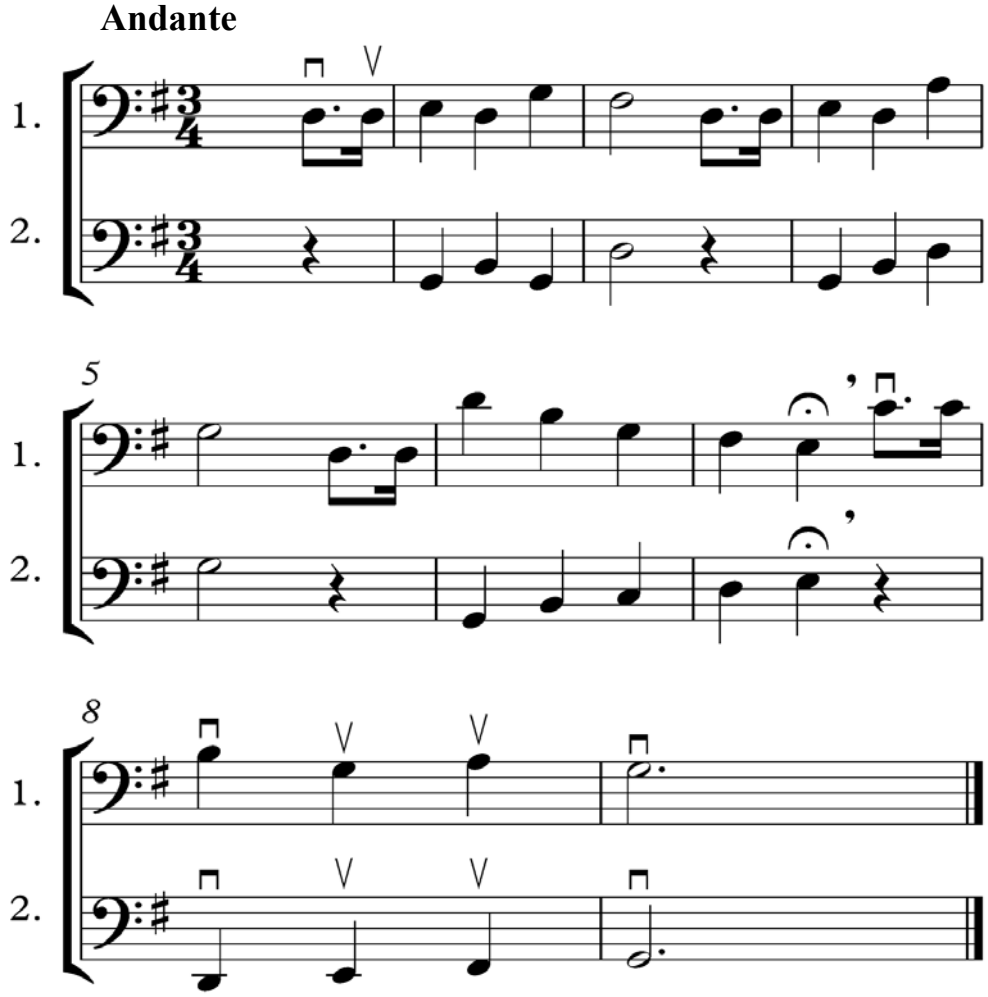
4.8) EL CANTO DEL CUCO



“Cuco, cuco,
oigo tu canto,
cuco, cuco,
al despertar.
Por las mañanas
muy tempranito,
cuco, cuco,
cantando estás”

Ortega (2008: 66)

4.9) CUMPLEAÑOS FELIZ

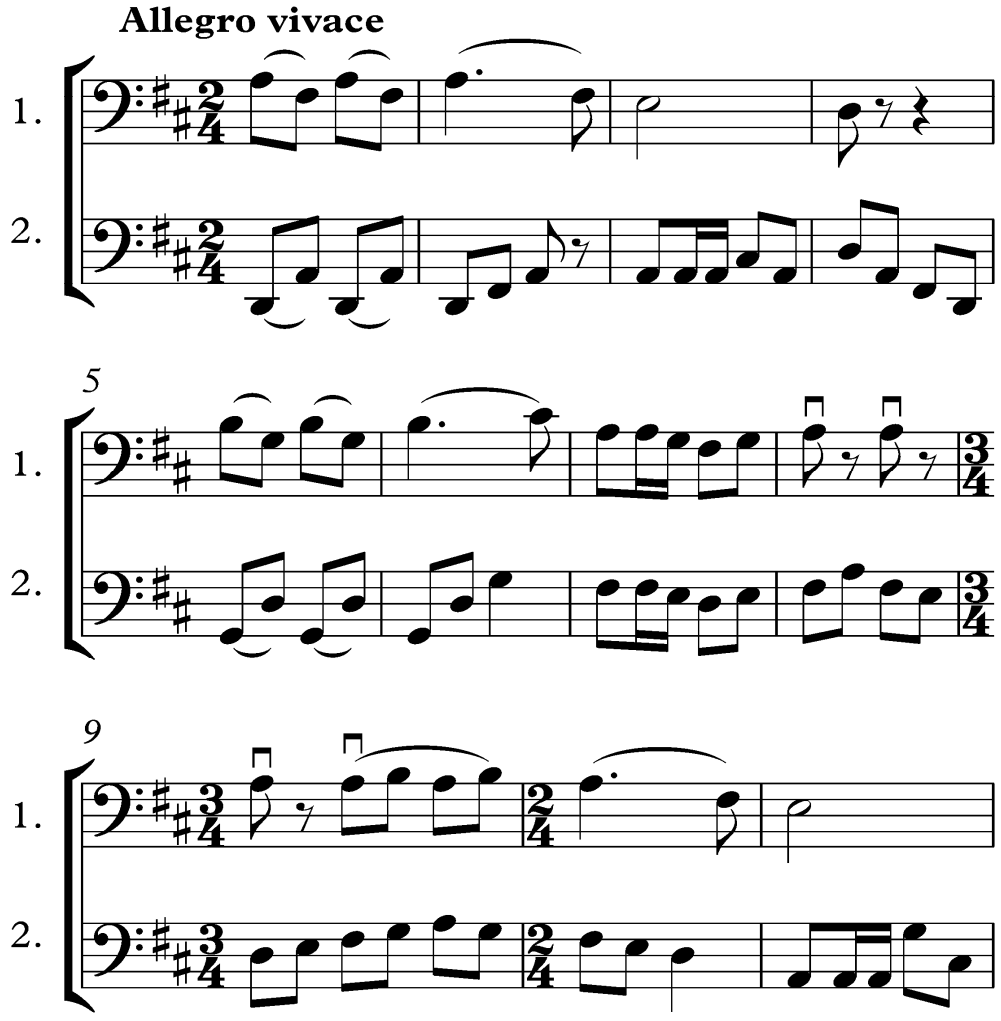


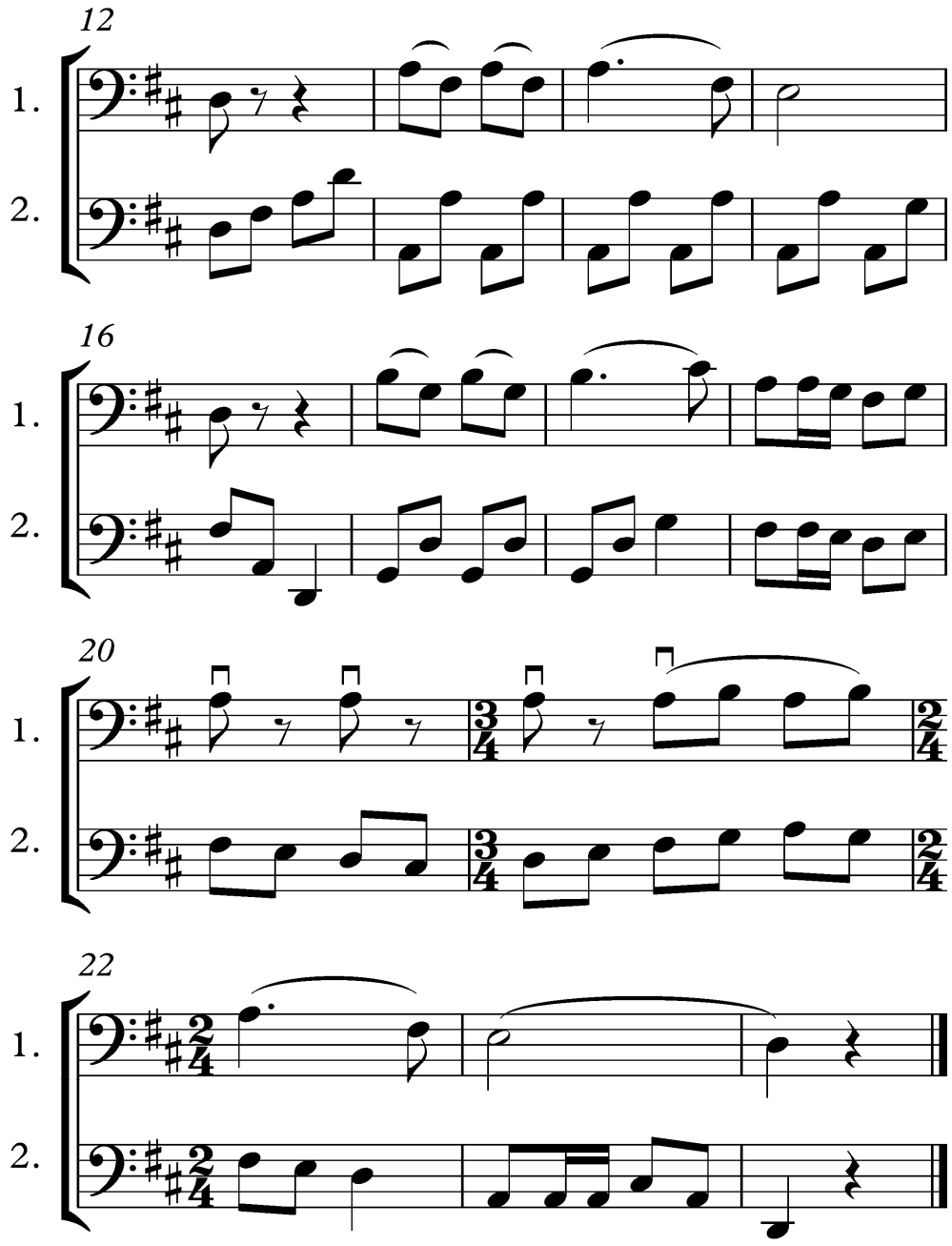
"Cumpleaños feliz,
cumpleaños feliz,
te deseamos todos,
cumpleaños feliz"

Ortega (2008: 231)

4.10) ESTANDO EL SEÑOR DON GATO

Demetri Motatu (1996)





“Estando el señor Don Gato
sentadito en su tejado,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
sentadito en su tejado.

Y ha tenido la noticia
de si quiere ser casado,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
de si quiere ser casado.

Con una gatita blanca
sobrina de un gato pardo,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
sobrina de un gato pardo.

De contento que se ha puesto
se ha caído del tejado,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
se ha caído del tejado.

Se ha roto siete costillas,
el rabo y el espinazo,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
el rabo y el espinazo.

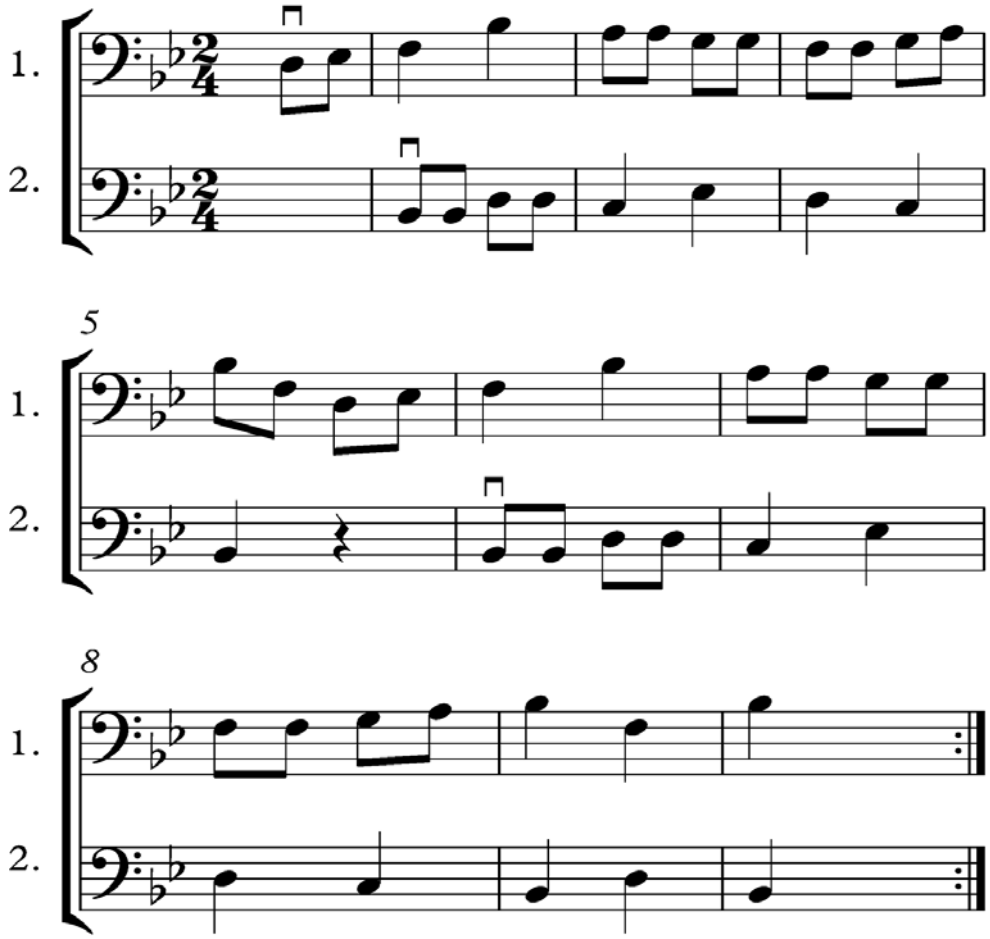
Ya lo llevan a enterrar
por la calle del Pescado,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
por la calle del Pescado.

Al olor de las sardinas,
el gato ha resucitado,
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
el gato ha resucitado.

Por eso dice la gente:
"Siete vidas tiene un gato",
¡marramamiau!, ¡miau!, ¡miau!,
"siete vidas tiene un gato"

Ortega (2008: 177)

4.11) ¿DÓNDE ESTÁN LAS LLAVES?



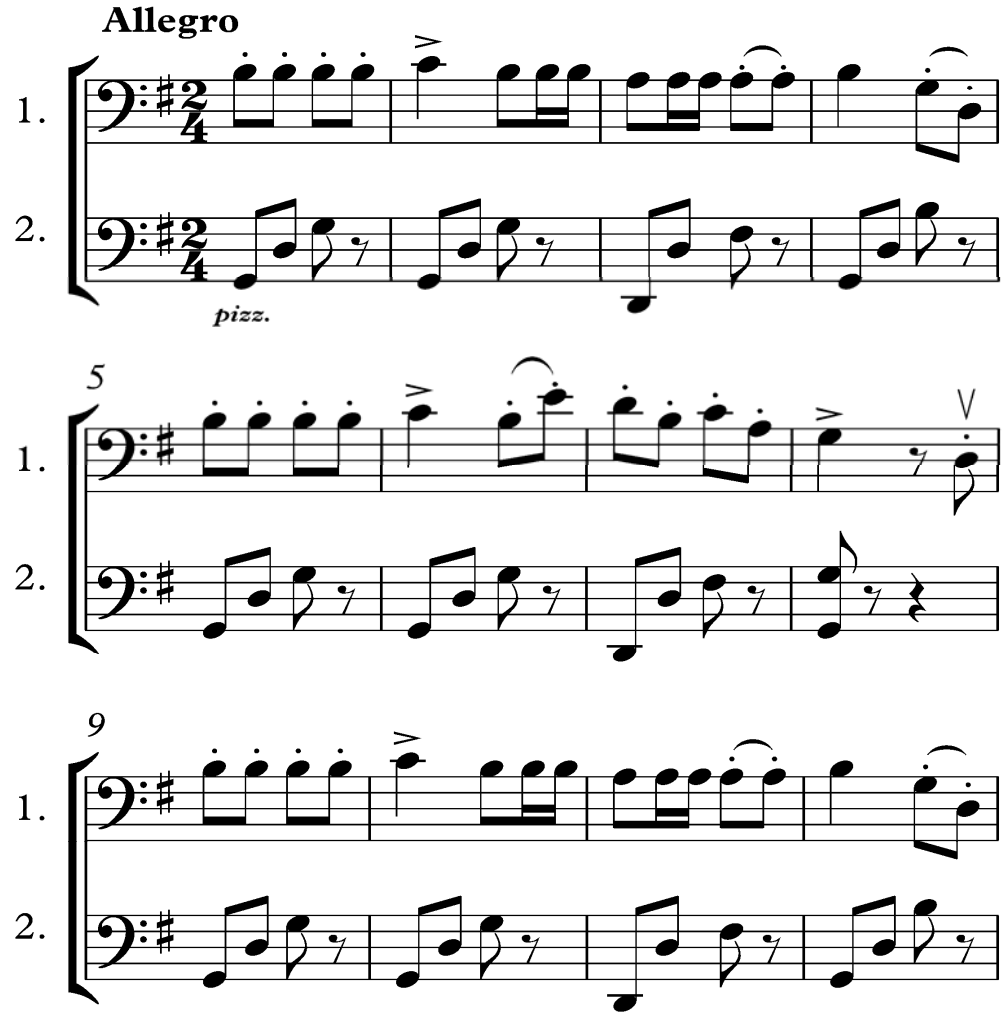
"¿Dónde están las llaves?
matarí, leri, lerile,
¿dónde están las llaves?
matarí, lerilerón, chimpón.

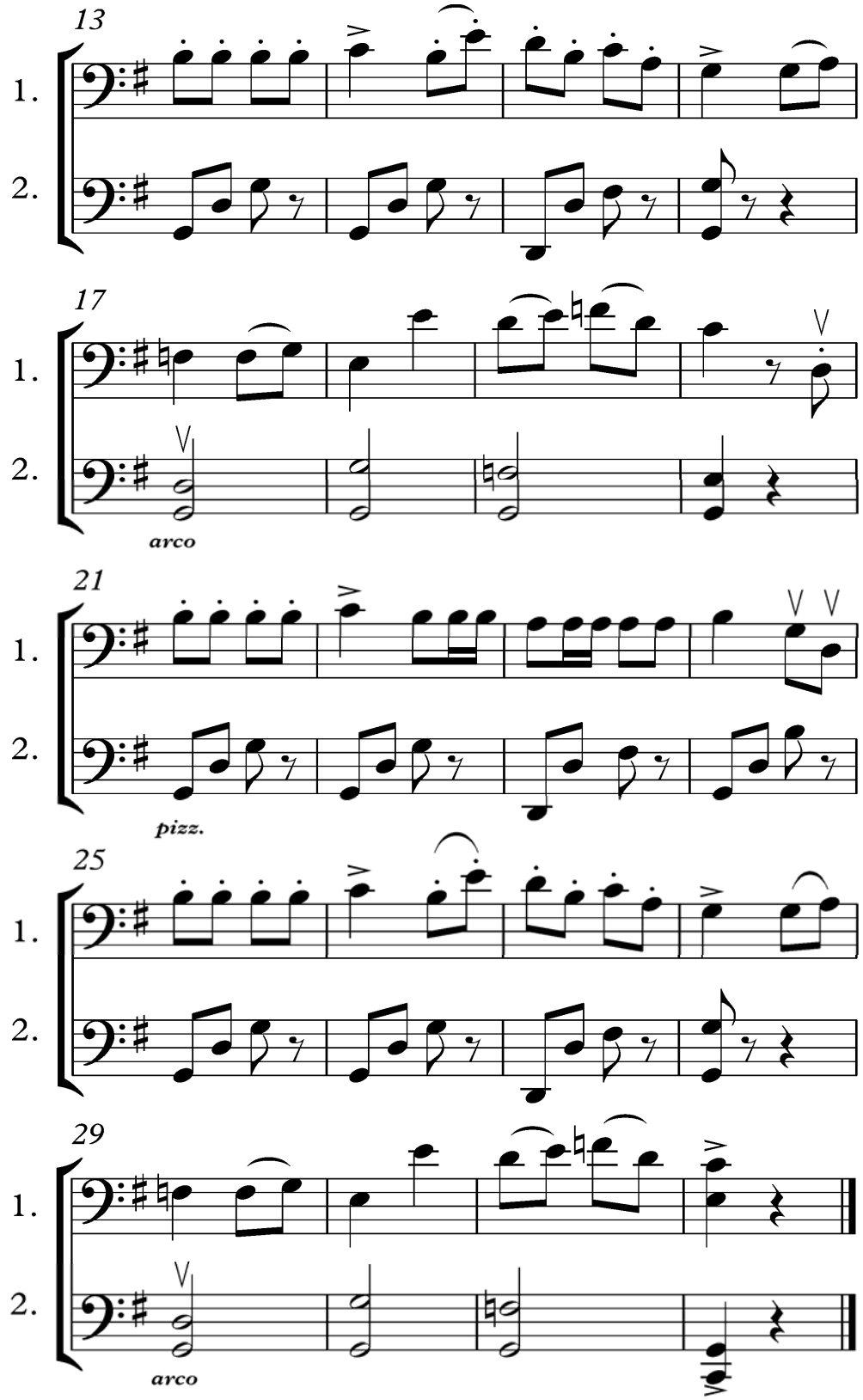
En el fondo del mar,
matarí, leri, lerile,
en el fondo del mar,
matarí, lerilerón, chimpón"

Ortega (2008: 94)

4.12) MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA

Demetri Motatu (1996)




13
1.
2.
17
1.
2.
arco
21
1.
2.
pizz.
25
1.
2.
29
1.
2.
arco

“Mambrú se fue a la guerra,
mire usted, mire usted que pena,
Mambrú se fue a la guerra,
no sé cuándo vendrá,
do, re, mi, do, re, fa,
no sé cuándo vendrá.

Si vendrá por la Pascua,
mire usted, mire usted que gracia,
si vendrá por la Pascua,
o por la Trinidad,
do, re, mi, do, re, fa,
o por la Trinidad”

Ortega (2008: 284)

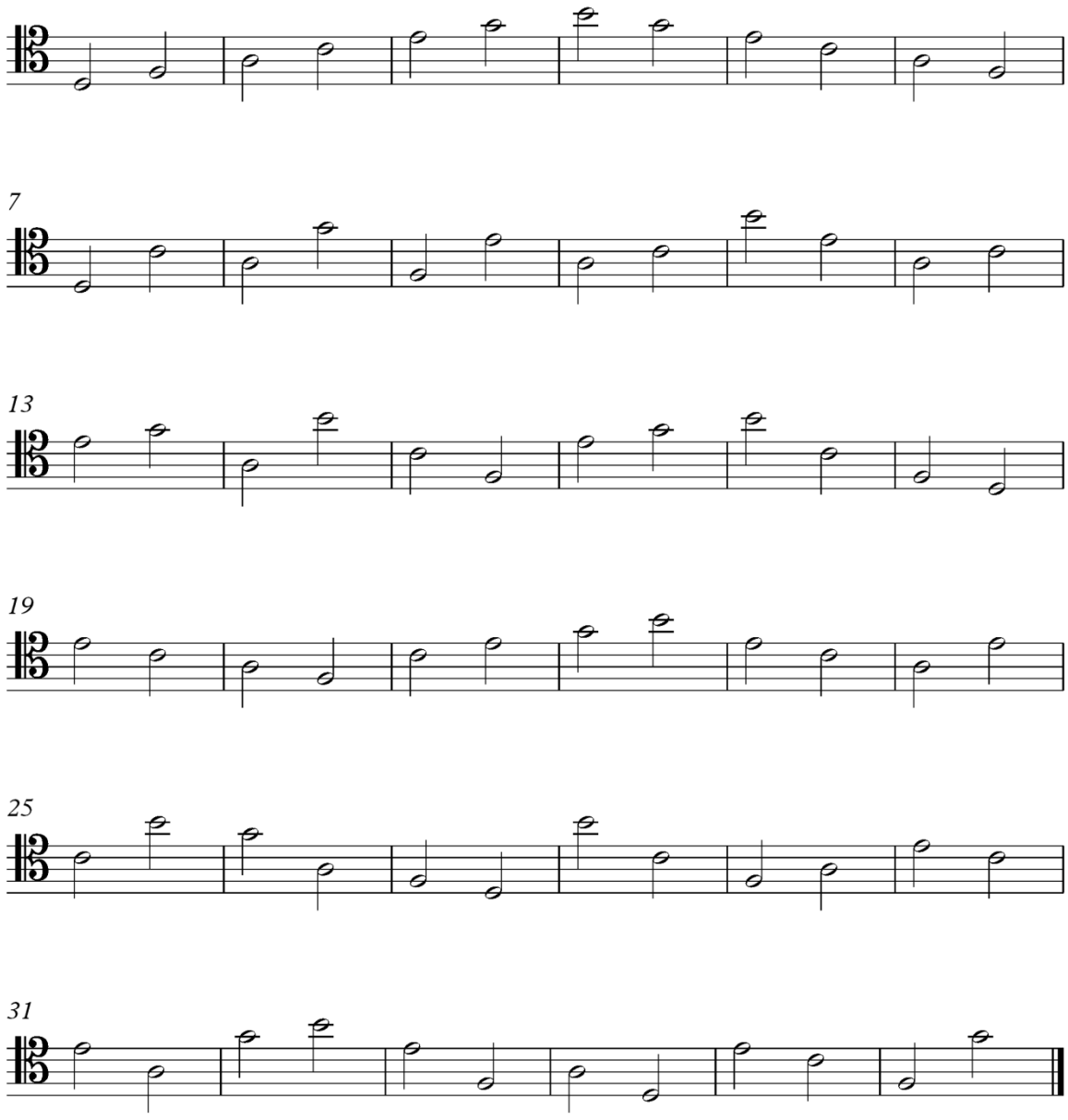
Anexo VII. Fichas para afianzar el aprendizaje de lectura de notas en la clave de Do en 4ª línea

APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

Ficha nº 1. LÍNEAS

Nombre del alumno:

1) Escribe el nombre de las notas siguientes:

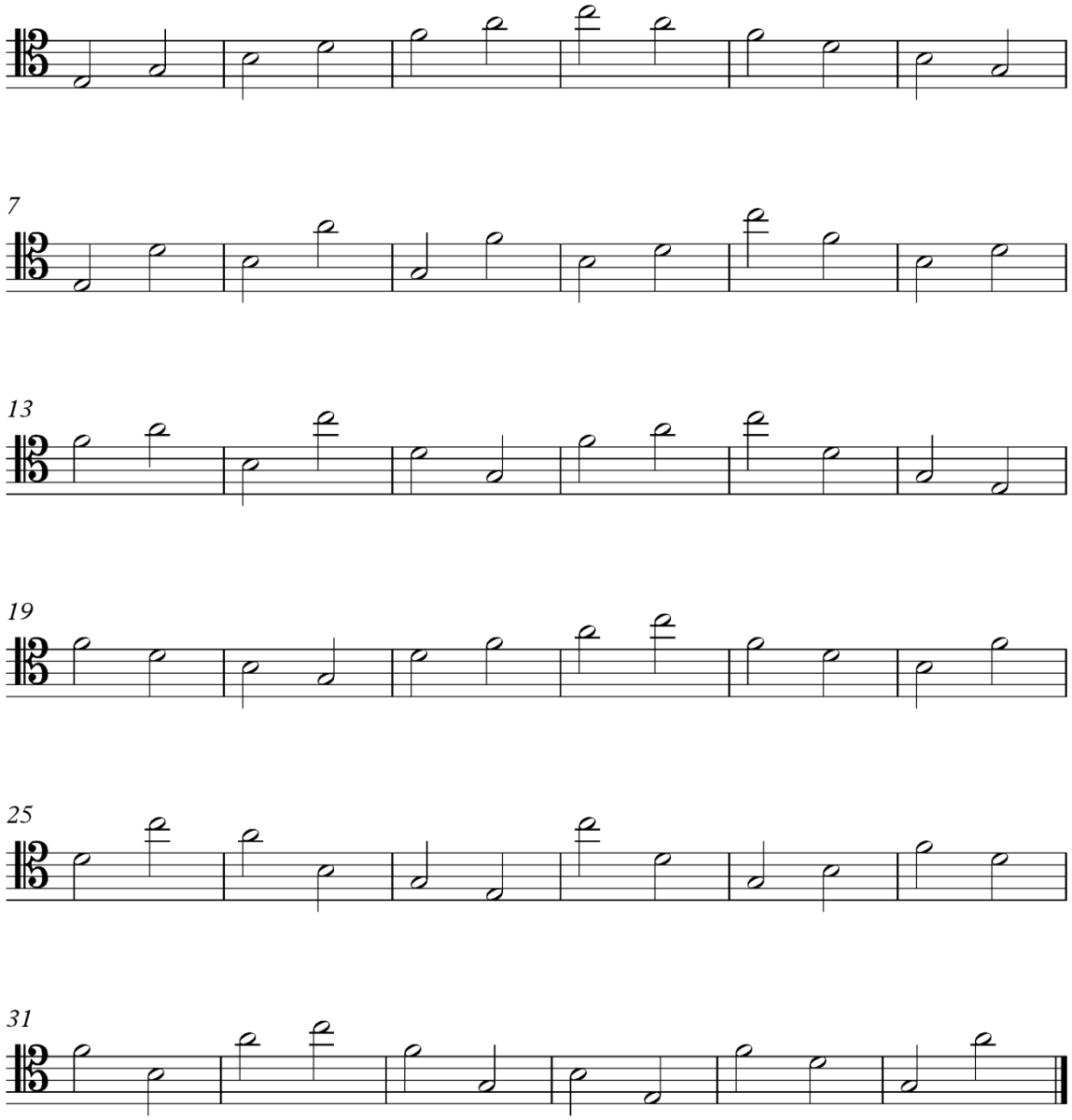


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

Ficha nº 2. ESPACIOS

Nombre del alumno:

2) Escribe el nombre de las notas siguientes:

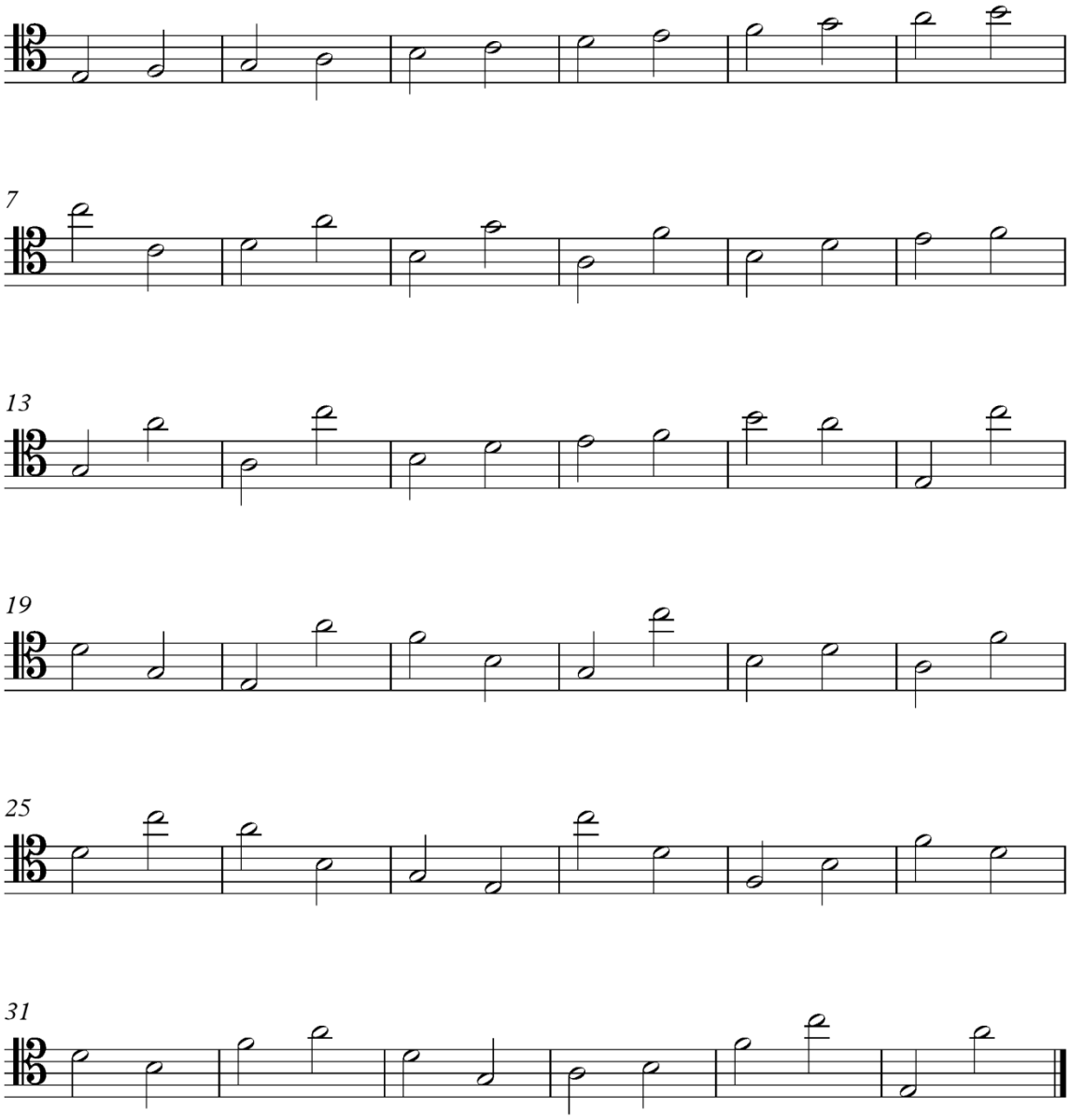


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

Ficha nº 3. ESPACIOS Y LÍNEAS

Nombre del alumno:

3) Escribe el nombre de las notas siguientes:

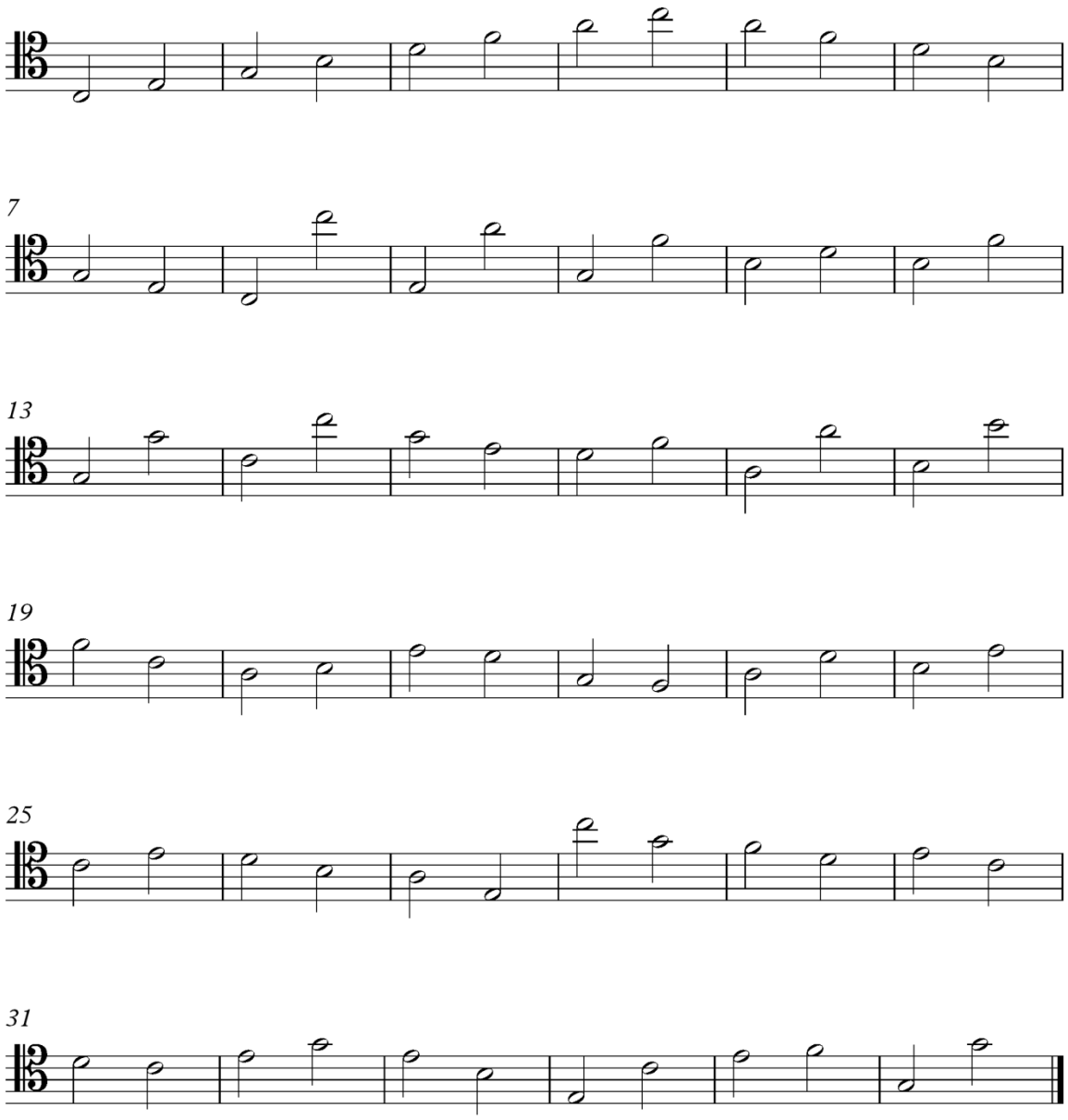


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

Ficha nº 4. LÍNEAS Y ESPACIOS

Nombre del alumno:

4) Escribe el nombre de las notas siguientes:

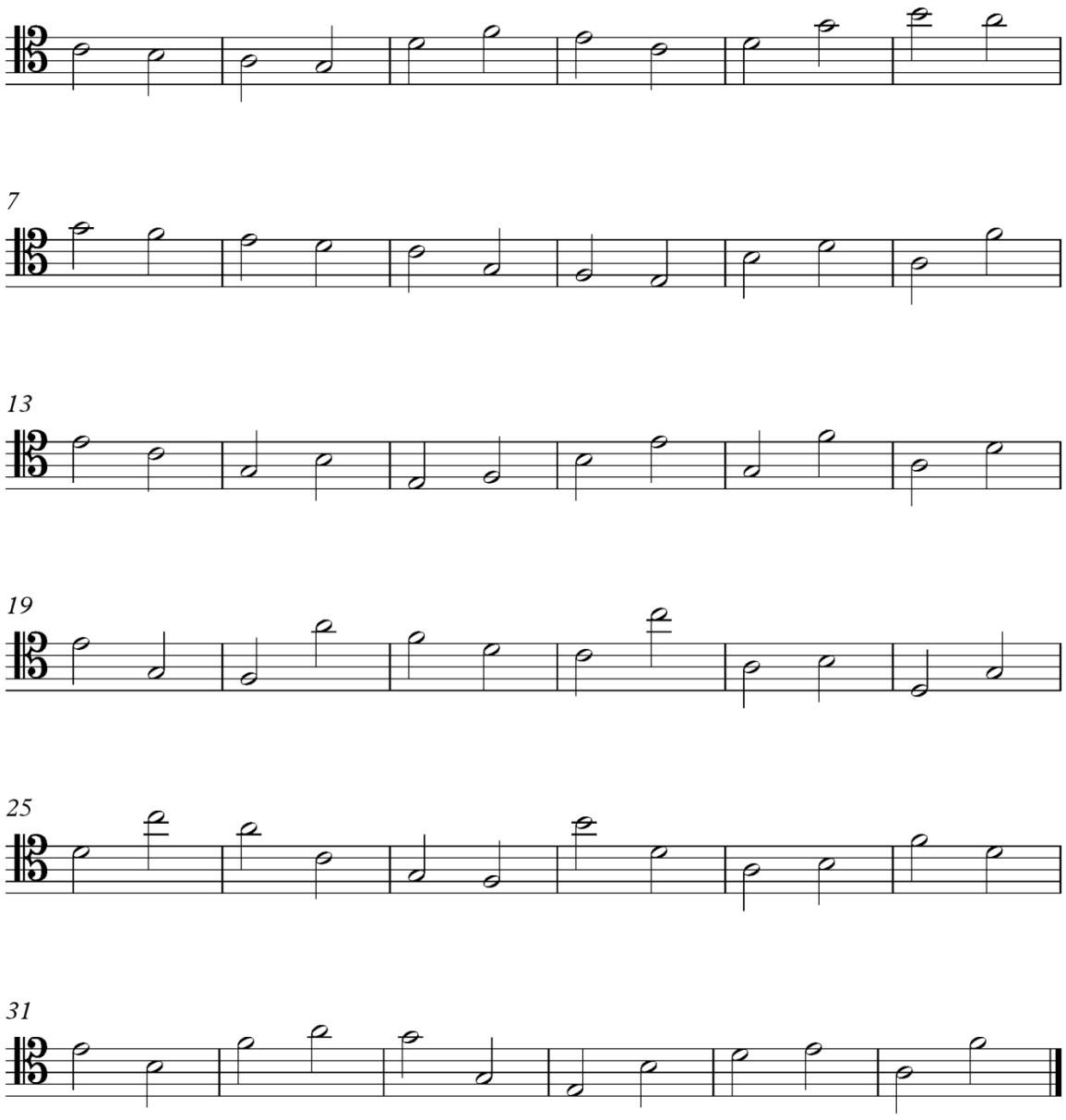


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

Ficha nº 5. LÍNEAS Y ESPACIOS

Nombre del alumno:

5) Escribe el nombre de las notas siguientes:

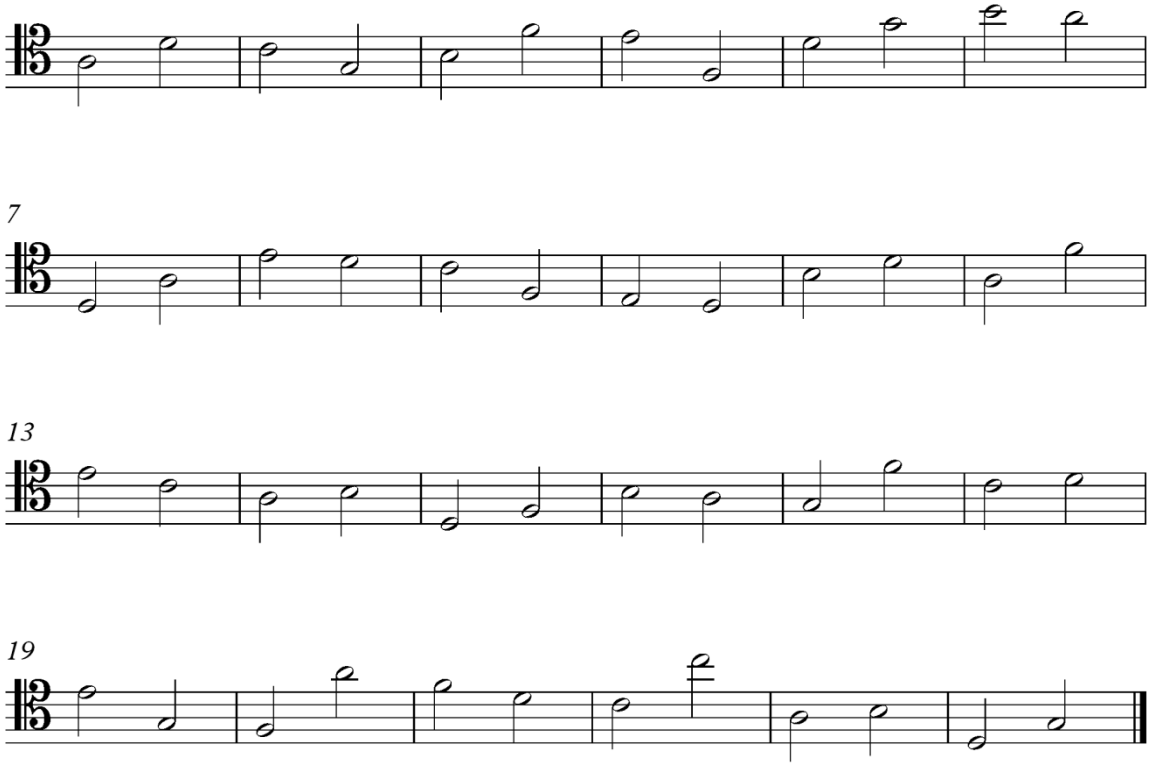


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

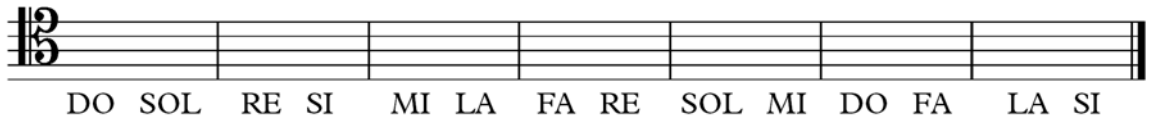
Ficha nº 6

Nombre del alumno:

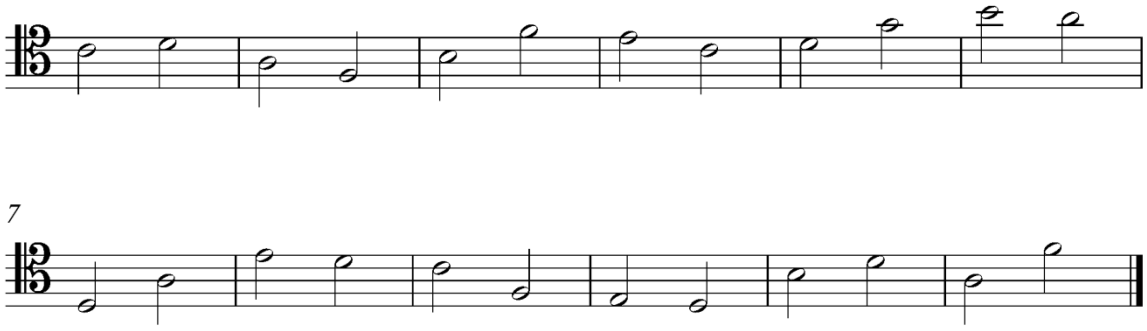
6) Rodea las notas que se pueden tocar en Primera Posición e indica la digitación y el número de cuerda.



7) Dibuja las notas propuestas.



8) Escribe el nombre de las notas siguientes:

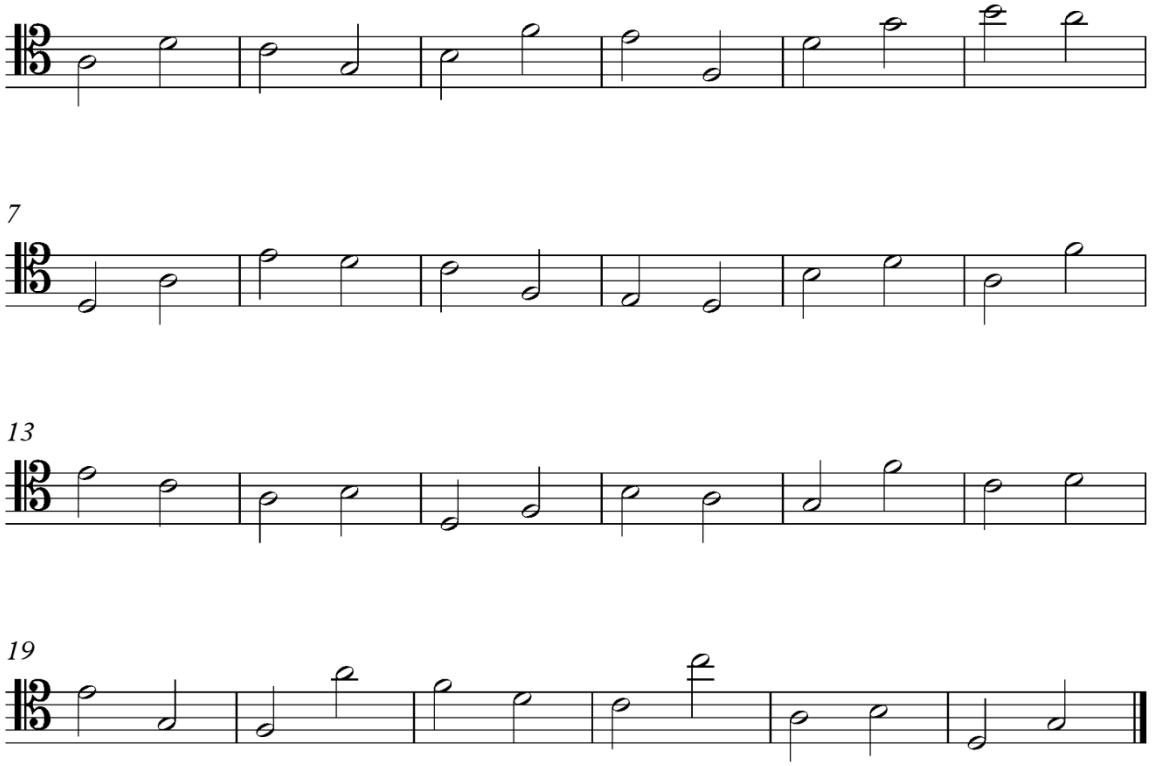


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

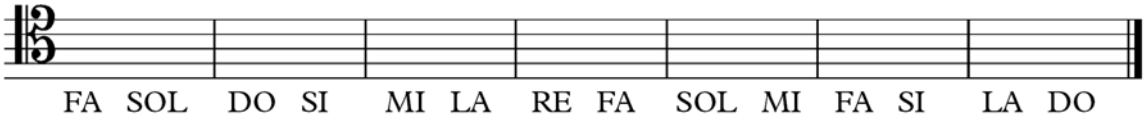
Ficha nº 7

Nombre del alumno:

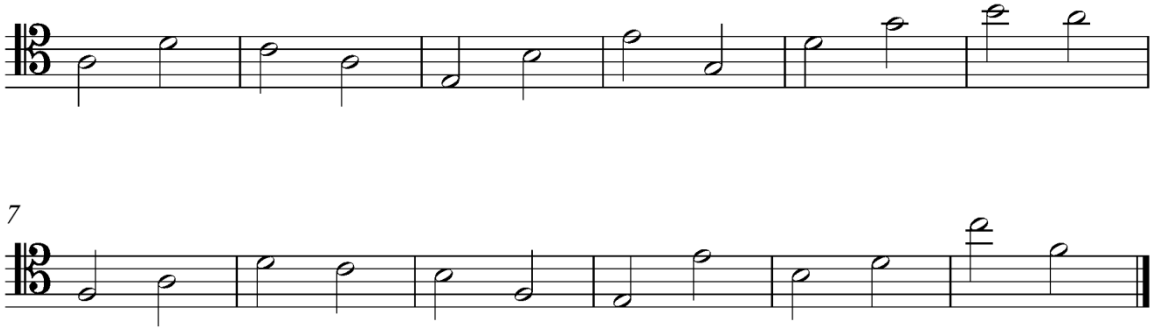
9) Rodea las notas que se pueden tocar en Segunda Posición e indica la digitación y el número de cuerda.



10) Dibuja las notas propuestas.



11) Escribe el nombre de las notas siguientes:

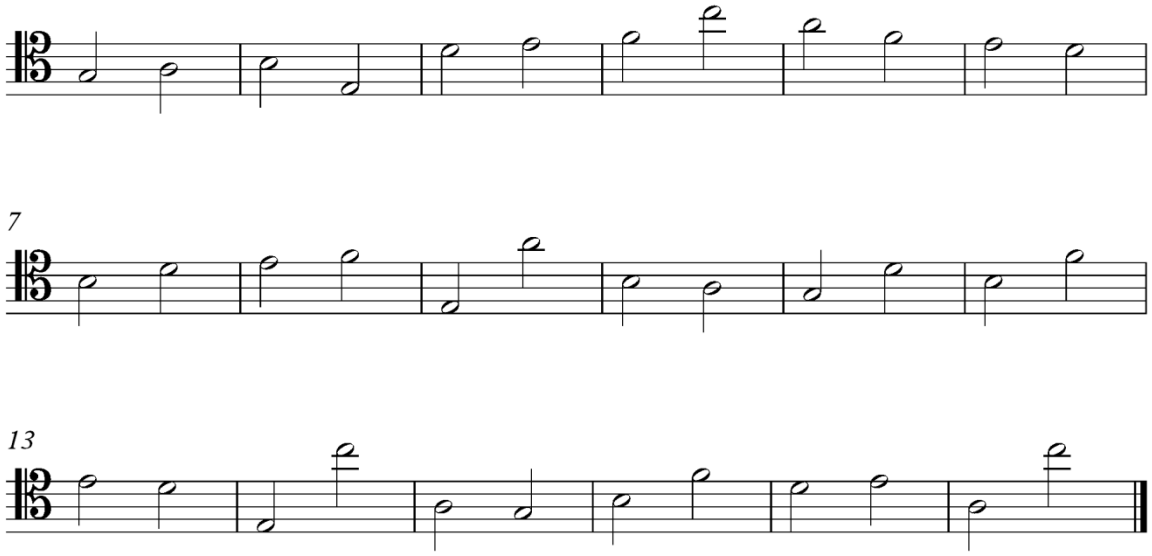


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

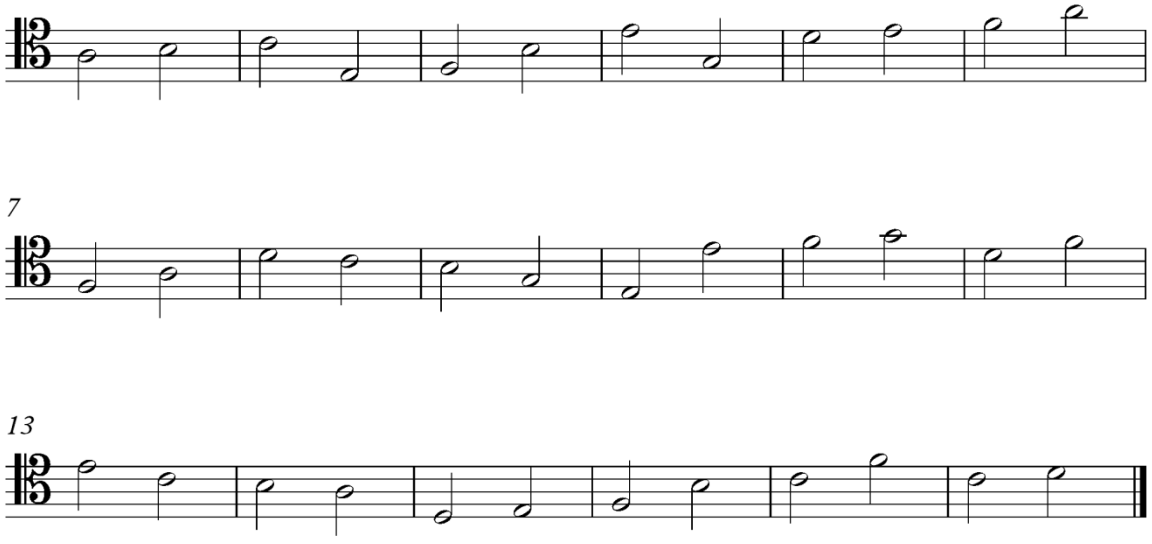
Ficha nº 8

Nombre del alumno:

12) Rodea las notas que se pueden tocar en Tercera Posición e indica la digitación y el número de cuerda.



13) Rodea las notas que se pueden tocar en Cuarta Posición e indica la digitación y el número de cuerda.

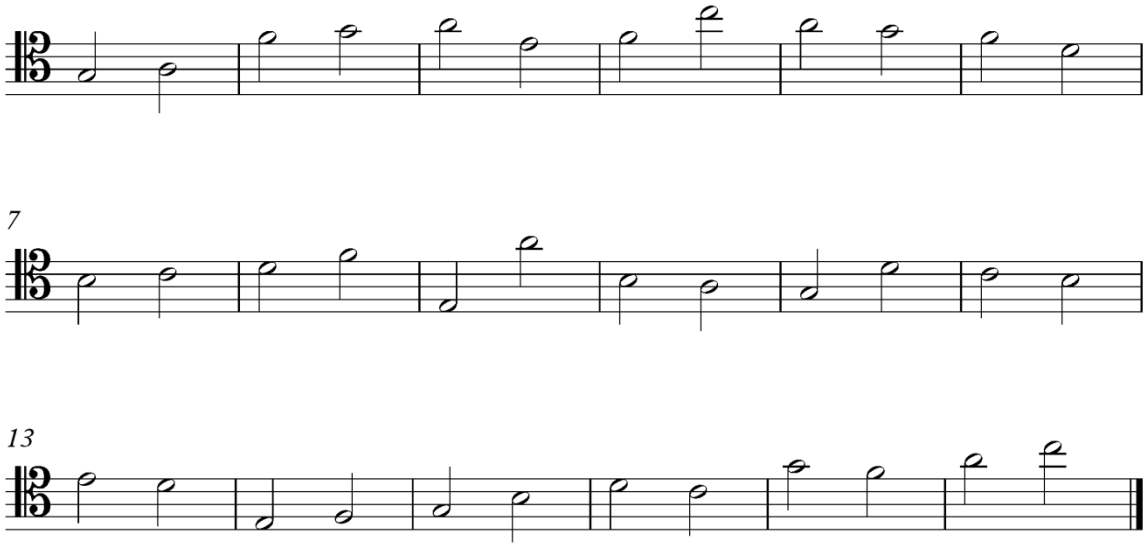


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

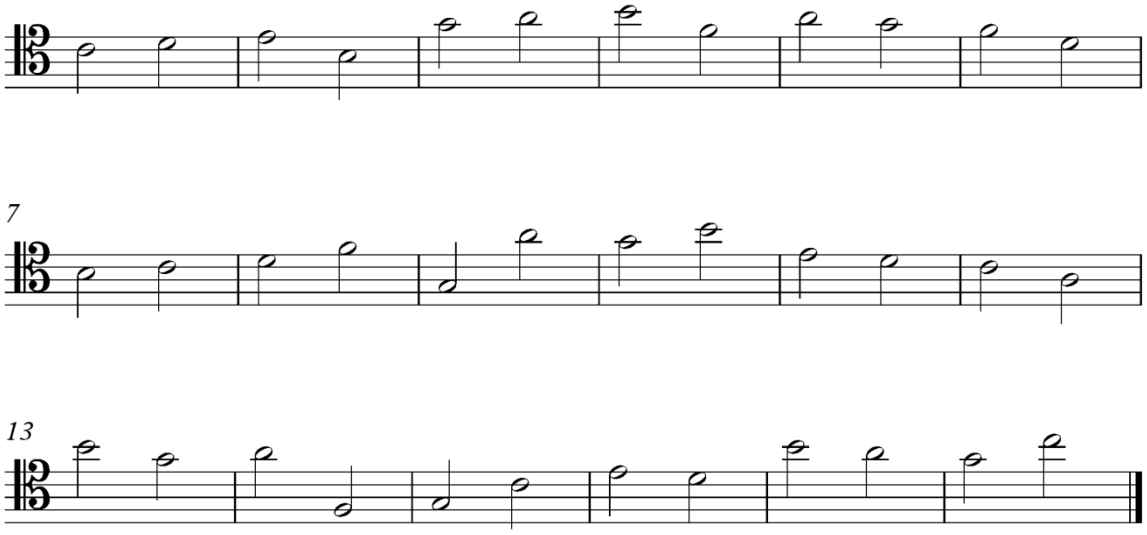
Ficha nº 9

Nombre del alumno:

14) Rodea las notas que se pueden tocar en Quinta Posición e indica la digitación y el número de cuerda.



15) Rodea las notas que se pueden tocar en Sexta Posición e indica la digitación y el número de cuerda.

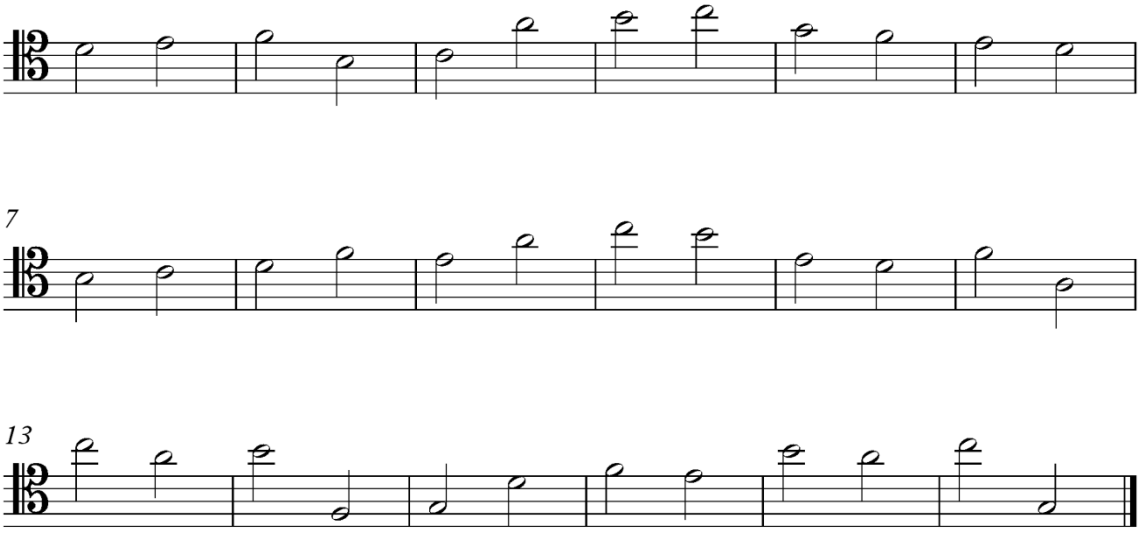


APRENDIENDO LA CLAVE DE DO EN 4ª LÍNEA

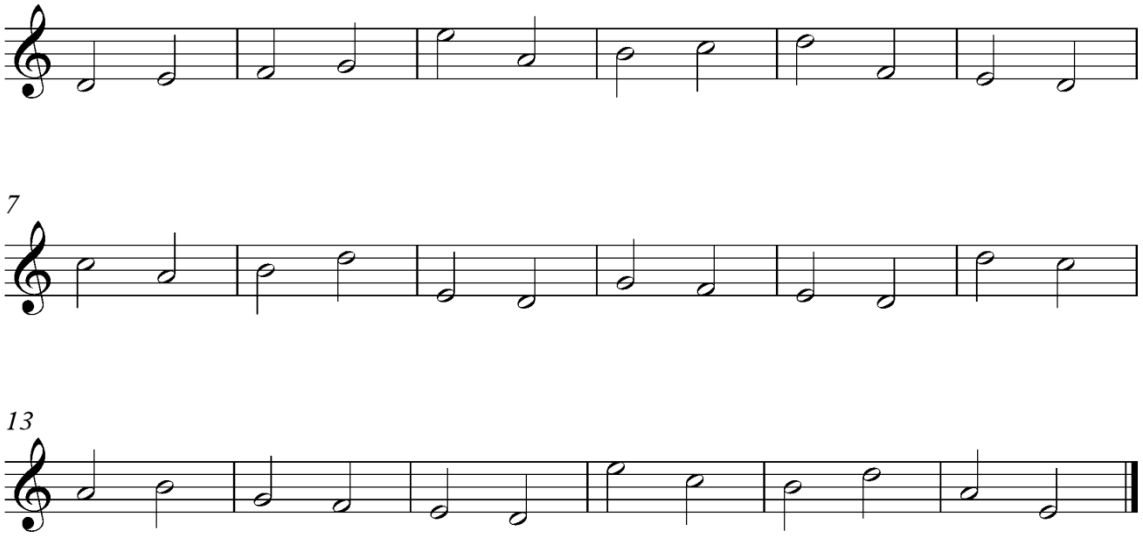
Ficha nº 10.

Nombre del alumno:

16) Rodea las notas que se pueden tocar en Séptima Posición e indica la digitación y el número de cuerda.



17) Rodea las notas que se pueden tocar en Primera Posición de pulgar e indica la digitación y el número de cuerda.



Anexo VIII. Cuadro comparativo de los métodos propuestos en esta tesis y su relación con los contenidos programados

PRIMER CURSO DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS PROPUESTOS**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"Técnica de Arco"*** *Elena G. Sánchez*	***"Suzuki Cello School, 1"*** *S. Suzuki*	***"Canciones Populares"*** *Elena García*	**"*Early Start On The Cello, 1*"** *E. Sassmannshaus*
Conocimiento del instrumento: partes del violonchelo y el arco.	NO	NO	SÍ	SÍ (en inglés)
Lectura de notas en la clave de Fa en 4ª línea.	NO	NO	SÍ	SÍ (con un juego de cartas)
Lecciones y ejercicios sobre las cuatro cuerdas.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Intervalos de 5ª en cuerdas al aire.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Escalas de Sol Mayor, Re Mayor y Do Mayor en una octava.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Lecciones en las tonalidades de Sol Mayor, Re Mayor y Do Mayor.	NO	SÍ	SÍ	SÍ

Compases de 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro".*		SÍ (exc.6/8)	SÍ (exc.6/8)	SÍ	SÍ
Práctica de diferentes ritmos con redondas, blancas, negras y corcheas.		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Favorece el entrenamiento de la memoria.		NO	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		***"Técnica de Arco"*** *Elena G. Sánchez*	***"Suzuki Cello School, 1"*** *S. Suzuki*	***"Canciones Populares"*** *Elena G. Sánchez*	**"*Early Start On The Cello, 1*"** *E. Sassmannshaus*
Colocación del violonchelo y ejercicios para su consolidación		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO DE	Colocación de la mano derecha y ejercicios para su consolidación.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios de paso del arco con ritmos en redondas, blancas y negras.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios con cambios de cuerdas no consecutivas.	SÍ	SÍ	SÍ	NO

BRAZO DERECHO	Estudio de las dinámicas “*forte”, “mezzoforte”* y *“piano”.*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio de “*crescendo”* y “*diminuendo”* entre las dinámicas “*forte”* y “*piano”.*	NO	NO	SÍ	NO
	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco “*detaché”*, “*legato”* y “*staccato”.*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Desarrollo de la flexibilidad del hombro, antebrazo y muñeca.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO IZQUIERDO	Ejercicios para consolidar la posición de la mano izquierda en 1ª posición.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Orden de colocación de los dedos.	No los utiliza	1-4-3-2	1-4-3-2	3-1-4
	Uso de las extensiones.	NO	SÍ	SÍ	NO
	Desarrolla ejercicios para la articulación de los dedos.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª y 8ª.	NO	SÍ	SÍ	SÍ (exc. 7ª y 8ª)

CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN	***"Técnica de Arco"*** *Elena G. Sánchez*	***"Suzuki Cello School, 1"*** *S. Suzuki*	***"Canciones Populares"*** *Elena G. Sánchez*	**"*Early Start On The Cello, 1*"** *E. Sassmannshaus*
Partituras en tamaño grande.	NO	NO	SÍ	SÍ
Utiliza melodías populares.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Las melodías aparecen acompañadas de un texto para cantar.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Emplea ilustraciones relacionadas con los textos musicales.	NO	NO	NO	SÍ
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza – aprendizaje.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor.	NO	NO	SÍ	NO
Presenta piezas con acompañamiento de piano	NO	SÍ	NO	NO

SEGUNDO CURSO DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS PROPUESTOS**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	***"Suzuki Cello School, 2"*** *Suzuki*	***"Le premier pas du jeune violoncelliste"*** *S. Lee*	***"Position Pieces for Cello"*** *Mooney*
Conocimiento del instrumento: partes del violonchelo y el arco.	NO	NO	NO	NO
Identificación de los sonidos interpretados en cada una de las cuerdas y su nomenclatura.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Ejercicios de notas con puntillo.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Compases de 4/4, 3/4, 2/4 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª y 10ª.	NO (sólo 2ª y 3ª)	SÍ	SÍ	SÍ
Escalas mayores y menores: hasta 3 alteraciones en una octava, con sus respectivos arpegios y terceras.	SÍ	NO	NO	NO

Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas.		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	***"Suzuki Cello School, 2"*** *Suzuki*	***"Le premier pas du jeune violoncelliste"*** *S. Lee*	***"Position Pieces for Cello"*** *Mooney*
Consolidación de la postura corporal al sujetar el instrumento.		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO DERECHO	Consolidación de la posición de la mano derecha al sujetar el arco.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Control del plano de cuerda y cambio de sentido del arco, prestando atención al resultado sonoro.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios de paso del arco con ritmos en redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas, en las distintas longitudes de arco: todo el arco, medio arco, y situación de éste: centro, talón y punta.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Desarrollo de la flexibilidad del hombro, antebrazo y muñeca derechos.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché*", "*legato*", "*staccato*" y *"martellato"*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

	Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano".*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO IZQUIERDO	Consolidación de la colocación de la mano izquierda: 1ª y 2ª posición, con y sin extensiones. Introducción de la 4ª posición. Atención a la afinación.	Sólo 1º posición	1º y 2º posiciones	1º y 2º posiciones	SÍ
	Ejercicios y lecciones en pizzicato.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios y lecciones en 1ª, 2ª y 4ª posición con distintos valores y combinaciones de notas: redondas, blancas, negras, corcheas y semicorcheas con sus respectivos silencios.	Sólo 1º posición	1º y 2º posiciones	Sólo media, 1º y 2º posición	SÍ
	Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN		***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	***"Suzuki Cello School, 2"*** *Suzuki*	***"Le premier pas du jeune violoncelliste"*** *S. Lee*	***"Position Pieces for Cello"*** *Mooney*
Utiliza melodías populares.		NO	SÍ	NO	SÍ

Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza – aprendizaje.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor.	NO	NO	SÍ	SÍ
Presenta piezas con acompañamiento de piano.	NO	SÍ	NO	NO
Favorece el entrenamiento de la memoria.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.	NO	SÍ	SÍ	SÍ

TERCER CURSO DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS PROPUESTOS (1)**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	***"Suzuki Cello School, 3"*** *Suzuki*	***"Le premier pas du jeune violoncelliste"*** *S. Lee*	***"Position Pieces for Cello"*** *Mooney*
Conocimiento del instrumento: antecedentes e historia del violonchelo	NO	NO	NO	NO
Compases de 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Notas con puntillo	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Síncopas	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Notas a contratiempo	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Tresillos	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Escalas de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire		SÍ	NO	NO	NO
Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª y 10ª		NO (sólo 2ª y 3ª)	SÍ	SÍ	SÍ
Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	***"Suzuki Cello School, 3"*** *Suzuki*	***"Le premier pas du jeune violoncelliste"*** *S. Lee*	***"Position Pieces for Cello"*** *Mooney*
BRAZO DERECHO	Control del plano de cuerda y cambio de sentido del arco, prestando atención al resultado sonoro	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Desarrollo de la flexibilidad y relajación del hombro, antebrazo y muñeca derechos.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato" y "spiccato".*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"* en los diferentes sentidos del arco (arriba y abajo).	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas en "*detaché"* y *"legato".*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO IZQUIERDO	Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Consolidación de las posiciones de Media a Cuarta.	SÍ	SÍ	Sólo media, 1º y 2º posición	SÍ
	Introducción de la Quinta Posición	SÍ	SÍ	NO	SÍ
	Cambios de posición entre Media, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Posición con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación. Desarrollo de la velocidad.	SÍ	SÍ	Sólo entre media, 1º y 2º posición	SÍ
	Escalas de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.	SÍ	NO	NO	NO
	Estudio del *vibrato*.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Armónicos naturales de octava	SÍ	SÍ	NO	SÍ

CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN	***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	***"Suzuki Cello School, 3"*** *Suzuki*	***"Le premier pas du jeune violoncelliste"*** *S. Lee*	***"Position Pieces for Cello"*** *Mooney*
Utiliza melodías del repertorio clásico	NO	SÍ	NO	SÍ
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza - aprendizaje	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor	NO	NO	SÍ	SÍ
Presenta piezas con acompañamiento de piano	NO	SÍ	NO	NO
Favorece el entrenamiento de la memoria	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.	NO	SÍ	SÍ	SÍ

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTOS (2)**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"Double Stops for Cello"*** *Rick Mooney*	**"*Early Start On The Cello, 4*"** *E. Sassmannshaus*	***"Sonata en Do Mayor"*** *G.B. Cirri*	***"Sonata en Do Mayor"*** *J.B. Bréval*
Conocimiento del instrumento: antecedentes e historia del violonchelo	NO	NO	NO	NO
Compases de 4/4, 3/4, 2/4, 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Notas con puntillo	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Síncopas	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Notas a contratiempo	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Tresillos	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Escalas de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire	SÍ	NO	NO	NO

Intervalos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª y 10ª		SÍ	SÍ	SÍ (exc. 9ª y 10ª)	SÍ
Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		***"Double Stops for Cello"*** *Rick Mooney*	**"*Early Start On The Cello, 4*"** *E. Sassmannshaus*	***"Sonata en Do Mayor"*** *G.B. Cirri*	***"Sonata en Do Mayor"*** *J.B. Bréval*
BRAZO DERECHO	Control del plano de cuerda y cambio de sentido del arco, prestando atención al resultado sonoro	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Desarrollo de la flexibilidad y relajación del hombro, antebrazo y muñeca derechos.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché*", "*legato*", "*staccato", "martellato" y "spiccato".*	SÍ (exc. *"martellato"*)	SÍ	SÍ (exc. *"spiccato"*)	SÍ
	Estudio de las dinámicas "*forte", "mezzoforte"* y *"piano"*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas "*forte"* y "*piano"* en los diferentes sentidos del arco (arriba y abajo).	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas en "*detaché"* y *"legato".*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

BRAZO IZQUIERDO	Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Consolidación de las posiciones de Media a Cuarta.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Introducción de la Quinta Posición	SÍ	SÍ	NO	NO
	Cambios de posición entre Media, Primera, Segunda, Tercera y Cuarta Posición con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación. Desarrollo de la velocidad.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Escalas de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.	NO	NO	NO	NO
	Estudio del *vibrato*	NO	SÍ	SÍ	SÍ
	Armónicos naturales de octava	NO	SÍ	NO	NO
CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN		***"Double Stops for Cello"*** *Rick Mooney*	**"*Early Start On The Cello, 4*"** *E. Sassmannshaus*	***"Sonata en Do Mayor"*** *G.B. Cirri*	***"Sonata en Do Mayor"*** *J.B. Bréval*

Utiliza melodías del repertorio clásico	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza - aprendizaje	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor	NO	SÍ	SÍ	NO
Presenta piezas con acompañamiento de piano	NO	NO	SÍ	SÍ
Favorece el entrenamiento de la memoria	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

CUARTO CURSO DE ENSEÑANZAS ELEMENTALES

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS PROPUESTOS (1)**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	**"*Early Start On The Cello, 4*"** *E. Sassmannshaus*	***"Double Stops for Cello"*** *Rick Mooney*	***"Thumb Position for Cello, 1"*** *Rick Mooney*
Criterios estilísticos básicos de los periodos barroco, clásico y romántico	NO	SÍ	NO	NO
Lectura de notas en la clave de Do en 4ª línea	NO	SÍ	SÍ	NO
Compases de 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*	NO	SÍ	SÍ (exc. 3/8)	SÍ (exc. 3/8)
Notas con puntillo	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Tresillos	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Síncopas	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Notas a contratiempo		NO	SÍ	SÍ	SÍ
Apoyaturas, mordentes y grupetos		NO	SÍ	Sí	SÍ
Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Análisis básico de la partitura, fraseo y estructura musical, orientado a la racionalización del estudio		NO	SÍ	SÍ	SÍ
Consolidación de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	**"*Early Start On The Cello, 4*"** *E. Sassmannshaus*	***"Double Stops for Cello"*** *Rick Mooney*	***"Thumb Position for Cello, 1"*** *Rick Mooney*
BRAZ	Desarrollo de la flexibilidad, elasticidad y relajación del hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca y mano derechos, conservando una posición correcta de los mismos	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché*", "*legato*", "*staccato", "martellato" y "spiccato"*	NO	SÍ	SÍ (exc. *"martellato"*)	SÍ
	Estudio de las dinámicas desde "*forte" a "pianissimo"*	NO	SÍ	NO	NO

O DERECHO	Práctica de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas trabajadas, favoreciendo el fraseo y cuidando los cambios de velocidad, punto de contacto y distribución del arco	NO	SÍ	NO	NO
	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas utilizando los golpes de arco estudiados	SÍ	SÍ	SÍ (exc. *"martellato"*)	SÍ
BRAZO IZQUI	Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda, desarrollo progresivo de la velocidad	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Consolidación de las posiciones de Media a Quinta	SÍ	SÍ	SÍ	NO
	Introducción de la Sexta y Séptima Posiciones	SÍ	SÍ	NO	NO
	Introducción de la Primera Posición de Pulgar	NO	NO	SÍ	SÍ
	Cambios de posición entre las posiciones estudiadas con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación. Desarrollo de la velocidad	SÍ (exc. posición de pulgar)	SÍ (exc. posición de pulgar)	SÍ (exc. posiciones 6ª y 7ª)	NO

E R D O	Escalas, arpegios y terceras en tonalidades de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire	SÍ	NO	NO	NO
	Estudio del *vibrato* y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos	NO	SÍ	NO	NO
	Estudio del trino y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos	NO	SÍ	NO	NO
CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN		***"Sistema de Escalas Básicas para Violonchelo"*** *Thiemann*	**"*Early Start On The Cello, 4*"** *E. Sassmannshaus*	***"Double Stops for Cello"*** *Rick Mooney*	***"Thumb Position for Cello, 1"*** *Rick Mooney*
Utiliza melodías del repertorio clásico		NO	SÍ	SÍ	SÍ
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza - aprendizaje		NO	SÍ	SÍ	SÍ
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor		NO	SÍ	SÍ	SÍ
Presenta piezas con acompañamiento de piano		NO	NO	NO	NO
Favorece el entrenamiento de la memoria		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros	NO	SÍ	SÍ	SÍ

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTOS (2)**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"40 Estudios Melódicos y progresivos Op. 31"*** *S. Lee*	**"*Cello Sonatas*"** *A. Vivaldi*	**"*Cello Sonatas*"** *B. Marcello*	***"Tarantella"*** *W.H. Squire*
Criterios estilísticos básicos de los periodos barroco, clásico y romántico	NO	Barroco	Barroco	Romanticismo
Lectura de notas en la clave de Do en 4ª línea	NO	SÍ	SÍ	NO
Compases de 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*	SÍ (exc. 2/2)	SÍ (exc. 2/2)	SÍ (exc. 2/2)	NO, sólo 6/8
Notas con puntillo	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Tresillos	SÍ	SÍ	SÍ	NO

Síncopas		SÍ	SÍ	SÍ	NO
Notas a contratiempo		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Apoyaturas, mordentes y grupetos		SÍ	SÍ	Sí	NO
Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Análisis básico de la partitura, fraseo y estructura musical, orientado a la racionalización del estudio		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Consolidación de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES		***"40 Estudios Melódicos y progresivos Op. 31"*** *S. Lee*	**"*Cello Sonatas*"** *A. Vivaldi*	**"*Cello Sonatas*"** *B. Marcello*	***"Tarantella"*** *W.H. Squire*
B R	Desarrollo de la flexibilidad, elasticidad y relajación del hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca y mano derechos, conservando una posición correcta de los mismos	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché"*, "*legato"*, "*staccato", "martellato" y "spiccato"*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

BRAZO DERECHO	Estudio de las dinámicas desde "*forte" a "pianissimo"*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Práctica de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas trabajadas, favoreciendo el fraseo y cuidando los cambios de velocidad, punto de contacto y distribución del arco	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas utilizando los golpes de arco estudiados	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO I	Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda, desarrollo progresivo de la velocidad	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Consolidación de las posiciones de Media a Quinta	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Introducción de la Sexta y Séptima Posiciones	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Introducción de la Primera Posición de Pulgar	SÍ	NO	NO	SÍ
	Cambios de posición entre las posiciones estudiadas con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación.	SÍ	SÍ (exc. posición de	SÍ (exc. posición de	SÍ

ZQUIERDO	Desarrollo de la velocidad		pulgar)	pulgar)	
	Escalas, arpegios y terceras en tonalidades de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire	NO	NO	NO	NO
	Estudio del *vibrato* y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio del trino y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos	SÍ	SÍ	SÍ	NO
CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN		***"40 Estudios Melódicos y progresivos Op. 31"*** *S. Lee*	**"*Cello Sonatas*"** *A. Vivaldi*	**"*Cello Sonatas*"** *B. Marcello*	***"Tarantella"*** *W.H. Squire*
Frases melódicas fácilmente identificables		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza - aprendizaje		NO	NO	NO	NO
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor		NO	SÍ	SÍ	NO
Presenta acompañamiento de piano		NO	SÍ	SÍ	SÍ

Favorece el entrenamiento de la memoria	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**MÉTODOS Y REPERTORIO PROPUESTOS (3)**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"Concertino para Violonchelo"*** *Kümmer*	**"*Rondó*"** *L. Boccherini*	**"*Chanson Triste, Op.40, nº2*"** *P.I. Tchaikowsky*	***"El Cisne"*** *C. Saint-Saëns*
Criterios estilísticos básicos de los periodos barroco, clásico y romántico	Romanticismo	Clasicismo	Romanticismo	Romanticismo
Lectura de notas en la clave de Do en 4ª línea.	NO	SÍ	SÍ	SÍ
Compases de 2/2, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8 y 6/8 en movimientos desde "*Lento"* hasta "*Allegro"*	4/4	2/4	4/4	6/4
Notas con puntillo	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Tresillos	NO	SÍ	NO	NO
Síncopas	SÍ	NO	SÍ	NO
Notas a contratiempo	SÍ	SÍ	NO	NO
Apoyaturas, mordentes y grupetos	Grupetos	Mordentes	NO	NO
Lectura a primera vista: Actitud activa ante la lectura a 1ª vista de composiciones musicales sencillas	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Análisis básico de la partitura, fraseo y estructura musical, orientado a la racionalización del estudio.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Consolidación de hábitos de estudio adecuados y conocimiento de las condiciones idóneas para su desarrollo.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES	***"Concertino para Violonchelo"*** *F.A. Kümmer*	**"*Rondó*"** *L. Boccherini*	**"*Chanson Triste, Op.40, nº2*"** *P.I. Tchaikowsky*	***"El Cisne"*** *C. Saint-Saëns*
Desarrollo de la flexibilidad, elasticidad y relajación del hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca y mano derechos, conservando una posición correcta de los mismos.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

BRAZO DERECHO	Estudio y diferenciación entre los golpes de arco "*detaché*", "*legato*", "*staccato", "martellato" y "spiccato".*	SÍ	SÍ	*"Detaché", "legato" y "martellato"*	*"Detaché"* y *"legato"*
	Estudio de las dinámicas desde "*forte" a "pianissimo".*	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Práctica de "*crescendo"* y "*diminuendo"* entre las dinámicas trabajadas, favoreciendo el fraseo y cuidando los cambios de velocidad, punto de contacto y distribución del arco.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Ejercicios con cambios de cuerdas consecutivas y no consecutivas utilizando los golpes de arco estudiados.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
BRAZO I	Articulación y agilidad de los dedos de la mano izquierda, desarrollo progresivo de la velocidad.	SÍ	SÍ	NO	NO
	Posición relajada del hombro y colocación correcta del codo y los dedos de la mano izquierda.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Consolidación de las posiciones de Media a Quinta	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Introducción de la Sexta y Séptima Posiciones	NO	SÍ	Sólo Sexta	SÍ
	Introducción de la Primera Posición de Pulgar	NO	SÍ	NO	SÍ

ZQUIERDO	Cambios de posición entre las posiciones estudiadas con sus respectivas extensiones. Atención a la afinación. Desarrollo de la velocidad.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Escalas, arpegios y terceras en tonalidades de hasta tres alteraciones en dos octavas sin utilizar cuerdas al aire.	NO	NO	NO	NO
	Estudio del *vibrato* y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
	Estudio del trino y su adecuación a los diferentes estilos interpretativos	NO	SÍ	NO	NO
CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN		***"Concertino para Violonchelo"*** *F.A. Kümmer*	**"*Rondó*"** *L. Boccherini*	**"*Chanson Triste, Op.40, nº2*"** *P.I. Tchaikowsky*	***"El Cisne"*** *C. Saint-Saëns*
Frases melódicas fácilmente identificables		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Favorece la participación de los padres en el proceso de enseñanza - aprendizaje		NO	NO	NO	NO
Incluye una segunda voz para interpretar con el profesor		NO	NO	NO	NO
Presenta acompañamiento de piano		SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Favorece el entrenamiento de la memoria	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Actuación en público de las piezas trabajadas respetando el protocolo de escena y las interpretaciones de sus compañeros.	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

CLASE COLECTIVA DE VIOLONCHELO

TIPOLOGÍA DE CONTENIDOS	**SELECCIÓN DE MÉTODOS Y REPERTORIO**			
CONTENIDOS CONCEPTUALES	***"La Clase Colectiva"*** *D. Motatu*	**"*Pairs for Cellos*"** *S. Nelson*	**"*Conjunto Instrumental*"** *Z. Nömar*	***"Orquesta Infantil"*** *H. Valero*
Exposición por parte del profesor o de un grupo de alumnos de la evolución histórica del violonchelo utilizando diferentes recursos: fotografías, láminas, vídeos y discos.	NO	NO	NO	NO
Explicación de la evolución histórica del arco.	NO	NO	NO	NO
Exposición de las partes del violonchelo y el arco.	NO	NO	NO	NO
Realización de escalas y arpegios adaptados al nivel de los alumnos	SÍ	NO	SÍ	NO
Explicación de la ejecución de dinámicas diferentes	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Explicación de golpes de arco adaptados al nivel del grupo	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Lectura de obras a primera vista	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Audición y análisis de partituras	NO	NO	NO	NO
Musicalización de textos	NO	NO	NO	NO
Trabajo de la memoria	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
CONTENIDOS PSICOMOTRICES	***"La Clase Colectiva"*** *D. Motatu*	**"*Pairs for Cellos*"** *S. Nelson*	**"*Conjunto Instrumental*"** *Z. Nömar*	***"Orquesta Infantil"*** *H. Valero*
Ejercicios físicos con y sin el instrumento para la colocación del violonchelo y el arco	SÍ	SÍ	SÍ	NO
Juegos previos a la interpretación: improvisación, pregunta – respuesta, etc.	SÍ	NO	NO	NO
Ejercicios rítmicos en grupo, utilizando diferentes dinámicas y golpes de arco	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Práctica de juegos instrumentales que desarrollen la imaginación, la concentración y la creatividad	SÍ	NO	NO	NO

Arpegios compartidos, escalas fragmentadas, la partitura desordenada (colocación diferente de las secciones)	SÍ	SÍ	SÍ	NO
Interpretación de composiciones propias	NO	NO	NO	NO
CONTENIDOS QUE FAVORECEN LA MOTIVACIÓN	***"La Clase Colectiva"*** *D. Motatu*	**"*Pairs for Cellos*"** *S. Nelson*	**"*Conjunto Instrumental*"** *Z. Nömar*	***"Orquesta Infantil"*** *H. Valero*
Partituras en tamaño grande	SÍ	NO	NO	NO
Emplea ilustraciones relacionadas con los textos musicales.	NO	NO	SÍ	NO
Conocimiento de otros instrumentos y clases colectivas del centro.	NO	NO	NO	SÍ
Frases melódicas fácilmente identificables	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Interpretación de obras fáciles de conjunto	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ
Participación en las audiciones programadas	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ

Anexo IX. Documentario

Documento 1. Real Orden de 26 de septiembre de 1918[58].

La Real Orden de 26 de septiembre de 1918 por la que se otorga validez académica a los estudios impartidos en el Conservatorio de Murcia consta de seis artículos.

Artículo 1) Se concede validez académica a los estudios de Solfeo y a los elementales de Piano y Violín que se cursen en el Conservatorio de Música y Declamación, declarando incorporado dicho centro de enseñanza al Real Conservatorio de Madrid.

Artículo 2) Se hace constar expresamente a todos los efectos que en derecho procedan, que la concesión otorgada se considera reglada por el Real Decreto de 16 de junio de 1905, y por lo mismo según textualmente dispone el artículo 3º de dicha soberana disposición, con independencia de la Administración General del Estado y sin que puedan en lo futuro invocarse derechos adquiridos respectos del mismo, sin perjuicio del cual las corporaciones locales de Murcia, y en todo caso el presidente del Patronato solicitando cuidarán de comunicar a este Ministerio toda variación en el personal docente para su conformidad, y para que puedan quedar subsistentes la incorporación y validez académica de aquel centro.

Artículo 3) El Conservatorio de Murcia se denominará en lo sucesivo "Conservatorio Provincial de Música y Declamación de Murcia".

Artículo 4) Cuantas comunicaciones establecidas relativas a lo establecido en el artículo 3º del citado Real Decreto haya de elevar al Ministerio el referido Conservatorio serán cursadas por conducto del de Madrid, cuyo director lo hará al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, previo informe.

Artículo 5) El director del Conservatorio de Murcia reunirá al fin de cada año al director del de Madrid una Memoria sobre el estado de la enseñanza, medios para mejorarla, resultados obtenidos y cuanto pueda tener relación con el régimen y administración de aquel centro.

Artículo 6) La provisión de Cátedras numerarias que saquen en lo sucesivo y las de nueva creación en el Conservatorio de Murcia se hará por oposición y del, que se compondrá de cinco jueces, nombrados por este Ministerio, formarán parte dos profesores del Real Conservatorio de Madrid.

La Real Orden está firmada por Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Santiago Alba Bonifaz.

[58] http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,373,m,1096&r=ReP-26718-DETALLE_REPORTAJESABUELO. Consultado 12/10/2014

Documento 2. Diario "El Tiempo" (Ed. Mañana) 27/11/1921 (pág.1). Ayuntamiento de Murcia[59]

EL TIEMPO

AÑO XIV — NÚM. 4.881

MURCIA

Domingo 27 de Noviembre de 1921

Teléfono núm. 25. — Dirección, Administración y Talleres: Polo de Medina, 2. — Precio de suscripción: 2 pesetas.

PRIMER ANIVERSARIO del señor

D. Joaquín Báguena Lacárcel

Cronista de Murcia, Jefe del Cuerpo de Archiveros-Bibliotecarios y del Museo Arqueológico de esta Ciudad, Académico C. de la Historia

que falleció el día 29 de Noviembre de 1920

R. I. P.

En sufragio de su alma y de las de los demás difuntos de su familia (q. e. p. dd.) Se aplicarán las Misas que cada media hora desde las ocho a las doce se digan el martes 29, en la iglesia parroquial de Santa Catalina.

LA FAMILIA DEL FINADO,

Invita a sus amigos rogándoles encarecidamente la asistencia a estos cultos y sus oraciones por el eterno descanso de los finados, quedándole por ello muy agradecida.

Murcia 27 de Noviembre de 1921

EN SUFRAGIO DE LAS ALMAS de la señorita

Pilar Narbona de Domedel

y de la de su hermana

DOÑA SALVADORA

(Q. E. P. D.)

Se celebrará el martes día 29 a las ocho y media, el Ejercicio de la Hora Santa, en la Capilla de la Virgen de las Angustias, de la iglesia parroquial de San Bartolomé.

Los padres de las finadas y demás familia,

Ruegan a sus amigos y personas piadosas asistan a dichos cultos, por lo que les quedarán muy agradecidos.

Murcia 27 de Noviembre de 1921

(18)

X ANIVERSARIO DE LA SEÑORA

Doña Josefa Fernández Tomás

VIUDA DE PARDO

que falleció el día 27 de Noviembre de 1911

R. I. P.

En sufragio de su alma y de los demás difuntos de la familia se dirán tres misas, cada media hora, a las ocho, ocho y media y doce en los altares de la Virgen de las Angustias, San José y San Elías de la iglesia parroquial de San Bartolomé Santa María, el día 29 del actual. Igualmente se aplicarán las misas que se celebren en este día a las ocho y media, nueve y nueve y media, en la parroquial de Nra. Sra. del Carmen.

LA FAMILIA,

Ruega a sus amigos y personas piadosas una oración por las almas de los finados y asistan a algunos de estos cultos, por lo que les quedarán muy agradecidos.

Murcia 26 de Noviembre de 1921.

El Excmo. Sr. Nuncio Apostólico de S. S. y el Excmo. e Ilmo. señor Obispo de esta Diócesis han concedido indulgencias en la forma acostumbrada. (15)

El anhelo del País

Ya parece que se aclara la situación parlamentaria.

A vuelta de tantas idas y venidas, las probabilidades convienen en que un ensanche liquidor del senador de Marruecos, en la forma digna y decorosa, que desde el primer momento indicó el ministro de la Guerra.

En mala, el jefe del reformismo alcista ha pedido para pasar a ello que a Albarracín y no tropiece a los riffeños de Berriozabal y Berenguer un cuartel.

Claro es que no han faltado estridencias y quiebros por ofertas políticos o por otras causas no menos conocidas, han procedido el abandono de Marruecos; pero esa, que sería la mayor de las necesidades, no ha podido acogida en el Parlamento ni en la opinión española, que ha demostrado de un modo evidente su deseo de que la campaña llegue hasta donde sea preciso para lavar el ultraje que infirieron al honor nacional.

Los agravios que se hacen al general Berenguer, las hazañas diabólicas que se le han tributado en la forma más elocuente de denominar el modo de pensar del país y de las personas que le rigen.

A los que se han hecho cruces por la acogida que se ha dispensado al ilustre general, habría que recordarles las campañas liberales, en las han hecho contra este prestigioso caudillo, que por lo menos que en él está depositada la confianza de la nación, debieran haber más circunloquios para juzgarle y más parsimonia para censurarle de toda la sobrenada que rezuma la odiosa difamación que se le ha cosido.

Por esa predisposición hostil de su espíritu la prensa imparcial que también acusado las campañas incomprensibles de determinados políticos, y demostrarlo que al cabo ministro exigía, por hacer política, la anulación no nombre en esas pequeñeces, con abrumadora mayoría la admira y la aclama y la ratifica su confianza plena y absoluta.

Y así, cuando de nuevo vuelva el Senado ausallo a la precedencia saber, que España le otorga, tendrá la plena satisfacción de ver que sus sacrificios se reconocen y sus deseos se agradecen.

Que la fortuna le acompañe, cuando regrese de nuevo a las aguas de batalla, y que su actuación sea rápidamente a las armas españolas a conseguir el ardiente anhelo de ver castigados a los traidores, y sentidos todos los riñones al Protectorado español.

SECCIÓN DE TRIBUNALES

Causa por Homicidio

El día 15 de Septiembre del pasado año 1920, en la cantinería que en la calle de Cánovas del Castillo del pueblo de Jamilla posee José María García Ascaso, estaba sentado allí convidándose con un amigo, Longino Abellán Pérez, y como ocurre en dicho establecimiento el ayer procesado Segundo Gimenez Miñ, Longino le insultó y abofeteó, levantándose para repeler la agresión de que pudiera ser objeto por parte del otro.

Continuaron forcejeando mutuamente, hasta que Segundo sacó una navaja de pequeñas dimensiones y con la cual asestar del mismo le produjo una herida de 7 centímetros de profundidad y 8 de extensión que le produjo la muerte.

Ante el Juzgado de Yecla compareció el banquillo Segundo Gimenez, a quien acusó el Fiscal señor Olmo con un calificado informe como autor de un delito de homicidio, el cual apreciando en su favor la atenuante incompleta de legítima defensa.

El defensor señor Lizcano por su contrario sostuvo la falta de imputabilidad de su defendido y en razonado informe pidió al Jurado un veredicto absolutorio. Dispuso del razonado imparcial y justo del Presidente de la Audiencia señor Chairé; el Jurado dió un veredicto de inculpabilidad siendo puesto en libertad el procesado.

GOLILLA

La Banda de la Misericordia

Espontáneamente [illegible] acordado la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Misericordia, [illegible] adelante subdivisión [illegible] en los actuales [illegible] mendada banda.

Los señores [illegible] hecho el director señor [illegible] compensados con [illegible] política, cosa que [illegible] y estimulario para seguir por el camino emprendido.

Subsisten que existen con grandes dificultades por la escasez de material adecuado, pero seguramente que se llegará a [illegible] ejemplo constante de [illegible] dad y asiduo trabajo.

Nosotros tenemos sumo gusto en recoger estas felicitaciones para el director y para los asilados, asociándonos a ellas y deseando que la banda resulte el alto exponente que consiguió en tiempos del inolvidable Maestro don Antonio Díaz.

VIDA DEPORTIVA

Foot-ball

Esta tarde se celebrará en el campo de la Torre de la Marquesa, el partido de campeonato entre los equipos Cartagena F. C. y Levante F. C. de Murcia.

Dada la expectación que existe entre los aficionados de esta, es de esperar que el stand de la Torre de la Marquesa se vea completamente lleno.

El partido empezará a las tres y cuarto en punto.

LISIANO

Los farmacéuticos en filas

En vista de las circunstancias excepcionales originadas por la actual campaña de Marruecos, por las cuales han sido llamados para prestar inmediatamente servicio en filas algunos farmacéuticos de las cuales unos tienen botica abierta al público y otros han incoado expediente para apertura de su farmacia, en las disposición que la farmacéuticos establecidos [illegible] que hubieren empezado a incoar expediente de apertura de Farmacia en el Ayuntamiento y fuesen incorporados á filas, pueden continuar con las farmacias abiertas ó tramitándose el expediente, mientras en situación especial en el Ejército perduren, siempre que tengan al frente de las Oficinas de Farmacéuticos regentes conforme al art. 10 de de las Ordenanzas de Farmacia.

Suscripción

abierta para el aguinaldo del Soldado Herediano.

	Pesetas
[illegible] anterior. .	6597'50
[illegible] Arcos	200'00
[illegible] Martí-	
[illegible]	100'00
[illegible]	50'00
[illegible]	0 50
[illegible]	100'00
Don Agustín Escribano.	100 00
Personal [illegible] de la Parroquia de Santa María:	
Don Diego Salmerón. .	25'00
Don José Gallego Alcaraz. .	25'00
Don José Pardo Hernández. .	5'00
Don Jerónimo Crespo. .	5 00
Don José Quiñonero Egea.	10'00
Don Salvador Gallego. .	10'00
Don Manuel Abenza. .	10'00
Don Juan Robles Lax. .	1'00
Don Pedro Ortega Pont.	1'00
Don Narciso Haya. .	2'00
Don Enrique Soler. .	1'00
Doña María Josefa Alcaraz. .	5'00
Doña Soledad Gallego Alcaraz. .	5'00
Don Juan Hernández. .	1'00
Don Isaac Benavente.	5'00
Don Luis [illegible] Robles. .	1'00
Don Francisco Flores.	100'00
Don Francisco Navarro.	50 00
Don Cayetano Roldán. .	15'00
Don Jesús Cano. .	50'00
Don Juan Flores. .	50'00
Hijos de Juan J. Navarro.	50'00
Don Pascual Alcaraz. .	100'00
[illegible]	25'00
Don Manuel García Mira	25'00
Don Antonio Rubio . .	25'00
Don Francisco Martínez	25'00
Hijos de Pedro Navarro	50'00
Albacetito y Alcaide .	200'00
José Alemán.	25'00
Suma y sigue . .	7530'50

Teatro Romea

Conservatorio provincial de Música y Declamación de Murcia, incorporado al de Madrid por R. O. de 8 de Octubre de 1918.

Ejercicio escolar y solemne reparto de premios a los alumnos que los obtuvieron en el curso de 1920-21, que se celebrará en este teatro hoy día 27 de Noviembre de 1921, a las cinco y media de la tarde.

Requerido el Conservatorio provincial de música y declamación, para que concurriera al Aguinaldo del Soldado, el Claustro de Profesores, ha hecho gustoso a celebrar en el Teatro el Ejercicio Escolar y reparto de premios que había de celebrarse en el salón de actos de dicho centro.

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.º «Minuetto» de G. B. Lully, por Francisco Acosta Raya, alumno de 2.º curso de la clase de Violín de don Mariano Saez; acompañado al piano por la alumna de ria Esther; Pepa, niño José Benavente.

2.º El juguete cómico en un acto y en verso, original de Mariano Chocel, «Lenguaraz».

Reparto.—Doña Facunda, niña Juanita Muros; don Simón, niño José Martínez Rugel; Lola, niña Gloria Robles; Brígida, niña María Esther; Félix, niño Antonio Muros; Pérez, niña José Benavente.

Alumnos de 1.º y 2.º de la clase de Declamación de don Pedro Jara Carrillo y don Diosdado Sierra.

La entrada podrá recogerse en la Contaduría del Teatro, a cuenta de un pequeño donativo destinado a los soldados murcianos que luchan en Africa.

Impresiones a distancia

(Postal de un nómada)

¿Se puede gobernar en España? Hé aquí una pregunta que las que seguimos los políticamente de la vida nacional, nos hacemos en cada instante. Los vergonzosos realidad cierra con una rotunda negación nuestra pregunta. Indudablemente nuestra página es el pan de la paradoja; y cuando los nervios de[illegible] estallan se come un día y otro, con un sacrificio cirineo digno de un Mexico, nuestra política de sufrenos, que en manos gubernamentales porque para desgracia de España gobernarnos en otro tiempo, se sientan paladines de una manera que inspiró la envidia y el despecho del otrora campeador de aventuras fracasada una y mil

[illegible] Murcia. (Diario, El Tiempo) (Murcia) 27.11.1921. Página 1/

[59] http://www.archivodemurcia.es. Consultado 12/09/ 2012

Documento 3. Decreto de 11 de septiembre de 1931[60]

Trancripción:

"El Conservatorio de Música y Declamación de Murcia viene funcionando desde el año 1918 con desarrollo progresivo en sus enseñanzas que revela el éxito de las mismas.

No puede el Estado, fomentador de la cultura, desamparar aquellos centros que le sirven satisfactoriamente y a los que acuden alumnos en número considerable; antes, al contrario, debe protegerlos para que puedan cumplir mejor su cometido. Por entenderlo así le fueron reconocidos a sus estudios validez académica en el año 1922, y ahora que sus ingresos cubren todos sus gastos es llegado el momento, como se hizo en casos análogos, incorporar al Estado las enseñanzas de este Centro.

Fundándose en tales consideraciones, el gobierno de la República, a propuesta del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, decreta lo siguiente:

Artículo 1) Se declaran incorporadas a las enseñanzas del Estado, las del Conservatorio de Música y Declamación de Murcia, confirmando en sus respectivos cargos al personal de plantilla, que figura en relación que obra en el expediente.

Artículo 2) En el primer presupuesto de gastos del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que se formule se incluirán los créditos correspondientes a los servicios del citado Conservatorio, ingresándose desde entonces en el Tesoro Público los derechos de matrícula en la cuantía y forma determinada por el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, por cuyo Reglamento se regirá aquél desde su incorporación.

Artículo 3) Se autoriza al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para incorporar al escalafón de los Conservatorios de Valencia, Córdoba y Málaga, los profesores del de Murcia, estableciendo la oportuna escala gradual de sueldos, que se sumará a la plantilla de aquellos Centros a los efectos de su inclusión en el próximo presupuesto.

Artículo 4) El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes dictará las oportunas disposiciones para el cumplimiento de lo preceptuado en este Decreto".

El artículo está firmado por el Presidente del Gobierno Niceto Alcala-Zamora y por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Marcelino Domingo.

[60] http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,373,m,1096&r=ReP-26724-DETALLE_REPORTAJESABUELO. Consultado el 6/8/2014

Documento 4. Página de portada de "El Levante Agrario" (7 de febrero de 1933)[61]

AUTOMOVILES CHEVROLET - OPEL BUICK - VAUXHALL
Concesionario Monserrate García Castillo MURCIA

LEVANTE AGRARIO

CAMIONES CHEVROLET - G.M.C. BEDFORD - BLITZ
Concesionario Monserrate García Castillo MURCIA

AÑO XIX — — NÚMERO 5255 | DIARIO REPUBLICANO INDEPENDIENTE | MURCIA, JUEVES 7 DE DICIEMBRE DE 1933

EDITORIALES

DESPUÉS DE LA LUCHA.—EN EL ABANDONO NUESTROS PROBLEMAS

Es lógico que después de que la lucha electoral ha puesto en tensión máxime todos los nervios, venga una fase de laxitud y se dé descanso al espíritu y sosiego al corazón, que bien lo necesita. La catástrofe a pesar de todos los esfuerzos se ha producido y solo Dios sabe si será para bien o para mal. Nosotros somos muy pesimistas ante el porvenir, pues vemos como inexorablemente se ha desvirtuado a la opinión española que con la intervención de un sector electoral amachambrado y descentrado de su misión en el hogar ha puesto su espada en uno de los platillos decidiendo la contienda. El grave error de la República, no nos cansemos de repetirlo, ha sido el dar el voto a la mujer, que hoy por hoy, triste es confesarlo, está ganada por gentes de turbios designios.

Se suceden los regímenes, cambian las políticas, se han caído todos los antiguos partidos que caracolearon jactanciosos ante la República; lo que es inmutable y siempre gravita amenazador es el problema económico, nuestro problema económico que, ahora, ante el fragor de la lucha, raptados por la vorágine de la pasión, hemos dejado en el olvido, pero los fuertes aldabonazos de la realidad nos despiertan a los conflictos en que están sumidos nuestras principales fuentes de riqueza. Por que a nosotros nos interesará y mucho, que el régimen republicano no sufra ningún contratiempo porque él pueda peligrar, pero aún con todo no podemos despreciar la importancia que los problemas económicos tienen para nuestro desenvolvimiento agrícola y comercial.

Un nuevo ataque a nuestra exportación frutera emprende el Gobierno francés al decretar la repatriación de la concesión de productos agrícolas contingentados. Todos los interesados y afectados con esta medida han comenzado a moverse y por lo pronto en Valencia se va a celebrar una magna Asamblea, convocada por la Cámara Agrícola para tratar de este asunto vitalísimo para nuestra exportación. Cuando a nosotros se nos habla de política, pensamos en la única que aquí debiera seguirse y que no es otra que la que con la defensa de nuestra agricultura y comercio de exportación se refiere.

Los vaivenes de la política repercuten lamentablemente en el normal desenvolvimiento de nuestra riqueza agrícola y nosotros, muy murcianos aunque seamos muy políticos, no regatearíamos un aplauso sincero si esa representación parlamentaria nuestra, que aún está sin estrenar, estudiara la situación de nuestra exportación y aportara soluciones que remediaran en lo posible el desastre que se avecina.

Un concierto en el Conservatorio

En el salón de actos del Conservatorio de Música y Declamación se celebrará mañana, día 8, festividad de la Purísima, a las siete de la tarde un brillante concierto a piano y violoncello, a cargo de los notables profesores Manuel Massotti Littel y Francisco Acosta Raya con sujeción al siguiente programa:

I

«Sonata», op. 5; número 1, Beethoven; adagio sostenuto, allegro, allegro vivace, (piano y violoncello).

II

«Scherzo» en si bemol menor, Chopin; «Vals» en mi menor, op. póstuma, Chopin; «Exaltación», danza fantástica, Turina, (piano solo).

III

«2 romanzas sin palabras», Mendelsshon; «Kavatina», Beethoven; «Pavane pour une infante défunte», Ravel, (piano y violoncello).

La entrada es por invitación.

Declaraciones del jefe radical

Don Alejandro Lerroux se sitúa resueltamente frente a la maniobra que se encaminaba a la disolución de estas Cortes

"Formaré Gobierno con las asistencias que encuentre, y en último caso, sólo con el partido radical"

Si tienen interés siempre las declaraciones de don Alejandro Lerroux, mayor importancia que nunca hay que atribuir a sus juicios en estos momentos. De los partidos republicanos que trajeron la República y se distribuyeron la representación del país en las Cortes constituyentes es el único que ha salido pujante de la dura prueba que ha representado la pasada contienda electoral. En tanto que las otras fracciones republicanas casi han desaparecido, la minoría radical del nuevo Parlamento significa un avance respecto de la que este partido tuvo en el anterior. Una declaración del señor Lerroux sobre la situación presente y las posibilidades cercanas se reviste, por todo ello, de indudable importancia.

Ante los rumores que circulan estos días con gran insistencia, hemos acudido al jefe radical y le hemos pedido una expresión de su pensamiento.

—¿Qué trabajos se hacen para la constitución del nuevo Gobierno?—le hemos preguntado.

—Por ahora, nada. Es pronto. No se puede hablar de guisar la liebre cuando el podre no la ha traído todavía a la casa. Mientras el Poder moderador no diga quién ha de ser su presidente del Consejo no puede haber gestión alguna. Y si la hubiere no es discreto revelarla.

—¿Ha tenido usted alguna conferencia interesante?

—No. Las que suelo tener todos los días.

—Anunció usted que el lunes habría sucesos políticos de interés.

—Y los ha habido. ¿Le parece a usted poco que después de tantas amenazas, conciliábulos, reuniones e historias, no haya pasado nada? Es bastante lo que ha ocurrido, y es, además, lo mejor. Se imponen siempre la razón y la decencia política.

—¿Será el señor Alba presidente de las Cortes?

—Es muy posible.

—Se habla de la formación de un Gobierno republicano de izquierdas con vistas a una derrota en la Cámara.

—¿De izquierdas? ¿Y quiénes son esos señores? ¿Dónde están? No creo que pueda haber nada de eso.

—Es que se añade que para ese propósito contaban con usted.

—¿Conmigo? ¿Ahora soy yo de izquierdas? Veo que cada vez me colocan donde les conviene. No sé una palabra de todo eso. Lo primero que hace falta para pensar en formar un Gobierno es tener fuerza, y esos señores no la tienen. Y en política, cuando no se dispone de fuerza parlamentaria, la única obligación que hay que cumplir es la de callar, observar, y si acaso, ayudar.

—Parece que el propósito que se persigue es el de una derrota para provocar la disolución de las Cortes.

—¿Y para eso se contaba conmigo? En mi vida he oído un disparate mayor. ¿En qué cerebro organizado puede haber surgido esa idea tan descabellada? No se puede pensar en serio en disolver estas Cortes. Eso va contra la lógica. Hay que respetar la voluntad nacional. La democracia no es que los votos sean buenos cuando nos favorecen y que no sirvan cuando nos sean adversos. ¿Que han venido las derechas? Pues no hay otra cosa que hacer que respetar esa voluntad del país, y, si se quiere otra cosa, reconquistar la opinión. Mientras que las derechas se muevan dentro de la legalidad no se puede pensar en otra solución. Si se saliesen de ella, entonces es cuando los republicanos tendríamos derecho a sentirnos revolucionarios. Y no estamos en este caso, afortunadamente.

Yo sólo puedo decir—añadió—que si en esta ocasión no hubiera existido el partido radical, las derechas nos hubieran barrido a todos. Y conste que no creo que se haya votado contra la República. Se ha votado contra los republicanos, que es distinto. Y en esto incluyo a los socialistas.

—¿Qué Gobierno cree usted que se debe formar?

—No hay más solución que la de un Gobierno centro. Si las derechas fuesen conglomerado compacto, dentro de la República, ellas serían las que tenían derecho al Poder. Nadie se lo podría disputar. No es así, y por lo tanto el Gobierno le corresponde a los radicales. Si yo fuese el encargado de formar el nuevo Gobierno requeriría el concurso de todos aquellos elementos que yo pensase que podían vivir juntos. Según me fueran fallando asistencias iría reduciendo mis pretensiones, y, en último caso, formaría el Ministerio con lo que tuviera.

Si era preciso, sólo con el partido radical. Un Gobierno minoritario, claro está. Pero sin pensar en ningún momento en esa locura de disolver las Cortes. Lo que no puede haber de ninguna forma es una situación de extrema derecha, que representaría volver a lo antiguo, ni de extrema izquierda, que sería ir hacia el caos. Por encima de todo está España, y España no tiene hoy más salvación que la República. Pero de un modo normal, con una situación centro que asegure la paz y la concordia, que no despierte nuevos odios. Para ensayos, ya tenemos bastante con los que se han hecho en estos dos años y medio. Han sido demasiados ensayos y demasiados ensayistas. Cada día una innovación, una cosa nueva. Como si se estuviese operando en un laboratorio. No. Eso el país no lo resiste. Y la prueba bien clara está. Aunque no hubiese habido las elecciones pasadas, había bastantes motivos para pensar en que se debía cambiar de rumbo. Mucho más después de las elecciones, que han sido una buena lección.

La palabras del señor Lerroux son bien explícitas. Se sitúa franca y decididamente frente al intento de maniobra política de que se habla estos días. Y reitera su posición de aceptar el Poder. Estas manifestaciones, que tienen un gran interés político en estos momentos, despejan, a nuestro juicio, muchas incógnitas.

(De «El Sol»)

DE ENSEÑANZA

CURSILLISTA DEL 33

En sesión celebrada por los cursillistas eliminados en la segunda parte de los actuales cursillos, acuerden proponer al ministro las siguientes peticiones:

1.º Basándonos en que los tribunales de los cursillos de selección que se realizan en esta capital no nos consideran como eliminados sino que por falta de plaza no nos incluyen en la lista de aprobados para realizar la tercera parte del cursillo pedimos que a todo cursillista que haya realizado la segunda parte de los mismos se le considere aprobado y al mismo tiempo para no suscitar protestas se nos conceda un cursillo previo de 15 días para equipararnos con los aprobados.

2.º Que en caso de no ser posible lo anteriormente expuesto que en los próximos cursillos se nos conceda el derecho a no consumir plaza como a los cursillistas del 31.

EL COMITÉ

LA MAR MENOR

Azul añil de la Mar
Menor
y un manto de verdes trigos
y de pésoles en flor.

En el azul de la mar
la nota
de los pueblecillos blancos
como gaviotas.

Y en la esperanza (verdor
de los trigales)
de los ababoles rojos
la mancha de sangre.

Añil de la mar azul,
pueblecillos de la mar,
bendición de los trigales,
el aire sano y el pan...

En el campo los almendros,
en la Marina los pinos,
la mar azul y, en la costa,
los pueblecillos.

Blanco sobre azul de añil,
pueblecillos de la mar;
La Ribera, San Javier,
San Pedro del Pinatar...

Pueblecillos de la mar:
Torrevieja, Los Alcázares...
la mar... blancos pueblecillos
entre palmeras... ¡oasis!...

La Mar Menor... de serena,
al caer la tarde, espejo...
y en la Mar Menor, las islas
azules como un ensueño...

VICENTE MEDINA

Crónica de Barcelona

ESTÉTICA CATALANISTA

Bien entrado estaba el curso académico, cuando se dió por organizada la Facultad de Derecho en esta Universidad. Hasta hace poco, muy pocos días, no se ha hecho por los elementos de tal centro docente, erigido en cantón, igual declaración con referencia a la de Filosofía y Letras; todavía los padres de familia de Barcelona se encuentran desorientados y como perdidos en medio de una pseudo reorganización tan inextricable y farragosa, a cuyo lado la enrevesadísima de la administración centralista que más lo sea, resulta de una simplicidad encantadora.

No se sabe, pues, cuanto tiempo el carro de la Enseñanza en la Universidad autónoma estará embarrancado hasta el cubo en una densa y pegajosa capa de pretenciosas e inconcretas innovaciones.

Pero si todo esto ocurre así, en cambio se han levantado todas las baldosas del patio central de los claustros y se han plantado en su lugar unos laureles simbólicos—para tener a mano, por lo visto, la primera materia para la coronación de los genios alumbradores de tan sabias orientaciones—, y unos cipreses románticos que hablan de un modo enternecedor al espíritu menos elevado del idealismo y sensibilidad psicológica de los que administran el Estatuto en su parte cultural.

Y no solamente a esto han quedado reducidas las manifestaciones del sentido estético: se han pintado los claustros de sillarejos de un color rosa que sirve de neutralizante a la impresión que producen las puertas exteriores, a las que se suprimieron los tableros de fuerte madera de roble reforzados con tachones, por unas vidrieras que recuerdan las de los panteones sevillanos y que ofrecerán un blanco magnífico y serán una tentación al buen brazo y a la exacta puntería de los escolares en día de revuelta.

Unas puertas, brindan la curiosa revelación de un tipo arquitectoral de la Edad Media, de líneas casi castrenses y torreones defensivos, con unas frágiles, transparentes y candorosas vidrieras desde las dovelas al umbral, que le caen con la misma gracia que un discurso del señor Royo Villanova al honorable Presidente de la Generalidad, don Francisco Maciá.

EL LICENCIADO PARDILLO

Barcelona, diciembre.

CARTA ABIERTA

Los republicanos federales de extrema izquierda, contestan a don Mariano Sánchez-Roca

En el número 5.254 de LEVANTE AGRARIO, correspondiente al día 6, publica el señor Sánchez-Roca una carta dirigida a sus electores, en la que hace manifestaciones de gratitud para todos los que le han ayudado, y especialmente al partido federal murciano, manifestaciones que vemos muy en su punto, excepto unas frases, en las que dice: «pues no es óbice que en una minoría exigua haya advertido flaqueza de ánimo o falta de la adhesión prometida».

Y como puede haber quien dé a estas frases una torcida interpretación, nosotros, con la verdad y la franqueza que nos caracteriza, vamos a explicar sucintamente nuestra actuación, dándonos por aludidos, aunque no seamos nosotros los únicos que somos «una exigua minoría».

Cuando el señor Sánchez-Roca vino a Murcia, requerido por el otro grupo federal, tuvo la deferencia de invitarnos a visitarle a los pocos momentos de su llegada,—participándonos sus propósitos de presentarse por esta capital y requiriendo nuestra ayuda y nuestro leal criterio. Con toda franqueza le dijimos que la idea federal en Murcia tenía mucho ambiente, pero carecíamos de organización suficiente, los federales solos, para servir la elección; contestándonos, que el otro grupo federal le había demostrado, que tenía organizados los diez Distritos de la capital, y que ya había sostenido conversaciones en Madrid con los señores Moreno Galvache y Goicoechea.

No creímos lo primero ni pusimos en duda lo segundo, pero le condicionamos nuestra ayuda a base de que tenía que ser inteligenciado con los radicales-socialistas, pues de otra manera, sintiéndolo mucho, cumpliríamos el acuerdo de nuestro Comité de prestar nuestros votos al partido más izquierdista y al candidato que a nuestro juicio tuviera más posibilidades de triunfar, sin querer ni exigir nada en absoluto.

Que no tomaríamos parte en ningún acto de propaganda con él, en el que interviniera elementos de los otros partidos, y especialmente del otro grupo federal, por diferencias infranqueables políticas y personales, que él no ignoraba desde antes de venir a Murcia.

Hizo la alianza con los radicales-socialistas. ¿Y cómo se han cumplido las condiciones estipuladas? No asistiendo el señor Sánchez-Roca nada más que a dos actos solamente con nosotros,—entre los innumerables que se han celebrado—, sin poder lograr que nos complaciera, en los seis o siete que teníamos proyectados; nunca había ocasión ni tiempo.

Facilitamos más de cincuenta nombres para Interventores y Apoderados, y la víspera, el día 18, se nos entregaron los poderes; entre todos, solo pudimos actuar unos ocho o diez.

Se pidieron y prometieron carruajes para el transporte de electores de un sector de huerta y no se enviaron; se mandaron al campo a unos apoderados nuestros y si regresaron a la capital fué debido a la generosidad de opuestos adversarios.

A pesar de este constante menosprecio, hemos repartido personalmente cerca de cuatro mil candidaturas y captado buen número de votos en las puertas de los colegios, con el mayor interés, sin ir a pedirle ni las gracias.

Hemos comprobado y se lo pusimos de manifiesto, que en treinta y dos colegios de la capital, solo había intervención federal en cuatro; en los veintiocho restantes, intervención radical-socialista solamente. ¿Dónde estaba la organización de los diez Distritos? ¿Por qué se prescindió de los hombres que ofrecimos nosotros?

El señor Sánchez Roca nos volvió a pedir el pasado viernes a las once de la noche la lista de nombres que le habíamos facilitado veinte días antes, y como es natural, le contestamos que a esas alturas era ineficaz e imposible facilitarla de nuevo. Quizá sea por eso la frase de «falta de adhesión prometida».

Esa ha sido nuestra actuación, que podemos documentar, y con la que salimos al paso de esas reticencias, si son por nosotros y para que cada candelero aguante su vela.

El Comité Municipal

Se reune la Diputación Permanente de Cortes

Aprueba los créditos de Comunicaciones y de pago de pluses a la Guardia civil

(Por telégrafo)

Madrid 7.—Por la tarde celebró sesión la Diputación Permanente de Cortes, bajo la presidencia del señor Besteiro.

La reunión fué muy breve.

Quedó la Diputación enterada de la declaración del estado de prevención.

Aprobó créditos por 600.000 y 2.448.516 pesetas para Comunicaciones y pago de pluses a la benemérita, respectivamente.

El crimen de Mazarrón

Nombramiento de Juez especial

Para que actúe en el asesinato cometido en Mazarrón últimamente, del que resultó víctima el señor Olivé, ha sido nombrado juez especial don Pablo Santaolaya y Coscejo, Magistrado de la Audiencia de Cuenca.

Intervendrá en el sumario, en representación de la Fiscalía, don Vidal Gil Tirado, de esta Audiencia.

Ha sido nombrado acusador privado, el notable abogado don Daniel Ayala.

La víctima, aunque al principio se dijo que era un representante del Sr. Figueroa, no es así; es un dependiente de la Casa Serrat Andreu, de Cartagena.

Los indicios robustecen la creencia de que los móviles del asesinato ha sido el robo, faltándole el valor a los autores para consumar el hecho despojando a la víctima del dinero que llevaba encima.

También se supone que han sido dos, al menos, los supuestos asesinos, deducción que se saca por el diferente calibre de balas encontradas.

SUSCRIPCION

para socorrer a los obreros huelguistas de «El Liberal» de Murcia

Manuel Baño, 5; Pablo de Andrés, 1; Un socialista, 5; Un colaborador, 5 pesetas.

Total 16.

Se reciben los donativos en La Papelera Murciana, calle de la Platería, y en la imprenta de Jiménez, calle de Marín Baldo.

Vida deportiva

FUTBOL

Mañana viernes, festividad de la Purísima se celebrará en el campo de Zarandona el partido de Tercera División de Liga, entre el Gimnástica Abad de Cartagena e Imperial F. C., que por causa de la lluvia no pudo celebrarse el pasado domingo.

Lea usted «Informaciones» y «La Libertad»

Los agrarios murcianos

Naranjeros y viticultores

Ha sido recibida con gran júbilo por los numerosísimos viticultores de toda la provincia, el acuerdo del Consejo de Ministros, celebrado anteanoche, ampliando a Murcia los beneficios de anticipos reintegrables, procedentes del Crédito Nacional Agrícola, ya otorgados a Alicante, por los perjuicios y pérdidas que han sufrido los dueños de predios plantados de vides atacadas de la terrible plaga del «mildew». Fué promesa solemne que hiciera el digno ministro de Agricultura, don Cirilo del Río, a la Comisión de agrarios murcianos, presidida por el señor Díez Guirao de Revenga, en su reciente viaje a Madrid.

Ahora se procurará que los trámites oficiales queden abreviados, y el préstamo, por un año, al cinco por ciento de interés, llegue pronto a poder del propietario-cultivador. Merece el señor ministro, ciertamente, un profundo testimonio de reconocimiento por parte de toda nuestra provincia. Afecta el notable beneficio a Cartagena, Lorca, Totana, Cieza, Jumilla, Yecla, Mula, Alhama, Bullas, Pliego, Mazarrón, Aguilas, Fuente-Alamo, Pacheco, Caravaca, Cehegín, Abarán, y otros varios pueblos.

Nos dice el señor Revenga, según autorizadas noticias, que dentro de 4 o 5 días, llegarán a Murcia tres potentes locomotoras para regularizar el tráfico del importante ferrocarril de Murcia - Mula - Caravaca. Entonces se podrá facturar en grande y pequeña velocidad, sirviendo al desenvolvimiento de pueblos agrícolas e industriales del largo recorrido, expendiéndose billetes combinados para las demás Compañías férreas. Además, se establecerán ocho trenes diarios, la mitad ascendentes y la mitad descendentes, abreviándose el hoy largo tiempo de viaje. Después se mandarán mayor número de máquinas, y se construirá, rápidamente, la Avenida desde la Estación a Murcia, servicio de vía inaplazable.

La Cámara Agrícola le dirigió expresivo telegrama.

Para intervenir en la magna Asamblea naranjera de Valencia, marchó a esa capital el señor Díez Guirao de Revenga.

Se espera que su actuación resulte importantísima y eficaz.

COMUNICADO

El concurso a becas de la Diputación

Sr. Director de LEVANTE AGRARIO

Muy Sr. mío: Me tomo la libertad de suplicarle la inserción de las siguientes líneas en el diario de su acertada dirección, favor que le agradeceré infinito.

Le saluda afectuosamente y estrecha su mano, *José Agüera.*

El día 3 del corriente y por medio de la prensa local, se hizo pública una nota de la sesión celebrada el día anterior por la Comisión Gestora de la Excma. Diputación provincial, en la que se da a conocer los nombres de los señores designados para formar el Tribunal que ha de calificar y fallar en los ejercicios que se celebren para el concurso-oposición a becas entre pianistas y entre cantantes.

Mi sorpresa fué grande al ver figurar mi nombre como uno de los miembros de dicho tribunal y en calidad de suplente. Digo que fué grande la sorpresa, puesto que ni siquiera se me ha consultado previamente, ni sé una palabra de este asunto.

Suponiendo que ésto sea un error o una confusión al barajar nombres (de otra manera no se explica), hago constar por medio de este comunicado, y para los efectos consiguientes, que no formo parte del ya citado tribunal para tales ejercicios, ni en este asunto tengo nada que ver absolutamente.

JOSÉ AGÜERA

Murcia 6 diciembre 1933

---

61 http://www.archivodemurcia.es. Consultado 23/11/2013

Documento 5. Gaceta de Madrid nº 71, 12 de Marzo de 1933[62]

lar servicios personales o compromisos de actuación artística, y para la realización de operaciones de crédito, así como también la interpretación de preceptos legales relacionados con la razón de existencia de la Junta Nacional y el estudio a que se refiere el párrafo noveno del artículo 2.° de la Ley citada.

Artículo 2.° Dichos proyectos de contrato y los de resoluciones en los demás asuntos a que se refiere el artículo anterior, no podrán ser objeto de aprobación por la Superioridad sin el informe de la Asesoría Jurídica del Ministerio de Instrucción pública.

Artículo 3.° En el caso de que la mencionada Junta estimara procedente el ejercicio de acciones ante los Tribunales, lo pondrá en conocimiento de la Dirección general de Bellas Artes, y ésta, previo informe de la Asesoría jurídica, procederá en la forma dispuesta en el artículo 9.° del Reglamento de la Dirección de lo Contencioso de 18 de Junio de 1925, para que recaiga la resolución correspondiente, y en su caso, sean comunicadas por ésta instrucciones al Abogado del Estado a que corresponda.

En los asuntos propios de la Junta, sea demandante o demandada, la representación en juicio la tendrá el Abogado del Estado respectivo, que cuidará, en su caso, se justifique haberse apurado la vía gubernativa, previa a la judicial, según los preceptos establecidos para las reclamaciones de esta índole en el Real decreto de 23 de Marzo de 1886. Dicha representación será ejercida conforme a los preceptos del mencionado Reglamento de la Dirección de lo Contencioso.

Dado en Madrid a nueve de Marzo de mil novecientos treinta y tres.

NICETO ALCALA-ZAMORA Y TORRES
El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,
FERNANDO DE LOS RIOS URRUTI.

El deseo de estrechar cada vez más las relaciones espirituales entre las Repúblicas hispano-americanas y España movieron al Poder público en varias ocasiones a dictar medidas encaminadas a que aquel acercamiento fuera tan intenso como cordial y rápido, seguro de que se estableceria así una viva corriente de fraternidad y comprensión entre aquellas Repúblicas y esta otra República hermana, interesada siempre en fortalecer sus lazos culturales con las Naciones de origen hispano.

Entre aquellas medidas se cuenta el Real decreto de 21 de Enero de 1921, por el cual se crearon becas metálicas con que ayudar a los estudiantes hispano-americanos que vienen a nuestros Centros docentes a ampliar sus conocimientos y hacen posible al regresar que sean voceros documentados de las actividades y progresos de los afanes creadores de la nueva España.

Por el artículo 2.° de la citada disposición—que modificó el Real decreto de 10 de Noviembre del mismo año—quedó establecido que las aludidas becas se concederían a alumnos matriculados que cursaran los estudios universitarios y superiores en Centros españoles de carácter oficial; pero es el caso que antes, por mociones particulares elevadas a este Ministerio, y ahora, por una instancia muy razonada de la Asociación de la Prensa de Madrid, se significa al Gobierno de la República la conveniencia de que alternen en el disfrute de dicho beneficio alumnos y periodistas hispano-americanos, sin que en esta nueva distribución haya cambio sensible, ya porque, como con acierto se desprende del escrito de la mencionada Asociación, el verdadero periodista es, si no un estudiante, sí un estudioso que, poco avaro del saber, hace entrega de sus enseñanzas, pública y cuotidianamente, inmediatamente de lograrlas.

Al admitir la propuesta se lograrían dos fines: primero, que nuestra cultura fuera prácticamente conocida en América al volver allá los estudiantes convertidos en Operadores, Ingenieros, Letrados o Artistas; y segundo, que la comunicación del periodista becario con su órgano de publicidad, allá—aun disfrutando, como es natural, de la más amplia libertad de enjuiciamiento—fuera día por día, con la eficacia y la sugestión de la letra de molde, dando a conocer nuestras instituciones, nuestras costumbres, nuestros adelantos, nuestros grandes artistas, nuestros hombres de ciencia...; en una palabra: cuanto integra el gran acervo cultural de España, no apreciado a menudo en su justa perspectiva.

Tendiendo, pues, a que la trabazón de espíritus entre España y aquellos países sea cada día más positiva, honda y eficaz, a propuesta del Ministro de Instrucción pública y de acuerdo con el Consejo de Ministros,

Vengo en decretar:

Artículo 1.° El artículo 2.° del Real decreto de 21 de Enero de 1921, con la nueva redacción que le dió el único del de 10 de Noviembre del mismo año, dirá así: Para lo futuro y a medida que vayan vacando las becas hispano-americanas creadas para estudiantes, se proveerán éstas a propuesta de los respectivos Gobiernos, alternativamente entre un periodista y un estudiante, a cuyo efecto la primera beca que haya de cubrirse lo será en un periodista.

Artículo 2.° Los periodistas becarios justificarán su actuación profesional aquí, mediante la Asociación de la Prensa de Madrid, sin cuyo certificado mensual, acreditativo de la residencia y del trabajo del beneficiario, no podrá éste hacer efectivos sus haberes, los que dejará de percibir si por motivo fundado, a juicio de dicha Asociación, dejara de merecer este auxilio.

Artículo 3.° Queda subsistente en todo lo demás el repetido Decreto de 21 de Enero de 1921 y su aclaratorio de 10 de Noviembre inmediato, con las variantes impuestas por distinta condición de los periodistas respecto de los alumnos oficiales matriculados en nuestros Centros de enseñanza.

Dado en Madrid a nueve de Marzo de mil novecientos treinta y tres.

NICETO ALCALA-ZAMORA Y TORRES
El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,
FERNANDO DE LOS RIOS URRUTI.

El Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Cartagena ha solicitado del Ministerio de Instrucción pública se declaren incorporadas a las enseñanzas del Estado las que se verifican en el Conservatorio de Música y Declamación de dicha ciudad y se confirmen en sus cargos a los Profesores.

Teniendo en cuenta que dicho Centro, creado y sostenido por el Ayuntamiento, a base de una perseverante labor y satisfactorios resultados, obtuvo por Real orden de 6 de Junio de 1928, la validez de sus enseñanzas elementales, por hallarse taxativamente dentro de las prescripciones legales vigentes; que su matrícula es numerosa y se nutre principalmente con elementos humildes, procedentes muchos de ellos de pueblos limítrofes tan importantes como La Unión y Mazarrón y ofrecen enseñanzas gratuítas a las clases obreras, y que la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos no se opone a dicha concesión,

El Presidente de la República, a propuesta del Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes y de acuerdo con el Consejo de Ministros, decreta:

Artículo 1.° Se concede validez académica desde 1.° de Enero de 1933 a todos los Estudios Superiores de Piano, Violín, Declamación y asignaturas anexas que se cursan en el Conserva-

[62] https://www.boe.es/buscar/gazeta.php?accion=Mas&id_busqueda. Consultado 8/7/2014

torio Municipal de Música y Declamación de Cartagena.

Artículo 2.° El Claustro propondrá al Ministerio el Reglamento por que se ha de regir en lo sucesivo dicho Centro, conforme al espíritu del establecido en el Conservatorio de Madrid.

Artículo 3.° El Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes no contrae compromiso alguno en relación con el sostenimiento de este Conservatorio y sus enseñanzas.

Dado en Madrid a nueve de Marzo de mil novecientos treinta y tres.

NICETO ALCALA-ZAMORA Y TORRES

El Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes,

FERNANDO DE LOS RIOS URRUTI.

PRESIDENCIA DEL CONSEJO DE MINISTROS

ORDEN

Ilmo. Sr.: Verificadas por el Mecánico-carpintero de esa Dirección general, D. Manuel Carmona Torres, las prácticas de un mes que la Orden de 25 de Enero anterior exigía para que su nombramiento con carácter interino fuese elevado a definitivo, y habiendo demostrado durante dichas prácticas la actividad y competencia necesarias para el desempeño de su cometido.

Esta Presidencia, de conformidad con lo propuesto por esa Dirección general, ha tenido a bien disponer se eleve a definitivo el nombramiento del citado D. Manuel Carmona Torres para el cargo de Mecánico-carpintero de ese Centro, por haber cumplido las condiciones exigidas; haciéndose constar esta resolución en el título administrativo del interesado.

Lo que participo a V. I. para su conocimiento, el del interesado y demás efectos. Madrid, 10 de Marzo de 1933.

P. D.,
H. CASTRO

Señor Director general del Instituto Geográfico, Catastral y de Estadística.

MINISTERIO DE JUSTICIA

ORDENES

Ilmo. Sr.: Vista la instancia elevada a este Ministerio por D. Francisco Cabrero Gallo, Secretario de Sala de la Audiencia de Zaragoza, en solicitud de que se dé lugar preferente en el Escalafón de Secretarios de Sala sobre el que ocupa D. Angel Caffarena Sola, porque teniendo igual tiempo de servicios efectivos es el recurrente más antiguo en la categoría, por ser más antiguo su nombramiento:

Resultando que, formulándose la cuenta del cómputo de tiempo de servicios, como regla general, por años completos, meses de treinta días y días sueltos y no sólo por días, como de una parte de sus servicios lo hace el señor Cabrero, tiene a su favor el Sr. Caffarena un día más que el Sr. Cabrero.

Este Ministerio ha acordado desestimar la petición formulada por D. Francisco Cabrero Gallo y, en su virtud, declarar que no ha lugar a modificar el puesto que ocupa en el Escalafón de su categoría, publicado en la GACETA del 5 de Enero último.

Lo que digo a V. I. para su conocimiento y efectos consiguientes. Madrid, 28 de Febrero de 1933.

P. D.,
LEOPOLDO G. ALAS

Señor Subsecretario de este Ministerio.

Excmo. Sr.: De conformidad con lo dispuesto en el artículo 41 de la ley adicional a la orgánica del Poder judicial y el 4.° del Real decreto de 30 de Marzo de 1915, en relación con el 1.° del Decreto de 20 de Abril de 1932,

Este Ministerio acuerda promover en el turno primero a la categoría de Juez de ascenso, en la vacante producida por promoción también de don José Cortés, a D. Luis Casuso y Obeso, Juez de primera instancia de entrada, que sirve el Juzgado de Torrecilla de Cameros, de entrada en la provincia de Logroño, donde continuará prestando sus servicios y que ocupa el número 1 en el Escalafón de los de su categoría, debiendo surtir todos los efectos esta promoción desde el día 30 de Enero último, fecha de su ingreso en el servicio activo de la Carrera.

Lo que digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Madrid, 8 de Marzo de 1933.

P. D.,
LEOPOLDO G. ALAS

Señor Presidente de la Audiencia de Burgos.

Excmo. Sr.: De conformidad con lo dispuesto en el artículo 41 de la Ley adicional a la orgánica del Poder judicial y el 4.° del Real decreto de 30 de Marzo de 1915, en relación con el 1.° del Decreto de 20 de Abril de 1932,

Este Ministerio acuerda promover en el turno 4.° a la categoría de Juez de ascenso, en la vacante producida por promoción también de D. Vicente Sarfhou, a D. Guillermo Peinador Vega, Juez de primera instancia, de entrada, que sirve el Juzgado de Bande, de entrada, en la provincia de Orense, donde continuará prestando sus servicios, y que ocupa el número 1 en el Escalafón de los de su categoría, debiendo surtir todos los efectos esta promoción desde el día 28 de Diciembre último, fecha de su ingreso en el servicio activo de la carrera.

Lo que digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Madrid, 8 de Marzo de 1933.

P. D.,
LEOPOLDO G. ALAS

Señor Presidente de la Audiencia de La Coruña.

Excmo. Sr.: De conformidad con lo dispuesto en el artículo 41 de la Ley adicional a la orgánica del Poder judicial y el 4.° del Real decreto de 30 de Marzo de 1915, en relación con el 1.° del Decreto de 20 de Abril de 1932,

Este Ministerio acuerda promover en el turno 2.° a la categoría de Juez de ascenso, en la vacante producida por promoción también de D. Eduardo Ruiz, a D. Eugenio Tarragato Contreras, Juez de primera instancia, de entrada, que sirve el Juzgado de Cuevas del Almanzora, de entrada, en la provincia de Almería, donde continuará prestando sus servicios, y que ocupa el número 1 en el Escalafón de los de su categoría, debiendo surtir todos los efectos esta promoción desde el día 8 de Noviembre último, fecha de la vacante.

Lo que digo a V. E. para su conocimiento y demás efectos. Madrid, 8 de Marzo de 1933.

P. D.,
LEOPOLDO G. ALAS

Señor Presidente de la Audiencia de Granada.

Excmo. Sr.: De conformidad con lo dispuesto en el artículo 41 de la Ley adicional a la orgánica del Poder judicial y el 8.° del Real decreto de 21 de Septiembre de 1889, en relación con el 1.° del Decreto de 20 de Abril de 1932,

Este Ministerio acuerda promover en el turno 3.° a la categoría de Juez de ascenso, en la vacante producida por promoción también de D. Ignacio María Sáez, a D. Manuel Pino Chicó, Juez de primera instancia, de entrada, que sirve el Juzgado de Infiesto, de entrada, en esa provincia, donde continuará prestando sus servicios, y que ocupa el número 1 en el Escalafón de antigüedad de servicios en la carrera

Documento 6. B.O.E del 16 de febrero de 1962[63]

Teniendo en cuenta lo que a este respecto determina el Reglamento general de los Centros de Enseñanza Media y Profesional, de 3 de noviembre de 1953; los favorables informes emitidos por los Patronatos provinciales respectivos, y que se ha cumplido con todos los demás requisito señalados por las disposiciones vigentes,

Este Ministerio ha resuelto nombrar para los cargos directivos que a continuación se expresan a los Profesores siguientes:

Interventores:

Marín.—Don Francisco J. Ruiz Sánchez.
Tuy.—Doña Inés Fernández Valdés.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.
Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 31 de enero de 1962.

RUBIO GARCIA-MINA

Ilmo. Sr. Director general de Enseñanza Laboral.

ORDEN de 31 de enero de 1962 por la que se nombra para los cargos directivos que se citan a diversos Profesores de los Centros de Enseñanza Media y Profesional.

Ilmo. Sr.: Vistas las propuestas en ternas que elevan los Directores o Claustros de Profesores de los Centros de Enseñanza Media y Profesional que más abajo se expresan, para la provisión de cargos directivos de los mismos;

Teniendo en cuenta lo que a este respecto determina el Reglamento general de los Centros de Enseñanza Media y Profesional, de 3 de noviembre de 1953; los favorables informes por los Patronatos provinciales respectivos, y que se ha cumplido con todos los demás requisitos señalados en las disposiciones vigentes,

Este Ministerio ha resuelto nombrar para los cargos directivos que a continuación se expresan a los Profesores siguientes:

Secretario:

Tuy.—Don Alfono Felipe Lage Alvarez.

Jefe de Estudios:

Amurrio.—Don Juan Cruz de Miguel Ruiz de Infante

Bibliotecario:

Marín.—Don Antonio Porta de la Encina.

Los Profesores anteriormente nombrados percibirán las siguientes gratificaciones: 8.000 pesetas anuales los Secretarios; 4.000 pesetas los Jefes de Estudios, y 2.000 pesetas los Bibliotecarios, las cuales serán acreditadas con cargo a la sección 18, capítulo 100, artículo 120, número 121.346 del Presupuesto de gastos del Departamento, y a partir de la fecha en que efectivamente hayan tomado posesión de sus cargos.

Lo que comunico a V. I. para su conocimiento y demás efectos.
Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 31 de enero de 1962.

RUBIO GARCIA-MINA

Ilmo. Sr. Director general de Enseñanza Laboral.

RESOLUCION de la Subsecretaría por la que se declara jubilado, con el haber que por su clasificación le corresponda, al funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos don Luis Revest Corzo.

Ilmo. Sr.: Por cumplir la edad reglamentaria para su jubilación el día 30 de los corrientes don Luis Revest Corzo, funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Director del Archivo de la Delegación de Hacienda y Biblioteca Pública de Castellón,

Esta Subsecretaría, teniendo en cuenta lo dispuesto en la Ley de 27 de diciembre de 1934, ha tenido a bien declarar jubilado, con la indicada fecha de 30 del mes actual, al referido funcionario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos don Luis Revest Corzo, con el haber que por su clasificación le corresponda.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos.
Dios guarde a V. I. muchos años.
Madrid, 27 de enero de 1962.—El Subsecretario, José Maldonado.

Ilmo. Sr. Director general de Archivos y Bibliotecas.

RESOLUCION de la Dirección General de Bellas Artes por la que se jubila a doña Agueda Téllez Gálvez, Catedrática numeraria del Conservatorio de Música de Sevilla.

Por cumplir la edad reglamentaria para su jubilación con fecha 5 de febrero de 1962,

Esta Dirección General ha resuelto declarar jubilada con la indicada fecha y el haber pasivo que por clasificación le corresponda a doña Agueda Téllez Gálvez, Catedrática numeraria del Conservatorio Profesional de Música de Sevilla.

Lo digo a V. S. para su conocimiento y cumplimiento.
Dios guarde a V. S. muchos años.
Madrid, 23 de enero de 1962.—El Director general, Gratiniano Nieto.

Sr. Jefe de la Sección de Enseñanza y Fomento de las Bellas Artes.

RESOLUCION de la Dirección General de Bellas Artes por la que se efectúa corrida de escalas en el Escalafón de Catedráticos numerarios de Conservatorios y Escuelas de Arte Dramático.

Vacante una dotación de 34.680 pesetas en el Escalafón de Catedráticos numerarios de Conservatorios de Música y Escuelas de Arte Dramático por fallecimiento, con fecha 22 de enero, de don José María Martínez Abarca, del Conservatorio de Murcia,

Esta Dirección General ha resuelto que se efectúe la oportuna corrida de escalas y, en su consecuencia, asciendan:

Al expresado sueldo de 34.680 pesetas anuales, don Manuel Navarro Lozano, del Conservatorio de Sevilla.

Al de 31.080, don José Moreno Bascuñana, del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Al de 28.680, don Francisco Acosta Raya, del Conservatorio de Murcia.

Al de 27.000, don Federico Sopeña Ibáñez, del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Todos ellos con antigüedad y efectos económicos de 23 de enero del año en curso, fecha siguiente a la de la vacante de referencia, y con derecho al percibo de las pagas extraordinarias reconocidas por las disposiciones vigentes.

Lo digo a V. S. para su conocimiento y efectos.
Dios guarde a V. S. muchos años.
Madrid, 29 de enero de 1962.—El Director general, Gratiniano Nieto.

Sr. Jefe de la Sección de Enseñanza y Fomento de las Bellas Artes.

RESOLUCION de la Dirección General de Enseñanza Media por la que se transcribe relación en extracto de las Ordenes y Resoluciones dictadas que afectan a esta Dirección General (Sección de Institutos) durante los meses de diciembre de 1961 y enero de 1962, relativas al personal dependiente de la misma.

De acuerdo con lo dispuesto en el artículo 10 del Decreto de 28 de marzo de 1957 («Boletín Oficial del Estado» de 1 de abril) se publica a continuación la relación en extracto de las Ordenes y Resoluciones dictadas que afectan a la Dirección General de Enseñanza Media (Sección de Institutos), durante los meses de diciembre de 1961 y enero de 1962, relativas al personal dependiente de la misma:

[63] http://www.boe.es/boe/dias/1962/02/16/pdfs/A02361-02363.pdf. Consultado el 24/12/2013

Documento 7. Sexta Disposición Transitoria del Decreto 2618/1966, de 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música[64].

Trancripción:

"DISPOSICIONES TRANSITORIAS

Sexta) Sin perjuicio de la potestad revisora conferida en el artículo dos al Ministerio de Educación y Ciencia y de las concesiones de validez oficial que pueda otorgar en lo sucesivo, los Conservatorios de Música con validez oficial académica de sus enseñanzas son:

A) *Estatales:*

a) Superior: el Real Conservatorio de Madrid.

b) Profesionales: los de Córdoba, Málaga, Murcia, Sevilla y Valencia.

B) *No estatales:*

a) Superior: el de Barcelona.

b) Profesionales: los de Alicante, Bilbao, Coruña, Granada Oviedo, Pamplona, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid y Zaragoza.

c) Elementales: los de Albacete, Baleares, Burgos, Cádiz, Cartagena, Ceuta, Gerona, Jaén, Jerez de la Frontera, Las Palmas, León, Lérida, Logroño, Manresa, Orense, Pontevedra, Sabadell, Salamanca, Santander, Santiago de Compostela, Tarragona, Tarrasa, Vigo y Vitoria."

[64] http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/d2618-1966-mec.html. Consultado el 15/10/2014

Documento 8. Hoja del lunes (pág. 12) 31/1/1972. Ayuntamiento de Murcia[65]

Pág. 12 31-1-72 INFORMACION LOCAL HOJA DEL LUNES

EL PASADO LUNES, DIA 24, FESTIVIDAD DE SAN FRANCISCO DE SALES

IMPOSICION DE LA MEDALLA AL MERITO SINDICAL, A LOS SEÑORES ORTEGA LORCA, SANCHEZ ALCARRIA Y MAS LEGAZ, Y ENTREGA DE UN PERGAMINO A D. EDUARDO CORVALAN

Asistió a los actos el presidente del Sindicato Nacional de Prensa, Radio, Televisión y Publicidad, señor Castro Villacañas

El señor Ortega Sánchez, recibe la medalla de su padre, nuestro director.

El pasado lunes, día 24, los periodistas murcianos celebramos la festividad de nuestro patrono San Francisco de Sales. Los actos, organizados por la Asociación de la Prensa, se iniciaron con una misa que ofició en la capilla de los Vélez, el reverendo don Juan Hernández Fernández, quien pronunció una elocuente plática, asistiendo el presidente del Sindicato Nacional de Prensa Radio, Televisión y Publicidad, don Antonio Castro Villacañas; Junta directiva de la Asociación de la Prensa de Murcia, delegado de Sindicatos, don Adeodato Hernández Sánchez, y numerosos profesionales de la información.

Seguidamente, se celebró un almuerzo de hermandad organizado por el Sindicato Provincial, en homenaje a don Nicolás Ortega Lorca, presidente de la Asociación de la Prensa y director de HOJA DEL LUNES; don Arsenio Sánchez Alcarria, director de Radio Murcia; don Angel Mas Legaz, técnico del Centro Emisor del Sureste, con motivo de habérseles concedido sendas medallas al Mérito Sindical, y a don Eduardo Corvalán García, redactor de "La Verdad" y expresidente del Sindicato, a quien se le hizo entrega de un pergamino.

Hizo el ofrecimiento, el actual presidente del Sindicato, tesorero de la Asociación y redactor de "La Verdad", don Antonio Crespo Pérez, resaltando los reales méritos que concurrían en los mencionados profesionales, terminando dando lectura a numerosas adhesiones, entre ellas, las de De la Calzada, Huertas Celdrán, Virgili Quintanilla, Iglesias Selgas, Quesada Sanz, Sánchez Parra y Moreno.

Por enfermedad del presidente de la Asociación de la Prensa, señor Ortega Lorca, acudió a recibir la Medalla al Mérito Sindical, su hijo, don Nicolás Ortega Sánchez.

Tras la imposición, efectuada por el presidente del Sindicato Nacional, en nombre de los condecorados, el señor Más Legas, agradeció el homenaje.

Por último, el señor Castro Villacañas, manifestó que había sido un placer para él trasladarse a Murcia, y asistir a un acto en el que se iban a resaltar los méritos de unos profesionales, que han dedicado parte de su vida al servicio de sus compañeros. Finalmente dijo que las medallas suponen un reconocimiento y una exigencia; reconocimiento a la labor ya hecha, y exigencia para continuar en el mismo camino, sin enturbiar en ningún momento la unidad entrañable entre los hombres de España.

Numerosos personalidades de la vida provincial, asistieron al almuerzo, entre ellas, el procurador en Cortes, don Octavio Carpena Artés; consejero nacional del Movimiento, don Ernesto Andrés Vázquez, y señores don Joaquín Esteban Mompeán, Hernández Sánchez, Luna Cañizares, etc.

El señor Más haciendo uso de la palabra.

Nuestro compañero Corvalán recibiendo el pergamino.

FUNERARIA DE
LA FUENSANTA
Servicio permanente.
Con furgón especial para traslados.
Pl.ª de Orihuela, 4 - Tl. 239938 - MURCIA

HOMENAJE A D. JUAN DE IBARRA Y D. FRANCISCO ACOSTA

Doña Angeles Pérez Nolla, viuda de Ibarra, recibe un ramo de flores.

El martes veinticuatro, un numeroso público formado por catedráticos y profesores del Conservatorio, alumnos del citado centro, universitarios y aficionados al teatro en general, se reunió, en el salón de actos del Conservatorio y Escuela de Arte Dramático y Declamación, para rendir un emocionado recuerdo a dos maestros, insustituibles, desaparecidos: Juan de Ibarra y Francisco Acosta.

Los alumnos de la clase de Declamación habían preparado para el momento un hábil guión que enlazaba poesía y música. Estudiosos del arte escénico conocen el límite y la medida de la creación dramática y lo que podía haber sido un recital poético mejor o peor hecho se convirtió en un auténtico hecho dramático.

El público fue introducido, por la magia de un texto y de una interpretación, en unas horas perdidas en una de tantas clases que en el año son. Observadores tras el ojo de una cerradura pudieron escuchar y ver un diálogo nostálgico entre alumnos de Declamación que era una auténtica reflexión sobre el tiempo y que estaba a la otra orilla de la improvisación pirandelliana. Se hablaba de otros minutos pasados, de unos seres que no están y permanecen, y todo ello salpicado por la ilustración de un poema o de una música.

Junto a ésto, unos elementos dramáticos, auténticos personajes, inanimados: un abanico negro, una luz, un violonchelo, un sillón vacío... cuerpo ausente y alma presente de unas ausencias.

Podría alguien criticar negativamente la selección de los poemas porque se juntaran estilos, tendencias e ideologías; no lo veo así, se trataba de evocar días de lucha y estudio, y en ese tiempo habían aparecido paulatinamente para los alumnos de Declamación todos estos autores, respondiendo a unos ejercicios de clase, a un estudio. De otro lado, escuchar a Machado, a Hernández y a Vicente Medina es siempre una alegría. Nos encontramos también con la sorpresa de unos preciosos versos de ecos modernistas de Juan de Ibarra, y del buen gusto que derrochó Jacinto Benavente en el parlamento de Silvia en sus "Los intereses creados".

Muy bien José Antonio Antolinos, quien no obstante, debe cuidar su gesto, estudiar y tratar de formarse con entusiasmo y conciencia para convertirse en el buen actor que promete. Pese a su juventud —debido a sus buenas facultades naturales y a la meticulosa dirección— alcanzó en sus intervenciones un alto nivel. Antonio Bejar luchó —y salió airoso— recitando la "Elegía" de Hernández; alguien, que esa tarde, desgraciadamente, no estaba allí le hubiera hablado del "corazón" necesario para ese poema.

El resto de los intérpretes se defendió muy bien, en unos textos, medidos, ensayados, bien dichos. Es necesario destacar, sin embargo a Mari Luz Galera dueña de una agradable voz, que dijo una "Cansera" llena de sentido y emoción. Con ellos, Pilar Alcaraz, Amalia López que se encargó acertadamente del montaje musical, María del Carmen López, María Soledad Carrillo, Salvadora Fuster, Isabel Sánchez Lamoglia, Antonio Pérez, en el que se intuyen buenas posibilidades y Enrique Ferrer.

Juan Ignacio de Ibarra ha dirigido con brío y sensibilidad el espectáculo. En sus manos la Escuela de Arte Dramático vivirá una nueva época, que, por lo que vimos el martes, promete ser importante. Una bellísima sonata de Bramhs para piano y clarinete fue interpretada por Leonor Victoria Jareño y Antonio Jaime García Mengual.

Presentó el acto el director del Centro señor Massoti que hizo una emotiva semblanza de los señores de Ibarra y Acosta. El público siguió con gran interés el acto interrumpido con aplausos en numerosas ocasiones y con mayor fuerza al finalizar, obligando a Juan Ignacio de Ibarra a que saliera a saludar.

En definitiva una velada interesantísima que demuestra lo fructífera que fue la labor de aquellos dos seres que fueron el objeto y la razón del recuerdo.

ANTONIO CORALES

Fiestas de barrio

ROMERIA DE LA CANDELARIA Y SAN BLAS

Pasado mañana, miércoles, festividad de la Purificación de Nuestra Señora, darán comienzo los populares y tradicionales fiestas de la Candelaria y San Blas, en la parroquia de Santa Eulalia.

Por la mañana, después de la solemne misa, con sermón y coros, tendrá lugar la procesión, con las imágenes de San Blas y la Virgen, que recorrerá las calles más importantes del barrio.

A lo largo del día estará abierta la parroquia, en la que, el día tres, jueves, festividad de San Blas, habrá también función religiosa en honor del Santo y, a lo largo de la jornada, podrá ser visitado el templo.

Habrá pasacalles, por una banda de música, diversas atracciones instaladas en la plaza de Santa Eulalia, así como los típicos puestos de rollos del Santo y cascaruja, junto a los tradicionales "samblases".

Finalizará la romería, que tanto arraigo tiene en nuestra ciudad, con una traca, disparada a últimas horas de la tarde del citado jueves, día tres.

LA ASOCIACION DE LA PRENSA CELEBRO SU JUNTA GENERAL

Ayer, en el Club de Prensa, tuvo lugar la Junta General Ordinaria de la Asociación murciana de periodistas, bajo la presidencia de don Eduardo Corvalán García, vicepresidente de la entidad, por enfermedad del presidente de la misma, don Nicolás Ortega Lorca.

Asistieron numerosos profesionales de la prensa, que aprobaron la memoria general de Secretaría, cuentas de 1971 y presupuesto de 1972, cuentas de HOJA DEL LUNES, y del Club de Prensa, así como proyecto de actividades de ésta, para el año actual.

MURCIA EN 6 DIAS

LUNES, 24. — Los periodistas murcianos celebraron la festividad de su patrono San Francisco de Sales, cuya noticia ampliamos en información aparte. ● La Comisión representativa de hacendados de la Huerta de Murcia, ha entregado al alcalde, un álbum gráfico conmemorativo de la gran manifestación de regantes celebrada al aprobarse el trasvase. El presidente, Sr. De la Peña Ruiz-Baquerín, señaló que, Murcia es su huerta, y la huerta es Murcia, y los regantes estamos honrados con que los juntamentos se celebren en la Casa Consistorial, pero sin merma alguna de nuestra libertad e independencia. ● El presidente del Sindicato Nacional de Frutos y Productos Hortícolas, don Antonio González Sáez, tuvo que regresar a Madrid, como consecuencia de que su hermano sufrió un infarto. ● Ha sido nombrado delegado provincial de Sindicatos de Segovia, don Miguel Angel Ramírez González, que hasta ahora ha venido desempeñando la Secretaría de la Organización Sindical murciana. ● Según observaciones realizadas por la Comisaría de Aguas, la temperatura mínima fue de 0,0 grados.

MARTES, 25.—Fue presentado en el Club de Prensa el libro "El limón murciano", premio 1970 de la Hermandad Sindical de Labradores y Ganaderos, obra conjunta de veinticinco investigadores adscritos al I. O. T. A. S. ● Varios municipios murcianos recibirán del Estado menos dinero que en años anteriores, por participación en los impuestos indirectos ● En el Conservatorio de Música y Escuela de Arte Dramático, se rindió homenaje póstumo a los profesores fallecidos don Juan de Ibarra Rodríguez y don Francisco Costa Raya. Un grupo de alumnos realizó un acto poético-musical.

MIERCOLES, 26.—En el salón de actos de la Casa Sindical, se constituyó el Tribunal Sindical Provincial de Amparo. Está presidido por don Bernardino Ros Oliver, fiscal jefe de la Audiencia, y es vicepresidente, el magistrado don José María Martínez Carrasco ● Las bibliotecas del Seminario Mayor y Palacio Episcopal se abrirán al público. Se están desinfectando y desinsectando ea. 15.000 volúmenes. ● Descarriló un tren petrolero en Cieza y cortó la circulación 24 horas. El servicio entre Madrid-Murcia-Cartagena, se efectuó por Alicante, con el retraso lógico. Las pérdidas se calculan en unos doce millones de pesetas.

JUEVES, 27.—Doña María Luisa Reverte Navarro, hija del catedrático de Derecho Civil de nuestra Universidad y decano del Colegio de Abogados, don Antonio Rerverte Moreno, leyó su tesis doctoral de Farmacia, sobre "Dinámica de hierro y manganeso en suelos calizos. Influencia de la materia orgánica". La calificación obtenida ha sido de sobresaliente "clum laude". Han dirigido el trabajo los profesores Carpena Artés y Costa Yagüe ● Los institutos de bachillerato de Murcia, festejaron a su patrón Santo Tomás de Aquino.

VIERNES, 28.—Se celebró en el Club de Prensa, una rueda de periodistas, en la que participaron los doctores señores Gómez Jiménez de Cisneros, Candel Sánchez-Parra, Luján, Yago, Palazón y Poveda. También estuvo presente el presidente de la Hermandad de Donantes de Sangre de la Seguridad Social, señor Jiménez Soto. El tema sobre el que se basó la rueda de prensa, fue la necesidad de promover la donación altruista de sangre. ● Con motivo del fallecimiento de la señora madre de don Joaquín Esteban Mompeán, presidente del "Orfeón Murciano Fernández Caballero", han quedado suspendidos los actos del Orfeón. ● Ha sido convocado por la Junta Central del Bando de la Huerta, el concurso de "Bandos Panochos". El plazo de admisión finaliza el próximo 19 de febrero. ● Se reunió en sesión extraordinaria, el Consejo Provincial del Movimiento aprobándose el plan de actividades, que se iniciará con las jornadas programadas para el próximo miércoles, día 2 de febrero; e igualmente para secretarios locales, consejeros, concejales, congreso de necesidades locales, afiliados, etc..

SABADO, 29.—Concedió la Asociación de la Prensa, en asamblea general extraordinaria los "Laureles de Murcia, en su edición de 1971. ● El gobernador civil y jefe provincial del Movimiento señor Oltra Moltó, anunció en su despacho oficial a los distintos medios de comunicación de la capital, de la concesión de veinte millones de pesetas por parte del Ministerio de Trabajo para obras comunitarias, y otra de cuatro millones de pesetas con destino al paro obrero. ● Celebró el "paso del Ecuador", la segunda promoción de la Escuela Femenina de Ayudantes Técnicos Sanitarios.

INAUGURACION CENTRAL AUTOMATICA EN LA UNION

A las 12 de la noche del sábado, día 29 de enero, fue inaugurada la nueva central telefónica automática de La Unión.
Desde dicho día y hora, los abonados al servicio telefónico de la citada localidad, pueden comunicarse automáticamente con los de la Agrupación Urbana de Murcia, constituida por los abonados de La Alberca, Alquerías, Beniaján, Espinardo, Santomera y los de la propia capital, así como las siguientes comunicaciones automáticas:

* Entre sí y con los de Murcia, Aguilas, Alhama de Murcia, Archena, Beniel, Cartagena, Lorca, Puerto Lumbreras, Puerto Mazarrón, Santiago de la Ribera y Totana, marcando el número del abonado deseado.
* Con los de Alcantarilla, para lo que deben marcar el número 62 21 21; al contestar la operadora, se solicitará el del abonado con el que deseen hablar.
* Con los de la Red Automática Nacional a los que está unida Murcia, anteponiendo el prefijo que se indica:

967 Albacete y RAP	973 Lérida y RAP
969 Alicante y RAP	929 Las Palmas y RAP
959 Almería	91 Madrid y RAP
924 Badajoz y RAP	952 Málaga y RAP
93 Barcelona y RAP	961 Palma Mallorca y RAP
940 Bilbao y RAP	948 Pamplona y RAP
927 Cáceres y RAP	986 Pontevedra y RAP
956 Cádiz y RAP	923 Salamanca y RAP
964 Castellón y RAP	949 Santander y RAP
926 Ciudad Real y RAP	920 Santa Cruz Tenerife y RAP
957 Córdoba y RAP	950 Sevilla y RAP
962 Gerona y RAP	974 Teruel
958 Granada y RAP	925 Toledo y RAP
955 Huelva	960 Valencia y RAP
953 Jaén y RAP	983 Valladolid y RAP
981 La Coruña y RAP	946 Zaragoza y RAP
980 León y RAP	

y de la Red Automática Internacional

9438 Andorra

Para sus relaciones con la Compañía, marcarán los siguientes números:

002 Averías	007 Conferencias con la provincia
003 Información	008 Conferencias internacionales
004 Oficinas	009 Conferencias con el resto de España

COMPAÑIA TELEFONICA NACIONAL DE ESPAÑA

65 http://www.archivodemurcia.es/pandora.aspx?nmenu=4&sub=3. Consultado el 15/08/2015

Documento 9. Decreto de 23 de marzo de 1972[66]

Número de la finca	Situación	Propietario	Polígono y parcela	Destino de la finca
15	Junto a la estación del ferrocarril de Prat de Llobregat	Don Juan S. Feliu Busquets.—Manuel Bertrand, 8. Prat de Llobregat. Arrendatario: Asociación Cervantes Artístico Literaria. Manuel Bertrand, 8. Prat de Llobregat		Local.
16	Junto al ferrocarril Madrid-Barcelona. Avenida del Ferrocarril	Excelentísimo Ayuntamiento de Prat de Llobregat		Viales.
17	Junto al ferrocarril Madrid-Barcelona. Calle Mayor	Excelentísimo Ayuntamiento de Prat de Llobregat		Viales.
18	Junto al ferrocarril Madrid-Barcelona.	Doña María Concepción Flaquer del Valle.—Valencia, 202. Barcelona	4-19	Cultivo.
19	Junto al ferrocarril Madrid-Barcelona.	Don Juan y don José Blanco.—Avenida José Anselmo Clavé, 77-79. Prat de Llobregat	4-20	Industria.
20	Junto al puente del ferrocarril de Madrid-Barcelona, por Villanueva, sobre el río Llobregat	Hermanos Flores Flaquer.—Caspe, 41, 2.° Barcelona	4-21	Huerta.
21	Junto al puente del ferrocarril de Madrid-Barcelona, por Villanueva, sobre el río Llobregat	Don José María Flores Flaquer Palau.—Bailén, 45, principal.—Barcelona	4-2	Huerta.
22	Junto al puente del ferrocarril de Madrid-Barcelona	Hidroeléctrica de Cataluña. — Archs, 10. Barcelona		Desvío de servicios.

MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA

DECRETO 818/1972, de 23 de marzo, por el que se eleva el Conservatorio Profesional de Música de Murcia al Grado de Conservatorio Superior.

La intensa labor docente y educativa desarrollada por el Conservatorio Profesional de Música de Murcia en una región de tan arraigada tradición musical y su situación en la cabecera de un Distrito Universitario, así como la exigencia de titulación impuesta por la Reglamentación General de los Conservatorios de Música, aprobada por el Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, aconsejan su elevación a la categoría de Conservatorio Superior, estableciendo las enseñanzas propias del Grado Superior de Música, sin que ello suponga aumento alguno del gasto público por contar dicho Centro con los medios personales y materiales suficientes para la efectividad del nuevo grado.

En su virtud, de conformidad con el informe del Consejo Nacional de Educación, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día diecisiete de marzo de mil novecientos setenta y dos,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se eleva el Conservatorio Profesional de Música de Murcia al Grado de Conservatorio Superior, pudiendo impartir oficialmente las enseñanzas del referido Grado, detalladas en el artículo quinto, cuatro, del Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, con la limitación que impone con carácter general el artículo trece del mismo, a cuyo efecto el Ministerio de Educación y Ciencia determinará las especialidades musicales que puedan ser cursadas en él para la obtención del título de Profesor superior.

Artículo segundo.—Por el Ministerio de Educación y Ciencia se dictarán cuantas otras disposiciones sean necesarias para la mejor ejecución del presente Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a veintitrés de marzo de mil novecientos setenta y dos.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Educación y Ciencia,
JOSE LUIS VILLAR PALASI

DECRETO 819/1972, de 23 de marzo, por el que se eleva el Conservatorio Profesional de Música de Málaga al Grado de Conservatorio Superior.

Las circunstancias que concurren en el Conservatorio Profesional de Música de Málaga, continuador en las tareas docentes musicales de una tradición de un siglo de antigüedad y que ha demostrado a través de su dilatada vida la necesidad de facilitar el acceso a los estudios musicales, en su más alto nivel, a los alumnos residentes en la provincia, así como la exigencia de titulación impuesta por la Reglamentación General de los Conservatorios de Música, aprobada por el Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, aconsejan su elevación a la categoría de Conservatorio Superior, estableciendo las enseñanzas propias del Grado Superior de Música, sin que ello suponga aumento alguno del gasto público por contar dicho Centro con los medios personales y materiales suficientes para la efectividad del nuevo Grado.

En su virtud, de conformidad con el informe del Consejo Nacional de Educación, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día diecisiete de marzo de mil novecientos setenta y dos,

DISPONGO:

Artículo primero.—Se eleva el Conservatorio Profesional de Música de Málaga al Grado de Conservatorio Superior, pudiendo impartir oficialmente las enseñanzas del referido Grado, detalladas en el artículo quinto, cuatro, del Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, con la limitación que impone con carácter general el artículo trece del mismo, a cuyo efecto el Ministerio de Educación y Ciencia determinará las especialidades musicales que pueden ser cursadas en él para la obtención del título de Profesor superior.

Artículo segundo.—Por el Ministerio de Educación y Ciencia se dictarán cuantas otras disposiciones sean necesarias para la mejor ejecución del presente Decreto.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a veintitrés de marzo de mil novecientos setenta y dos.

FRANCISCO FRANCO

El Ministro de Educación y Ciencia,
JOSE LUIS VILLAR PALASI

DECRETO 820/1972, de 23 de marzo, por el que se eleva al Conservatorio Profesional de Música de Córdoba al Grado de Conservatorio Superior.

Los resultados que vienen produciéndose en los estudios musicales que se cursan en el Conservatorio Profesional de Música de Córdoba, que, cada vez más, ligan su funcionamiento a los intereses docentes y culturales, la ciudad y su provincia, así como la exigencia de titulación impuesta por la Reglamentación General de los Conservatorios de Música, aprobada por el Decreto dos mil seiscientos dieciocho/mil novecientos sesenta y seis, de diez de septiembre, aconsejan su elevación a la categoría de Conservatorio Superior, estableciendo las enseñanzas propias del Grado Superior de Música, sin que ello suponga aumento alguno del gasto público por contar dicho Centro con los medios personales y materiales suficientes para la efectividad del nuevo Grado.

[66] Boletín Oficial del Estado del 18 de abril de 1972.

Documento 10. Real Decreto de 15 de abril de 1996[67]

9339 *REAL DECRETO 645/1996, de 15 de abril, por el que se transforma el conservatorio superior de música de Murcia y se crea un conservatorio profesional de música en dicha ciudad.*

Las enseñanzas de música, establecidas en la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, se estructuran en tres grados: elemental, medio y superior, correspondiendo la impartición del grado superior únicamente a los conservatorios superiores, de acuerdo con lo dispuesto en el Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas.

A dicho fin, y al amparo de esta última norma, los Reales Decretos 1220/1992, de 2 de octubre, y 1980/1994, de 30 de septiembre, procedieron a la separación física y jurídica de las enseñanzas impartidas, hasta ese momento, en los conservatorios superiores de Madrid, Salamanca y Zaragoza, al tiempo que creaban para ello conservatorios profesionales en dichas capitales, a fin de que asumieran en el futuro la impartición de los grados elemental y medio de estas enseñanzas.

El presente Real Decreto, al amparo de lo dispuesto en el anteriormente citado Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, hace extensiva dicha transformación al conservatorio superior de música de Murcia, por lo que supone la culminación de dicho proceso en los conservatorios superiores que se encuentran situados dentro del ámbito territorial de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia. De este modo, se vienen a separar las enseñanzas impartidas hasta ahora en el actual conservatorio superior de música de Murcia, al tiempo que se crea un conservatorio profesional que asuma, con las debidas garantías de calidad, la impartición de los grados elemental y medio, en aras a la orientación y formación musical de los futuros profesionales, permitiendo así que el conservatorio superior desarrolle en condiciones óptimas sus actividades de profundización en la especialización que pueda garantizar la cualificación profesional.

En su virtud, de acuerdo con lo previsto en el artículo 17 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, a propuesta del Ministro de Educación y Ciencia y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 12 de abril de 1996,

DISPONGO:

Artículo 1.

Se transforma la estructura académica del conservatorio superior de música de Murcia, el cual dejará de impartir los grados elemental y medio de estas enseñanzas, impartiendo en lo sucesivo, únicamente, el grado superior, de acuerdo con lo dispuesto en el artículo 9.c) del Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los centros que impartan enseñanzas artísticas.

Artículo 2.

Se crea en Murcia un conservatorio profesional de música, el cual asumirá la impartición de los grados elemental y medio suprimidos, en virtud de lo dispuesto en el artículo anterior, en el conservatorio superior de música de dicha localidad.

Artículo 3.

De acuerdo con lo previsto en la disposición adicional decimocuarta.1, de la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, todos los funcionarios, de carrera o interinos, del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas que venían desarrollando su función docente en el conservatorio superior de música de Murcia quedan adscritos al conservatorio profesional creado por el presente Real Decreto.

Artículo 4.

Los funcionarios afectados por lo establecido en el artículo anterior conservarán los derechos inherentes a los años de permanencia continuada en el conservatorio superior de música de Murcia, los cuales serán acumulables, a efectos de movilidad, al tiempo de servicios prestados en el conservatorio profesional al que se adscriben.

Disposición adicional primera.

Por el Ministerio de Educación y Ciencia, a través de la Dirección Provincial de dicho Departamento en Murcia, se adoptarán, oídos los directores de los centros afectados, las medidas y actuaciones de coordinación oportunas, sobre distribución y adscripción de los créditos y medios materiales, que garanticen la puesta en funcionamiento racional y ordenada de los centros transformado y creado por el presente Real Decreto.

Disposición adicional segunda.

A efectos de lo establecido en el artículo 20.3 de la Ley Orgánica 9/1995, de 20 de noviembre, de la participación, la evaluación y el gobierno de los centros docentes, los dos conservatorios a los que se refiere el presente Real Decreto tendrán el tratamiento de centros de nueva creación.

Disposición derogatoria única.

Quedan derogadas las disposiciones de igual o inferior rango en lo que se opongan a lo establecido en esta norma.

Disposición final única.

El presente Real Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Dado en Madrid a 15 de abril de 1996.

JUAN CARLOS R.

El Ministro de Educación y Ciencia,
JERONIMO SAAVEDRA ACEVEDO

9340 *RESOLUCION de 15 de abril de 1996, de la Subsecretaría, por la que se emplaza a los interesados en el recurso número 585/96-07, interpuesto ante la Sala de lo Contencioso-Administrativo, Sección Novena, del Tribunal Superior de Justicia de Madrid.*

Recibido el requerimiento telegráfico del Presidente de la Sala de lo Contencioso-Administrativo, Sección Novena, del Tribunal Superior de Justicia de Madrid, en relación con el recurso número 585/96-07, tramitado al amparo de la Ley 62/1978, e interpuesto por Asociación de Profesores de Secundaria, contra la Orden de 20 de febrero de 1996 del Ministerio de Educación y Ciencia, por la que se publica la relación de Institutos de Educación Secundaria que implantarán el primer ciclo de la Educación Secundaria Obligatoria el próximo curso 1996/97 y se abre plazo para que los Maestros de los colegios públicos de Educación Infantil y Primaria afectados puedan solicitar la adscripción a otros puestos de trabajo docentes,

Esta Subsecretaría ha resuelto emplazar, para que puedan comparecer ante la Sala, en el plazo de cinco días, a todos los interesados en el procedimiento y, por tanto, legitimados para poder personarse ante la misma.

Madrid, 15 de abril de 1996.—El Subsecretario, Francisco Hernández Spínola.

9341 *RESOLUCION de 11 de abril de 1996, de la Dirección General de Investigación Científica y Enseñanza Superior, por la que se corrigen errores de la de 21 de marzo de 1995 de concesión de subvenciones para la estancia de Profesores extranjeros en régimen de sabático en centros de investigación en el marco del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento.*

El anexo de la Resolución citada («Boletín Oficial del Estado» de 31 de marzo de 1995) incluía la concesión de una subvención al investigador Fernando Rafael González Quiñones para una estancia en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Padecido error en la fecha inicial de la estancia citada, procede efectuar la correspondiente corrección, debiendo figurar 96.11 en lugar de 96.12.

La presente Resolución pone fin a la vía administrativa.

Madrid, 11 de abril de 1996.—El Director general, Eladio Montoya Melgar.

Ilma. Sra. Subdirectora general de Promoción de la Investigación.

[67] Boletín Oficial del Estado de 26 de abril de 1996.

Documento 11. Orden de 25 de octubre de 1996[68]

y León, se hará constar de forma expresa e inequívoca la colaboración habida entre ambas para su elaboración.

7. El Consejo Superior de Deportes y la Comunidad Autónoma se responsabilizan de que la información se utilice de forma que la protección de los datos individuales quede totalmente garantizada, estando todo el personal que participe en la elaboración y actualización del censo sometido a la obligación de preservar el Secreto Estadístico de la Ley 12/1989, de 9 de mayo, de la Función Estadística Pública.

Tercera. *Comisión mixta.*

1. Para la elaboración, aprobación, seguimiento y evaluación de las actuaciones anuales referidas a los objetivos previstos en el presente convenio, se constituirá una comisión mixta, de que formarán parte las siguientes personas:

Por la Administración General del Estado: El excelentísimo señor Delegado del Gobierno en la Comunidad Autónoma de Castilla y León, que será el Presidente de la Comisión; el ilustrísimo señor Director general de Infraestructuras Deportivas y Servicios y el Consejero técnico de Infraestructuras Deportivas del Consejo Superior de Deportes, o personas en quienes deleguen.

Por la Junta de Castilla y León: El ilustrísimo señor Director general de Deportes y Juventud y el Jefe del Servicio de Instalaciones y Equipamientos, o personas en quienes deleguen.

Representantes de las instituciones integrantes de la comisión mixta se harán acompañar por los técnicos que precisen, cuando esto sea necesario.

2. La comisión mixta, que se reunirá, al menos, una vez al año, establecerá en su primera reunión las normas internas de funcionamiento y toma de decisiones.

La comisión mixta tendrá las siguientes funciones:

a) Elaborará los planes anuales de actuación.

b) Estudiará y, en su caso, aprobará los informes que los técnicos nombrados por el Consejo Superior de Deportes y la Comunidad Autónoma emitan sobre los trabajos realizados.

c) Estudiará y, en su caso, aceptará las mejoras específicas y de interés propuestas por la Comunidad Autónoma para incorporar a los planes anuales; siempre que las mismas no sean contrarias a la Ley o al presente convenio. Dichas mejoras serán financiadas en su totalidad por la Comunidad Autónoma.

d) Elaborará las previsiones de financiación de los planes anuales, que serán cubiertos por el Consejo Superior de Deportes y la Comunidad Autónoma.

e) Efectuará un balance anual del estado de ejecución de las actuaciones previstas.

f) Establecerá la frecuencia de publicación de datos y si se hace conjunta o separadamente por el Consejo Superior de Deportes y la Comunidad Autónoma.

g) En general, la comisión mixta velará por el cumplimiento de las bases del convenio y decidirá sobre las posibles reuniones futuras referentes a lo convenido.

Cuarta. *Financiación.*

Por el presente convenio quedarán aprobadas las cuantías y periodicidad de las inversiones previstas por las partes, siempre y cuando su aprobación quede reflejada en las partidas presupuestarias correspondientes.

Quinta. *Aportaciones de las partes y sus garantías.*

Tomando como base 6.800 espacios deportivos, convencionales o no, existentes en la Comunidad Autónoma de Castilla y León, las inversiones necesarias para el cumplimiento del presente convenio se financiarán con arreglo a las siguientes aportaciones:

a) El Consejo Superior de Deportes, la cantidad de 5.000.000 de pesetas.

b) La Junta de Castilla y León aportará el censo completo realizado en su ámbito territorial, en forma y condiciones establecidas en la base segunda del presente documento.

Para posteriores actualizaciones y revisiones del censo nacional en la Comunidad Autónoma de Castilla y León, los recursos necesarios y actuaciones necesarias para su realización se fijarán por la comisión mixta creada en el presente convenio.

Sexta. *Planes anuales de actuación.*

Una vez finalizada la elaboración del censo, los planes anuales de actuación se encaminarán a la actualización permanente del mismo en las condiciones que fije la comisión mixta.

Séptima. *Vigencia del convenio.*

El presente convenio tendrá una vigencia de dos años desde la fecha de su firma, prorrogándose de forma automática por períodos anuales, de no mediar denuncia expresa de alguna de las partes, que deberá producirse, en todo caso, con, al menos, tres meses de antelación al término de ese período anual. La denuncia deberá notificarse a la comisión mixta.

Y estando de acuerdo con su contenido, se firma por triplicado y a un sólo efecto, en Madrid a 3 de septiembre de 1996.

Por el Consejo Superior de Deportes, el excelentísimo señor Secretario de Estado, Presidente del Consejo Superior de Deportes, Pedro Antonio Martín Marín.—Por la Junta de Castilla y León, la excelentísima señora Consejera de Educación y Cultura, Josefa Eugenia Fernández y Arufe.

26592 *ORDEN de 25 de octubre de 1996 por la que se subsana la Orden de 20 de septiembre de 1996, por la que se pone en funcionamiento el Conservatorio Profesional de Música de Murcia.*

Detectado error en la Orden de 20 de septiembre de 1996, publicada en el «Boletín Oficial del Estado» de 17 de octubre, por la que se pone en funcionamiento el Conservatorio Profesional de Música de Murcia,

Este Ministerio ha tenido a bien subsanarlo en el siguiente sentido:

En el punto primero de la citada Orden, donde dice: «El Conservatorio Profesional de Música de Murcia tendrá su sede provisional en la plaza Fontes, 2.», debe decir: «El Conservatorio Profesional de Música de Murcia tendrá su sede provisional en el Paseo del Malecón, sin número.».

En el anexo II, donde dice: «2 Pianistas acompañante (instrumento)», debe decir: «1 Pianista acompañante (instrumento)».

Madrid, 25 de octubre de 1996.—P. D. (Orden de 17 de junio de 1996, «Boletín Oficial del Estado» del 19), el Secretario general de Educación y Formación Profesional, Eugenio Nasarre Goicoechea.

Ilmo. Sr. Director general de Centros Educativos.

26593 *ORDEN de 19 de noviembre de 1996 por la que se declara equivalente el Diploma Superior de Criminología al título Diplomado Universitario, a los solos efectos de tomar parte en las pruebas de acceso a los Cuerpos, Escalas y categorías de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, dependientes de las distintas Administraciones Públicas, para cuyo ingreso se exija el título de Diplomado Universitario o equivalente.*

La Orden de 24 de noviembre de 1978 («Boletín Oficial del Estado» de 13 de febrero de 1979), declaró la equivalencia del Diploma Superior en Criminología, expedido por los Institutos de Criminología de las Universidades Complutense de Madrid y de Valencia, al título de Diplomado Universitario, siempre que se esté en posesión además del título de bachiller superior, a los únicos efectos del acceso a Cuerpos de Instituciones Penitenciarias para cuyo ingreso se exija título de Diplomado Universitario o equivalente.

Recientemente, por el Departamento de la Presidencia de la Generalidad de Cataluña y por la Asociación de Diplomados Superiores en Criminología de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, se ha solicitado la extensión de la citada equivalencia a los supuestos de acceso a la Escala Ejecutiva del Cuerpo de la Policía de la Generalidad (Mossos d'Esquadra) y a otros Cuerpos o Escalas de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, dependientes de las distintas Administraciones Públicas, para cuyo ingreso se exija, asimismo, título de Diplomado Universitario o equivalente.

Teniendo en cuenta, por una parte, el informe emitido por la Secretaría General del Consejo de Universidades y, por otra, que si bien las funciones de los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad y de los Cuerpos de Instituciones Penitenciarias, en sí mismas, presentan sustantividad propia, en cuanto al ejercicio de funciones de policía y seguridad y prevención del delito

[68] Boletín Oficial del Estado de 27 de noviembre de 1996.

Documento 12. Decreto nº 92/2002, de 24 de mayo. B.O.R.M.[69]

I. Comunidad Autónoma

1. Disposiciones generales

Consejería de Economía y Hacienda

5324 **DECRETO N.º 91/2002, de 24 de mayo de 2002, por el que se autoriza una aportación de capital por la empresa pública regional Región de Murcia Turística, S.A. al capital social de la empresa pública regional Sociedad para la Promoción Turística del Noroeste, S.A.**

La Sociedad para la Promoción Turística del Noroeste, S.A. (Sodetur, S.A.) es una entidad pública de carácter mercantil, constituida el 16 de marzo de 1989, siendo su socio mayoritario Región de Murcia Turística, S.A., teniendo por objeto la promoción y desarrollo turístico del Noroeste de la Región de Murcia y, en especial del término municipal de Moratalla y sus zonas limítrofes, a través de la gestión y explotación de instalaciones de carácter hotelero.

Región de Murcia Turística, S.A tiene el 99,82% del capital Social de Sodetur, S.A. y el resto de la participación, 0,18%, pertenece al Ayuntamiento de Moratalla.

La Sociedad Región de Murcia Turística, S. A. se constituyó el día 5 de noviembre de 1992, con un capital social suscrito íntegramente por la Comunidad Autónoma, a través del Instituto de Fomento de la Región de Murcia.

Su objeto social consiste en la promoción y desarrollo del turismo de naturaleza en la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, a través de la explotación, gestión, cesión, etc. de las instalaciones de todo tipo relacionadas con el turismo. También tiene por objetivo la gestión de sociedades mercantiles con similar objeto social pudiendo constituir a tal efecto sociedades filiales.

Por Acuerdo del Consejo de Gobierno, en sesión celebrada el día 8 de septiembre del año 2000, se incorpora a la titularidad directa de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia las acciones de la empresa pública Región de Murcia Turística, S.A., de titularidad el Instituto de Fomento, que constituyen la totalidad del capital social de la mercantil.

La Junta General de accionistas de la mercantil Sociedad para la Promoción Turística del Noroeste, S.A., celebrada el día 4 de diciembre de 2001, acordó por unanimidad delegar en el Consejo de Administración de la Sociedad para aumentar el capital social en 120.202,42 euros con objeto de acometer diversas inversiones en el Camping La Puerta.

Vistos el art. 73 la Ley 1/1988, de 7 de enero, del Presidente, del Consejo de Gobierno y de la Administración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia y el art. 56 de la Ley 3/92, de 30 de Julio, de Patrimonio de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

En su virtud, a propuesta del Consejero de Economía y Hacienda, previa deliberación y acuerdo del Consejo de Gobierno en su reunión del día 24 de mayo de 2002.

DISPONGO:

Autorizar la aportación de capital por la empresa pública regional Región de Murcia Turística, S.A., por un importe máximo de 120.202,42 euros, al objeto de que suscriba acciones de una o varias ampliaciones de capital social de la empresa pública regional Sociedad para la Promoción Turística del Noroeste, S.A., en un plazo no superior a 12 meses.

Dado en Murcia a 24 de mayo de dos mil dos.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso**.—El Consejero de Economía y Hacienda, **Juan Bernal Roldán**.

Consejería de Educación y Cultura

5325 **Decreto nº 92/2002, de 24 de mayo, por el que se dispone la creación del conservatorio profesional de música de San Javier y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo.**

Con fecha 20 de julio de 2001, el Consejo de Gobierno de la Región de Murcia autorizó la firma de un convenio marco de colaboración entre la Consejería de Educación y Universidades de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de San Javier para la creación de un conservatorio profesional de música de titularidad municipal. Dicho convenio se acoge a lo establecido en la disposición adicional 2ª.2 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación, y fue suscrito el 12 de noviembre de 2001.

El Ayuntamiento de San Javier remitió a la citada Consejería la memoria a la que se refiere la cláusula séptima del convenio marco. En dicha memoria, que incluye un proyecto básico de acondicionamiento del edificio que será sede definitiva del conservatorio, se propone utilizar como sede provisional del mismo el nuevo edificio del Instituto de Educación Secundaria «Mar Menor» de San Javier, contando para ello con la conformidad de los órganos directivos de este último centro y con la autorización de la Consejería de Educación y Cultura.

Visto lo anterior, de conformidad con lo establecido en el artículo 17 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, a propuesta del Consejero de Educación y Cultura y previa deliberación del Consejo de Gobierno en su sesión del día 24 de mayo de 2002

DISPONGO

Artículo 1. Se crea el conservatorio profesional de música de titularidad municipal que se describe a continuación, promovido por el Ayuntamiento de San Javier y objeto del convenio marco firmado al efecto el 12 de noviembre de 2001:

Código del centro:	30017869
Denominación genérica:	Conservatorio Profesional de Música de San Javier
Denominación específica:	Sin determinar
Titular:	Ayuntamiento de San Javier
Domicilio:	Avda. de la Aviación Española, s/n
Localidad:	San Javier
Municipio:	San Javier
Provincia:	Murcia

[69] http://www.borm.es. Consultado el 25/9/2013

Enseñanzas autorizadas:	Grado medio de música, en las especialidades de flauta travesera, oboe, clarinete, trompa, piano, guitarra, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
Núm. puestos escolares:	Ciento ochenta (180).

Artículo 2. El citado conservatorio implantará progresivamente, año a año, los sucesivos cursos de las enseñanzas autorizadas en el artículo anterior, con efectos del actual año académico 2001-2002.

Artículo 3. El conservatorio creado por este Decreto tiene el carácter de centro público y adecuará su organización y funcionamiento a cuanto prevé el ordenamiento jurídico para los conservatorios de música.

Disposiciones adicionales

Primera.- En tanto se realizan las obras de acondicionamiento de su sede definitiva, el Conservatorio Profesional de Música de San Javier se ubicará provisionalmente en el Instituto de Educación Secundaria «Mar Menor», situado en la calle Cabo Huertas de la Urbanización Torre Mínguez de la citada localidad.

A efectos de lo dicho en el párrafo anterior, se autoriza al Ayuntamiento de San Javier el uso de las instalaciones del Instituto de Educación Secundaria «Mar Menor», en el régimen que establezca la Consejería de Educación y Cultura.

Segunda.- Requerirán autorización, por Orden del Consejero de Educación y Cultura,

a) La modificación de las enseñanzas autorizadas y de los demás elementos identificadores del conservatorio tal como quedan definidos en el artículo 1 de este Decreto, y

b) El traslado del conservatorio a su sede definitiva, una vez finalicen las obras de adecuación de la misma.

Disposiciones finales

Primera.- Se autoriza al Consejero de Educación y Cultura a dictar cuantas disposiciones sean necesarias para la ejecución y desarrollo de lo dispuesto en este Decreto.

Segunda.-. El presente Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial de la Región de Murcia».

Dado en Murcia a 24 de mayo de 2002.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso**.—El Consejero de Educación y Cultura, **Fernando de la Cierva Carrasco.**

3. Otras disposiciones

Consejería de Educación y Cultura

5323 Orden de 8 de mayo de 2002 de la Consejería de Educación y Cultura, por la que se convocan subvenciones para las empresas e instituciones colaboradoras, de titularidad privada, por la realización de prácticas formativas de los alumnos de Formación Profesional de los centros docentes públicos, durante el curso académico 2001-2002.

La Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo, establece en su artículo 34.2 que el currículo de las enseñanzas de formación profesional específica incluirá una formación práctica en los centros de trabajo.

Igualmente establece que las Administraciones educativas arbitrarán los medios necesarios para incorporar a las empresas e instituciones al desarrollo de estas enseñanzas.

Por otra parte, el Real Decreto 676/1993 de 7 de mayo, por el que se determinan las directrices generales sobre títulos y las correspondientes enseñanzas mínimas de formación profesional, dispone en su artículo 4 que el currículo de los ciclos formativos incluirá un módulo de formación práctica en centros de trabajo.

La realización de prácticas formativas en empresas o instituciones productivas, por parte de alumnos que cursan estudios no universitarios de carácter profesionalizador, es un componente básico del proceso formativo, al permitir, al joven estudiante, comprobar en una situación real de trabajo su nivel de competencia profesional, conocer nuevos procesos productivos y de organización empresarial, a la vez que el conocimiento de las relaciones laborales le facilitará su transito a la vida activa y profesional.

Al objeto de garantizar dichas prácticas formativas los centros docentes que imparten enseñanzas de formación profesional incorporan a los alumnos a las empresas o instituciones de su entorno productivo, para completar su formación.

Por ello, y haciendo uso de las atribuciones que me confiere el artículo 49.d) de la Ley 1/1988, de 7 de enero, del Presidente, del Consejo de Gobierno y de la Administración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, en relación con el artículo 62 del Texto Refundido de la Ley de Hacienda de la Región de Murcia, aprobado por Decreto Legislativo 1/1999, de 2 de diciembre.

DISPONGO

Primero.-

La presente Orden tiene por objeto convocar y establecer las bases reguladoras de la concesión de subvenciones a las empresas e instituciones colaboradoras, de titularidad privada, por el desarrollo de prácticas formativas del alumnado de los centros docentes públicos que imparten enseñanzas de carácter profesionalizador.

Segundo.-

El importe global máximo destinado es de novecientos sesenta y un mil seiscientos veinte Euros (961.620 €), que se financiará con cargo a la partida presupuestaria 15.05.00.422H.473.02 de los Presupuestos Generales de la Comunidad Autónoma de Murcia para el año 2002.

Tercero.-

Los solicitantes de las subvenciones que se convocan deberán encontrarse al corriente de sus obligaciones fiscales con la Comunidad Autónoma de Murcia, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 65 del Texto Refundido de la Ley de Hacienda, aprobado por Decreto Legislativo 1/1999, de 2 de diciembre.

Cuarto.-

Procederá el reintegro de las cantidades percibidas y la exigencia de los intereses de demora desde el momento del pago

Documento 13. Decreto nº 94/2002, de 31 de mayo. B.O.R.M.[70]

económicas a que se refiere el artículo 44.6 de la presente Ley».

Artículo 3.

1. El apartado 3.A.b) de la disposición adicional segunda de la Ley 5/2001 queda redactado de la siguiente forma:

«Tiempo de servicios en cualquier administración pública dentro del ámbito territorial de la Región de Murcia. La puntuación por este apartado no podrá exceder del 15% de la puntuación máxima total del concurso, a razón de 0,20 puntos por mes».

2. El apartado 3.B.b) de la disposición adicional segunda de la Ley 5/2001 queda redactado de la siguiente forma:

«Tiempo de servicios prestados en cualquier administración pública dentro del ámbito territorial de la Región de Murcia. La puntuación por este apartado no podrá exceder de 15 puntos».

Disposición final

La presente Ley tiene efectividad desde la entrada en vigor de la Ley 5/2001, de 5 de diciembre, de personal estatutario del Servicio Murciano de Salud.

Por tanto, ordeno a todos los ciudadanos a los que sea de aplicación esta Ley, que la cumplan y a los Tribunales y Autoridades que correspondan que la hagan cumplir.

Murcia, 3 de junio de 2002.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso.**

—

Presidencia

5551 Decreto número 93/2002 de 31 de mayo de 2002, por el que se declaran de urgente ocupación por el Ayuntamiento de Villanueva del Río Segura, a efectos de expropiación forzosa de los bienes y derechos necesarios para la ejecución de las obras «Acondicionamiento del Acceso de la Carretera Comarcal MU-522, al Barrio del «Cobi, de Villanueva del Río Segura».

El Ayuntamiento de Villanueva del Río Segura, por acuerdo de la Comisión de Gobierno de 30 de enero de 2001, acordó iniciar el expediente de expropiación por vía de urgencia, así como aprobar la relación concreta e individualizada de los bienes y derechos afectados.

El citado acuerdo se sometió a información pública mediante inserción del anuncio en el «Boletín Oficial de la Región de Murcia» número 59, de 12 de marzo de 2001, y en el diario La Opinión de 26 de marzo de 2001, y se realizaron las notificaciones personales pertinentes, presentándose alegaciones que fueron resuelta por la Comisión de Gobierno, en sesión celebrada el 5 de abril de 2001, aprobándose la relación definitiva de bienes y derechos afectados, solicitando del Consejo de Gobierno de la Comunidad Autónoma, la declaración de urgente ocupación. Este último acuerdo se notifica individualmente a los propietarios afectados y se publica en el diario La Opinión de fecha 19 de abril de 2001.

En el expediente consta el documento contable de retención de crédito, justificándose la necesidad de disponer de los terrenos urgentemente por razones de seguridad, debido a que según los informes obrante en el expediente, actualmente el único acceso al barrio del «Cobi» está ubicado en una curva de escasa visibilidad, creando un riesgo para los habitantes de la zona así como para los usuarios de la vía, al incorporarse los primeros a la carretera comarcal MU-522, aumentando el riesgo de atropello y colisión, como ya ocurrió con un vecino del municipio, considerándose dicho tramo como un «punto negro» de la circulación vial, por la D.G.de Carreteras de la Región de Murcia

Por ello, a propuesta del Consejero de Presidencia y previa deliberación del Consejo de Gobierno, en su reunión del día 31 de mayo de 2002 , conforme a lo previsto en la Ley 1/1988, de 7 de enero, del Presidente del Consejo de Gobierno y de la Administración de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia:

DISPONGO

Artículo único: De conformidad con el artículo 52 de la Ley de Expropiación Forzosa y el artículo 56 de su Reglamento, y en virtud de lo establecido en el Decreto Regional 16/1999, de 13 de julio, de reorganización de la Administración Regional, en relación con el Real Decreto 2642/1982, de 24 de julio, sobre traspaso de funciones y servicios de la Administración del Estado a la Región de Murcia, se declara urgente la ocupación de los bienes y derechos concretos e individualizados en la relación obrante en el expediente administrativo instruido al efecto y necesario para la ejecución de obras de «Acondicionamiento del acceso de la carretera comarcal MU-522, al barrio del «Cobi», de Villanueva del Rio Segura»

Dado en Murcia a 31 de mayo de 2002.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso**.—El Consejero de Presidencia, **Antonio Gómez Fayrén.**

—

Consejería de Educación y Cultura

5552 Decreto número 94/2002, de 31 de mayo, por el que se crea el Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo.

Con fecha 6 de julio de 2001, el Consejo de Gobierno de la Región de Murcia autorizó la firma de un convenio marco de colaboración entre la Consejería de Educación y Universidades de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Molina de Segura para la creación de un Conservatorio

[70] http://www.borm.es. Consultado el 25/9/2013

Profesional de Música de titularidad municipal. Dicho convenio se acoge a lo establecido en la disposición adicional 2ª.2 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación, y fue suscrito el 31 de julio de 2001.

El Ayuntamiento de Molina de Segura remitió a la citada Consejería la memoria a la que se refiere la cláusula séptima del convenio marco, que incluía un proyecto básico de acondicionamiento del edificio que será sede definitiva del conservatorio. Posteriormente, el referido Ayuntamiento solicitó utilizar como sede provisional del nuevo centro el edificio del Instituto de Educación Secundaria «Cañada de las Eras» de Molina de Segura, contando para ello con la conformidad de los órganos de gobierno de éste último y con la autorización de la Consejería de Educación y Cultura.

Visto lo anterior, de conformidad con lo establecido en el artículo 17 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, a propuesta del Consejero de Educación y Cultura y previa deliberación del Consejo de Gobierno en su sesión del día 31 de mayo de 2002

D I S P O N G O

Artículo 1. Se crea el Conservatorio Profesional de Música de titularidad municipal que se describe a continuación, promovido por el Ayuntamiento de Molina de Segura y objeto del convenio marco firmado al efecto el 31 de julio de 2001:

Código del centro: 30017870

Denominación genérica: Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura

Denominación específica: Sin determinar

Titular: Ayuntamiento de Molina de Segura

Domicilio: C/ del Pensionista, s/n

Localidad: Molina de Segura

Municipio: Molina de Segura

Provincia: Murcia

Enseñanzas autorizadas: Grado medio de música, en las especialidades de flauta travesera, oboe, clarinete, saxofón, fagot, trompeta, trombón, trompa, tuba, piano, guitarra, percusión, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Núm. puestos escolares: Ciento ochenta (180).

Artículo 2. El citado conservatorio implantará progresivamente, año a año, los sucesivos cursos de las enseñanzas autorizadas en el artículo anterior, con efectos del actual año académico 2001-2002.

Artículo 3. El Conservatorio creado por este Decreto tiene el carácter de centro público y adecuará su organización y funcionamiento a cuanto prevé el ordenamiento jurídico para los conservatorios de música.

Disposiciones adicionales

Primera.- En tanto se realizan las obras de acondicionamiento de su sede definitiva, el Conservatorio Profesional de Música de Molina de Segura se ubicará provisionalmente en el Instituto de Educación Secundaria «Cañada de las Eras», situado en la Carretera del Chorrico, sin número, de Molina de Segura.

A efectos de lo dicho en el párrafo anterior, se autoriza al Ayuntamiento de Molina de Segura el uso de las instalaciones del Instituto de Educación Secundaria «Cañada de las Eras», en el régimen que establezca la Consejería de Educación y Cultura.

Segunda.- Requerirán autorización, por Orden del Consejero de Educación y Cultura,

a) La modificación de las enseñanzas autorizadas y de los demás elementos identificadores del conservatorio tal como quedan definidos en el artículo 1 de este Decreto, y

b) El traslado del conservatorio a su sede definitiva, una vez finalicen las obras de adecuación de la misma.

Disposiciones finales

Primera.- Se autoriza al Consejero de Educación y Cultura a dictar cuantas disposiciones sean necesarias para la ejecución y desarrollo de lo dispuesto en este Decreto.

Segunda.-. El presente Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el Boletín Oficial de la Región de Murcia.

Dado en Murcia, 31 de mayo de 2002.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso.**—El Consejero de Educación y Cultura, **Fernando de la Cierva Carrasco.**

2. Autoridades y personal

Consejería de Educación y Cultura

5400 Resolución de 24 de mayo de 2002, de la Dirección General de Personal, por la que se aprueba la lista de admitidos y excluidos al procedimiento selectivo para ingreso en el Cuerpo de Inspectores de Educación, convocado por Orden de la Consejería de Educación y Cultura de 18 de marzo de 2002.

Por Orden de la Consejería de Educación y Cultura, de 18 de marzo de 2002 («Boletín Oficial de la Región de Murcia» de 3 de abril) se convocó procedimiento selectivo para ingreso en el Cuerpo de Inspectores de Educación.

La base 4 de la Orden de convocatoria establece que una vez finalizado el plazo de presentación de solicitudes, la Dirección General de Personal dictará Resolución declarando aprobada la correspondiente lista de admitidos y excluidos.

En su virtud, esta Dirección General

RESUELVE

Primero.- Aprobar la lista de admitidos y excluidos, con indicación, en su caso, de las causas de exclusión.

Segundo.- Exponer dicha lista en el tablón de anuncios de esta Consejería de Educación y Cultura y en la página web de la Consejería: www.carm.es/educación, el día de la

Documento 14. Decreto nº 107/2002, de 26 de julio. B.O.R.M[71]

I. Comunidad Autónoma

1. Disposiciones generales

Consejería de Educación y Cultura

7927 Decreto n.º 107/2002, de 26 de julio, por el que se crea el conservatorio profesional de música de Caravaca de la Cruz y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo.

Con fecha 20 de julio de 2001, el Consejo de Gobierno de la Región de Murcia autorizó la firma de un convenio marco de colaboración entre la Consejería de Educación y Universidades de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz para la creación de un conservatorio profesional de música de titularidad municipal. Dicho convenio se acoge a lo establecido en la disposición adicional 2.ª2 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación, y fue suscrito el 31 de julio de 2001.

El Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz remitió a la citada Consejería la memoria a la que se refiere la cláusula séptima del convenio marco y, posteriormente, el proyecto de construcción del edificio que será sede definitiva del Conservatorio.

Visto lo anterior, de conformidad con lo establecido en el artículo 17 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, a propuesta del Consejero de Educación y Cultura y previa deliberación del Consejo de Gobierno en su sesión del día 26 de julio de 2002

DISPONGO

Artículo 1. Se crea el conservatorio profesional de música de titularidad municipal que se describe a continuación, promovido por el Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz y objeto del convenio marco firmado al efecto el 31 de julio de 2001:

Código del centro:	30017894
Denominación genérica:	Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz
Denominación específica:	Sin determinar
Titular:	Ayuntamiento de Caravaca de la Cruz
Domicilio:	Polígono SCR2, sin número
Localidad:	Caravaca de la Cruz
Municipio:	Caravaca de la Cruz
Provincia:	Murcia
Enseñanzas autorizadas:	Grado medio de música, en las especialidades de flauta travesera, clarinete, saxofón, trompeta, trombón, tuba, percusión, piano, guitarra, violín, viola, violonchelo y contrabajo.
Núm. puestos escolares:	Ciento ochenta (180).

Artículo 2. El citado conservatorio implantará progresivamente, año a año, los sucesivos cursos de las enseñanzas autorizadas en el artículo anterior, comenzando con el primer ciclo del grado medio (cursos primero y segundo) el año académico 2002-2003.

Artículo 3. El conservatorio creado por este Decreto tiene el carácter de centro público y adecuará su organización y funcionamiento a cuanto prevé el ordenamiento jurídico para los conservatorios de música.

Disposiciones adicionales

Primera.- En tanto no concluyan las obras del edificio que será sede definitiva del centro, el Conservatorio Profesional de Música de Caravaca de la Cruz desarrollará sus actividades en el actual edificio de la Escuela Municipal de Música, ubicado en la calle Escritor Gregorio Javier, número 21, de dicha localidad

Segunda.- Requerirán autorización, por Orden del Consejero de Educación y Cultura,

a) La modificación de las enseñanzas autorizadas y de los demás elementos identificadores del conservatorio tal como quedan definidos en el artículo 1 de este Decreto, y

b) El traslado del conservatorio a su sede definitiva, una vez finalicen las obras de adecuación de la misma.

Disposiciones finales

Primera.- Se autoriza al Consejero de Educación y Cultura a dictar cuantas disposiciones sean necesarias para la ejecución y desarrollo de lo dispuesto en este Decreto.

Segunda.-. El presente Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial de la Región de Murcia».

Dado en Murcia a 26 de julio de 2002.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso.**—El Consejero de Educación y Cultura, **Fernando de la Cierva Carrasco.**

—

3. Otras disposiciones

Consejería de Agricultura, Agua y Medio Ambiente

7925 Anuncio de información pública relativo al estudio de impacto ambiental de un Proyecto de Cantera, denominada «La Muleta», en el término municipal de Cehegín, con el n.º de expediente 1.019/00 de E.I.A., a solicitud de don Rafael Serra Alemán y otros.

De conformidad con lo dispuesto en el artículo 17 del R.D. 1.131/1988, de 30 de septiembre, por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución del R.D. Legislativo 1.302/1986, de 28 de junio, de Evaluación de Impacto Ambiental, modificado por la Ley 6/2001, de 8 de mayo, y según lo que establece el Anexo I de la Ley 1/95, de Protección del Medio Ambiente de la Región de Murcia, en su apartado 2.5.d), se somete a información pública el estudio de impacto ambiental de un Proyecto de Cantera, denominada «La Muleta», en el término municipal de Cehegín, con el n.º de expediente 1.019/00 de E.I.A., a solicitud de don Rafael Serra Aleman y otros, con domicilio en C/ Puerta Nueva, n.º 29, 6.º

[71] http:// www.borm.es. Consultado el 25/9/2013

Documento 15. Decreto nº 110/2002, de 30 de agosto. B.O.R.M[72]

I. Comunidad Autónoma

1. Disposiciones generales

Consejería de Educación y Cultura

8622 Decreto n.º 110/2002, de 30 de agosto por el que se crea el conservatorio profesional de música de Jumilla y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo.

Con fecha 6 de julio de 2001, el Consejo de Gobierno de la Región de Murcia autorizó la firma de un convenio marco de colaboración entre la Consejería de Educación y Universidades de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Jumilla para la creación de un conservatorio profesional de música de titularidad municipal. Dicho convenio se acoge a lo establecido en la disposición adicional 2.ª.2 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación, y fue suscrito el 12 de julio de 2001.

El Ayuntamiento de Jumilla remitió a la citada Consejería la memoria a la que se refiere la cláusula séptima del convenio marco y el proyecto de adecuación del edificio que será sede definitiva del conservatorio. Ha solicitado, igualmente, que el nuevo centro inicie provisionalmente sus actividades en el edificio del Instituto de Educación Secundaria «Arzobispo Lozano» de Jumilla, contando para ello con la conformidad de los órganos de gobierno del mismo y con la autorización de la Consejería de Educación y Cultura.

Por otra parte, el referido Ayuntamiento ha solicitado que el nuevo conservatorio ostente la denominación específica de «Julián Santos».

Visto lo anterior, de conformidad con lo establecido en el artículo 17 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, a propuesta del Consejero de Educación y Cultura y previa deliberación del Consejo de Gobierno en su sesión del día 30 de agosto de 2002.

DISPONGO

Artículo 1. Se crea el conservatorio profesional de música de titularidad municipal que se describe a continuación, promovido por el Ayuntamiento de Jumilla y objeto del convenio marco firmado al efecto el 12 de julio de 2001:

Código del centro:	30017882
Denominación genérica:	Conservatorio Profesional de Música de Jumilla
Denominación específica:	Julián Santos
Titular:	Ayuntamiento de Jumilla
Domicilio:	Avda. de los Reyes Católicos, s/n
Localidad:	Jumilla
Municipio:	Jumilla
Provincia:	Murcia
Enseñanzas autorizadas:	Grado medio de música, en las especialidades de flauta travesera, oboe, clarinete, saxofón, fagot, trompa, trompeta, trombón, tuba, percusión, violín, viola, violonchelo, contrabajo, guitarra y piano.
Núm. puestos escolares:	Ciento ochenta (180).

Artículo 2.º- El citado conservatorio implantará progresivamente, año a año, los sucesivos cursos de las enseñanzas autorizadas en el artículo anterior, comenzando con el primer ciclo del grado medio (cursos primero y segundo) el año académico 2002-2003.

Artículo 3.º- El conservatorio creado por este Decreto tiene el carácter de centro público y adecuará su organización y funcionamiento a cuanto prevé el ordenamiento jurídico para los conservatorios de música.

Disposiciones adicionales

Primera.- En tanto se realizan las obras de acondicionamiento de su sede definitiva, el Conservatorio Profesional de Música de Jumilla se ubicará provisionalmente en el Instituto de Educación Secundaria «Arzobispo Lozano», situado en la Avenida de Levante, número 20, de la citada localidad.

A efectos de lo dicho en el párrafo anterior, se autoriza al Ayuntamiento de Jumilla el uso de las instalaciones del Instituto de Educación Secundaria «Arzobispo Lozano», en el régimen que establezca la Consejería de Educación y Cultura.

Segunda.- Requerirán autorización, por Orden del Consejero de Educación y Cultura,

a) La modificación de las enseñanzas autorizadas y de los demás elementos identificadores del conservatorio tal como quedan definidos en el artículo 1 de este Decreto, y

b) El traslado del conservatorio a su sede definitiva, una vez finalicen las obras de adecuación de la misma.

Disposiciones finales

Primera.- Se autoriza al Consejero de Educación y Cultura a dictar cuantas disposiciones sean necesarias para la ejecución y desarrollo de lo dispuesto en este Decreto.

Segunda.-. El presente Decreto entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial de la Región de Murcia».

Dado en Murcia, 30 de agosto de 2002.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso.**—El Consejero de Educación y Cultura, **Fernando de la Cierva Carrasco.**

3. Otras disposiciones

Consejería de Trabajo y Política Social

8507 Convenio Colectivo de Trabajo para Construcción y Obras Públicas de la Región de Murcia. Expediente 29/02.

Visto el expediente de Convenio Colectivo de Trabajo para Construcción y Obras Públicas de la Región de Murcia (Código de Convenio número 3000345) de ámbito Sector, suscrito por la Comisión Negociadora del mismo, con fecha 29-7-2002 y que ha tenido entrada en esta Dirección General de Trabajo, con fecha 9-8-2002 de conformidad con lo dispuesto en el artículo 90.2 y 3 del R.D. Legislativo 1/1995,

[72] http//:www.borm.es. Consultado el 25/9/2013

Documento 16. Decreto nº 50/2004, de 21 de mayo. B.O.R.M[73]

Consejería de Hacienda

7577 Decreto n.º 44/2004, de 21 de Mayo, por el que se modifica el decreto n.º 71/2003, de 11 de julio, por el que se establecen los órganos directivos de la Consejería de Hacienda.

El Decreto n.º 71/2003, de 11 de julio, por el que se establecen los órganos directivos de la Consejería de Hacienda, configura la estructura de centros directivos de la Consejería de conformidad con la distribución de competencias prevista en el Decreto de la Presidencia nº. 9/2003, de 3 de julio, de reorganización de la Administración Pública Regional.

La diversidad y complejidad de las competencias atribuidas a la Dirección General de Presupuestos, Fondos Europeos y Finanzas, que ejerce funciones de la máxima responsabilidad en las áreas de presupuestos, financiación autonómica, fondos europeos, tesorería y finanzas, aconsejan elevar el rango jerárquico del titular de la Dirección General.

En consecuencia, a iniciativa de la Consejera de Hacienda y a propuesta del Consejero de Presidencia, por delegación del Presidente, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 47.1 de la Ley 1/1988, de 7 de enero, del Presidente, del Consejo de Gobierno y de la Administración de la Comunidad Autónoma de Murcia, previa deliberación del Consejo de Gobierno en su reunión de 21 de mayo de 2004,

Dispongo

Artículo único.

Se modifica el punto 4 del apartado 2 del artículo primero del Decreto nº. 71/2003, de 11 de julio, por el que se establecen los Órganos Directivos de la Consejería de Hacienda, quedando redactado en los siguientes términos:

«4.Dirección General de Presupuestos, Fondos Europeos y Finanzas, cuyo titular tendrá rango asimilado al de Secretario General».

Disposición final primera.

Se faculta a la Consejera de Hacienda para realizar cuantas actuaciones presupuestarias sean necesarias para la ejecución de este Decreto.

Disposición final segunda.

El presente Decreto entrará en vigor el mismo día de su publicación en el Boletín Oficial de la Región de Murcia.

Dado en Murcia, a 21 de mayo de 2004.—El Presidente, **Ramón Luis Valcárcel Siso.**—La Consejera de Hacienda, **Inmaculada García Martínez.**

Consejería de Educación y Cultura

7582 Decreto n.º 50/2004 de 21 de mayo de 2004, por el que se dispone la creación del conservatorio profesional de música de Cieza y se autorizan las enseñanzas a impartir en el mismo.

Con fecha 2 de abril de 2004, el Consejo de Gobierno de la Región de Murcia autorizó la firma de un convenio marco de colaboración entre la Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia y el Ayuntamiento de Cieza para la creación de un conservatorio profesional de música de titularidad municipal. Dicho convenio, se acoge a lo establecido en la disposición adicional 2ª.2 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del derecho a la educación, y fue suscrito el cinco de abril de 2004.

El Ayuntamiento de Cieza remitió a esta Consejería la memoria a la que se refiere la cláusula séptima del citado convenio marco.

Cumplidas las condiciones que recoge el convenio marco de colaboración arriba citado, de conformidad con lo establecido en el artículo 17 de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, reguladora del Derecho a la Educación, a propuesta del Consejero de Educación y Cultura y previa deliberación del Consejo de Gobierno en su sesión del día 21 de mayo de 2004

Dispongo

Artículo 1. Se crea el conservatorio profesional de música de titularidad municipal que se describe a continuación, promovido por el Ayuntamiento de Cieza y objeto del convenio marco firmado al efecto el cinco de abril de 2004:

Código del centro: 30018187.

Denominación genérica: Conservatorio Profesional de Música de Cieza.

Denominación específica: Sin determinar.

Titular: Ayuntamiento de Cieza.

Domicilio: Calle Cadenas, 6.

Localidad: Cieza.

Municipio: Cieza.

Provincia: Murcia.

Enseñanzas autorizadas: Grado medio de música, en las especialidades de acordeón, clarinete, contrabajo, flauta travesera, guitarra, percusión, piano, saxofón, trombón, trompeta, tuba, viola, violín, violonchelo

Núm. puestos escolares: Ciento ochenta (180).

Artículo 2º.- El citado conservatorio implantará progresivamente, año a año, los sucesivos cursos de las enseñanzas autorizadas en el artículo anterior, comenzando con el primer ciclo del grado medio (cursos primero y segundo) el año académico 2004-2005.

[73] http//:www.borm.es. Consultado el 25/9/2013

Documento 17. Diario de clase de alumnos de 4º E.E.M. de Violonchelo[74]

FICHA DEL ALUMNO
Curso 2014-2015

Asignatura: VIOLONCHELO **Curso: 4º E.E.M.**

DATOS PERSONALES					
Apellidos y nombre:					
Fecha nacimiento:					
Domicilio:					
Teléfono:					
Nombre del padre o tutor:					
Nombre de la madre o tutora:					
DATOS ACADÉMICOS					
Centro Enseñanza Obligatoria:		**Horario:**	**Calificaciones**		
			1º T	**2º T**	**3º T**
Instrumento	Profesor:	Horario:			
Instrumento Colectivo	Profesor:	Horario:			
Coro	Profesor:	Horario:			
Lenguaje Musical	Profesor:	Horario:			
Faltas de asistencia:					

EVALUACIÓN INICIAL	
Fecha: Procedimientos e instrumentos de evaluación:	
Actividades de recuperación	Medidas de apoyo y ampliación
El padre/madre del alumno queda informado del resultado de la evaluación inicial así como las medidas de apoyo y/o ampliación propuestas. Fdo.:_____ Fecha: _____	

[74] Programación de Violonchelo del Conservatorio Profesional de Música de Cartagena

ENTREVISTAS CON PADRES Y ALUMNOS		
Asunto	**Asistentes**	**Fecha/Firma**

AUDICIONES, RECITALES Y OTRAS ACTIVIDADES		
Fecha/Lugar	Actividad	Valoración

RECLAMACIÓN CONTRA LAS CALIFICACIONES		
	Información	**Fecha/Firma**
1ª Evaluación		
2ª Evaluación		
Evaluación Final		

FECHA DE LA CLASE		**CALIFICACIÓN GLOBAL**				
Contenidos **y actividades de aprendizaje programados**						
Contenidos **y actividades de aprendizaje realizados**						
REPERTORIO	**AFINACIÓN**	**SONIDO**	**LECTURA**	**HABITOS DE ESTUDIO**	**POSICIÓN CORPORAL**	**MEMORIA**
Actividades de recuperación:						
Observaciones:						
Trabajo para la próxima clase:						

Documento 18. Registro de Evaluación Continua del Conservatorio de Cartagena

Región de Murcia.
Consejería de Educación y Universidades
CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MÚSICA DE CARTAGENA

INFORME DE EVALUACIÓN

CURSO ESCOLAR: 2.013-14

CURSO: 4º E.E.M.

APELLIDOS Y NOMBRE: **F. NACIMIENTO:** **DNI:**

ESPECIALIDAD: **REPETIDOR:**

CURSO REGIMEN GENERAL: **COLEGIO:** **JORNADA ESCOLAR:**

LOCALIDAD DE RESIDENCIA: **E-MAIL:** **TLFS: / /**

TUTOR Y HORA INDIVIDUAL:

PROF Y HORA COLECTIVA:

VIOLONCHELO	CALIFICACIONES DE CLASE						OBSERVACIONES
AFINACION							
SONIDO							
LECTURA							
AUDICIONES							
HÁBITOS DE ESTUDIO							
POSICIÓN CORPORAL							
COLECTIVA							
MEMORIZACIÓN							
	1ª EVAL	FALTAS	2ª EVAL	FALTAS	EVAL FINAL	FALTAS	HORARIO DE TUTORÍAS
CALIFICACIÓN FINAL							

CORO	GRUPO:		HORARIO:		PROFESOR:	
	CALIFICACIONES DE CLASE					OBSERVACIONES
PRÁCTICA CORAL						
REPERTORIO						
	1ª EVAL	FALTAS	2ª EVAL	FALTAS	EVALUACIÓN FINAL	FALTAS
CALIFICACIÓN FINAL						-

LENGUAJE MUSICAL	GRUPO:		HORARIO:		PROFESOR:	
	CALIFICACIONES DE CLASE					OBSERVACIONES
TEÓRICO						
AUDITIVO						
MELÓDICO						
RÍTMICO						
LECTO-ESCRITURA						
	1ª EVAL	FALTAS	2ª EVAL	FALTAS	EVALUACIÓN FINAL	FALTAS
CALIFICACIÓN FINAL						

ASIGNATURA PENDIENTE	CALIFICACIONES DE CLASE					OBSERVACIONES
	1ª EVAL	FALTAS	2ª EVAL	FALTAS	EVALUACIÓN FINAL	FALTAS
CALIFICACIÓN FINAL						

EVALUACION INICIAL

TRABAJO CLASE	1ª EVAL	2ª EVAL	3ª EVAL
OBRAS Y ESTUDIOS			
REPERTORIO PIANISTA ACOMPAÑANTE			
OBSERVACIONES			

AUDICIONES	1ª EVAL	2ª EVAL	3ª EVAL
FECHA			
REPERTORIO			
OBSERVACIONES			

TUTORIAS	
FECHA:	MOTIVO:
FECHA:	MOTIVO:
FECHA:	MOTIVO:

RECUPERACIONES

PROCEDIMIENTO SUSTITUTIVO EVALUACIÓN CONTINUA

RECLAMACIONES	
FECHA:	MOTIVO:
FECHA:	MOTIVO:
FECHA:	MOTIVO:

FIRMAS TUTOR

1ª EVALUACIÓN **2ª EVALUACIÓN** **3ª EVALUACIÓN**

Bibliografía general

ALONSO, C.M. (1992). Estilos de Aprendizaje: Análisis y Diagnóstico en Estudiantes Universitarios. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (2002). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. P. 71.

ALONSO, C.M. y GALLEGO, D.J. (1994). Estilos de aprendizaje, capítulo 14 en Rivas F. (ed.) *Manual de asesoramiento y orientación vocacional.* Madrid: Síntesis. Pp. 257 – 273.

ALONSO, C.M., GALLEGO, D.J. y HONEY, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero.

ANDRÉS, R. (2001). *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona: Ediciones Península, s.a.

ARIZCUREN, E. (1985). *Técnica del violoncello. Principios básicos (libro y vídeo).* Madrid: MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA, Centro de Publicaciones.

ARIZCUREN, E. (1992). *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos.* Barcelona: Labor.

AUSUBEL, D.P. (1990). Psicología educativa : un punto de vista cognoscitivo. México : Trillas.

BARCELÓ JIMÉNEZ, J. (1962). "El Teatro Romea y otros teatros de Murcia". En *Revista Murgetana*, número 19. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio.

BARÓ, M. (2002). "Los compositores murcianos". Discurso del Ilmo. Sr. D. Miguel Baró Bo. Real Academia de bellas Artes de Santa María de la Arrixaca. http://www.csmmurcia.com/documentos/discurso_academia.htm. Consultado el 20/09/2012

BAUMGARTNER, J. (1774). Instruction de musique, théorique et pratique, à l'ussage du violoncelle. En Stowell, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.

BELTRÁN, J. (1986). La interacción educativa: expectativas, actitudes y rendimiento. Revista Española de Pedagogía, 172, 159-192. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 107.

BELTRÁN, J. y cols. (1987). *Psicología de la Educación*. Madrid: Eudema Universidad.

BLOOM, B.S. (1972). Human characteristics and school learning. N.Y.: MacGraw-Hill Book Company. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 109.

BLUM, D. (2000). *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books, S.A.

BONTA, S. (1977). "From Violone to Violoncello: a Question of Strings?". *Journal of the American Musical Instrument Society, 3,* pp. 64-99.

BOSANQUET, R.C. (1999). "The development of cello teaching in the twentieth century". En R. Stowell (Ed.), The Cambridge Companion to the cello (pp. 195-210). Cambridge: Cambridge University Press.

BRESIN, R., BATTEL, G. U. (2010). Articulation Strategies in expressive piano performance analysis of legato, staccato, and repeated notes in performances of the Andante movement of Mozart's Sonata in G Major (K545). Journal of New Music Research, 29, 3 (2010) 211-224. En Herrera M., Cremades R. (2012). "Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua". Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C. Consultado en: http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013

BRUNER, J. (1973). Aprendizaje y pensamiento. En Hervás Avilés, R.M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 109.

BUNTING, C. (1999). *El Arte de Tocar el Violonchelo*. Madrid: Pirámide S.A.

CAFFERTY, E. (1980). An analysis of student performance based upon the degree of match between the educational cognitive style of the students. Tesis doctoral, University of Nebraska. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. P. 58.

CAMPÁ, C.M. (2012). *Propuesta Metodológica para la Enseñanza de la Clase de Conjunto en el Grado Elemental Aplicada al Violonchelo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.

CÁNOVAS, M.J. (1990). "Entrevista a Manuel Massotti Littel". En Cadencia. Murcia, año 3, nº 4, Abril 1990.

CASARES, E. (2002). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

CERONE DE BÉRGAMO, P. (1613). *El Melopeo y maestro. Tractado de Musica theorica y pratica.* Nápoles: Juan Bautifta Gargano y Lucrecio Nucci, Impresores.
Consultado en:
https://books.google.es/books?id=yfwobs9YNwMC&printsec=frontcover&dq=Cerone+1613&hl=es&sa=X&ved=0CCMQ6AEwAGoVChMIo-en_9iSyAIVRG0-Ch2v8wwH#v=onepage&q=violoncino&f=false, el 14/8/2014

CLARES, E. (2009). *Portrait (3 CD).* Crevillente: Visual Ibersonic, Región de Murcia, Auditorio y Centro de Congresos Víctor Villegas, y Murcia Cultural Capital Creativo

CLARES, E. (2012). *La vida musical en Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX*. Tesis doctoral. Consultada en: http://www.tesisenred.net/handle/10803/95847, el 14/9/2014

CORRETTE, M. (1741). Méthode, theorique et pratique, pour apprendre en peu de tems le violoncelle dans sa perfection. En Cowling, E. (1975). *The Cello*. B. T. London: Batsford Ltd. P. 73.

COWLING, E. (1975). *The Cello*. B. T. London: Batsford Ltd.

COSO, J.A. (1992). *Tocar un Instrumento: Metodología del Estudio, Psicología y Experiencia Educativa en el Aprendizaje Instrumental*. Madrid: Música Mundana, S.L.

CRONBACH, L.J. (1965). Psicología educativa. México: Pax. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 109.

CUARTERO, M., PAYRI, B. (2010). Tipos de memoria, aptitudes y estrategias en el proceso de memorización de estudiantes de piano. Revista de LEEME (Lista Electrónica Europea de Música en la Educación), 26 (2010) 32-54. Consultado el 12/04/2013.
Disponible en: http://musica.rediris.es/leeme/revista/cuarteropayri10.pdf

CUPIS, F. (1772). *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle.* Paris: Boyer.

CHAKALOV, N. (2004). *La digitación en el violonchelo*. Cornellá del Llobregat: Idea Books, S.A.

DAVIES, J.B. (1978). The psychology of music. Londres: Hutchinson.

DILWORTH, J. (1999). The cello: origin and evolution. En STOWELL, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.

DOMÍNGUEZ, C. (2002). "Contenidos procedimentales en la pedagogía del violín, su análisis en los métodos Suzuki – Havas – Spiller". *Cuadernos Interamericanos en Educación Musical,* Vol. 2, Nº 003.

DUNN, R. y DUNN, K. (1984). La Enseñanza y el Estilo Individual de Aprendizaje. Madrid: Anaya. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. Pp. 45 – 46.

ETXEPARE, I. (2011). *Pedagogía del Violonchelo (libro + dvd).* Barcelona: Boileau

FERNÁNDEZ ARBÓS, E. (2005). *Memorias de Arbós.* Madrid: Editorial Alpuerto, S.A.

FLANDERS, N. (1977). *Análisis de la interacción didáctica*. Madrid: Anaya.

GARCÍA SECO, J. A. (1993). "Conservatorio Superior de Música". En Gran Enciclopedia de la Región de Murcia. Murcia: Ayalga Ediciones, S. A.

GARDNER, H. (2005). *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

GORDON, C.W. (1957). The social system of high-school. Illinois. Editorial Glencoe. En Hervás Avilés, R.M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. Pp. 107-108.

GORDON, E. (Ed) (1997). *Learning sequences in music: Skill, content and patterns*. Chicago: GIA Publications Inc.

GRAFF, D., SCHUBERT, E. (2007). Analysing practice behaviour and cognition: The method of note-time playing path. In the Inaugural International Conference on Music Comunication Science (ICoMCS), 34-37. Sydney, Australia. Consultado el 28/08/2012. Disponible en: http://marcs.uws.edu.au/links/ICoMusic

GRANDA, J.; BARBERO, J. C.; RODRÍGUEZ, T. (2004). Las limitaciones informacionales como variables mediadoras en el aprendizaje de instrumentos musicales: Un estudio con el piano. European Journal of Human Movement, 11 (2004) 73-88. En Herrera M., Cremades R. (2012). "Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua". Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C.
Consultado en: http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013.

GREGORC, A.F. (1985). Inside Styles: Beyond the basics. Maynard, Mass.: Gabriel Systems. En Hervás Avilés, R.M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. Pp. 31, 110-118.

GRILLET, L. (1901). *Les ancêtres du violon et du violoncelle*. París: Schmid.

HARGREAVES, D. J. (1998). “Métodos de enseñanza”. En *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Editorial Graó, de IRIF, S.L.

HARGREAVES, D. (2002). *Música y desarrollo psicológico.* Barcelona: Graó

HERVÁS AVILÉS, R.M. (1998). *Estilos de enseñanza-aprendizaje: Un enfoque para el asesoramiento y orientación de los profesores y alumnos*. Murcia: Universidad de Murcia.

HERVÁS AVILÉS, R.M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario.

HONEY, P. y MUMFORD, A. (1986). The Manual of Learning Styles. Maidenhead, Berkshire: P. Honey, Ardingly House. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero.

HOPPENOT, D. (1991). *El violín interior*. Madrid: Real Musical.

INIESTA, J. (1989). “Murcia años treinta (I)”. *Revista Cadencia*. Murcia: Conservatorio Superior de Música.

INIESTA, J. (1990). “Murcia años treinta (II)”. *Revista Cadencia*. Murcia: Conservatorio Superior de Música.

JUNG, C.G. (1921). Psychological Types, Bollingen Series XX, vol.6, The Collected Works Princeton. N.J.: Princenton University Press. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 23.

KEEFE, J.W. (1988). Profiling and Utilizing Learning Style. Reston, Virginia: NASSP. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. P. 48.

KOLB, D. (1984). Experiential Learning: Experience as the source of Learning and Development. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall. En Alonso, C. M.,

Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. P. 47.

LANARO, L. (1974). *La Liuteria Classica e il Liutato Moderno*. Padova: Zanibon

LANZÓN MELÉNDEZ, J. (2001). *La Música en Murcia a partir de la Guerra Civil Española (1939-1975).* Murcia: Áglaya.

LANZÓN MELÉNDEZ, J. (2004). *Un Conservatorio para Cartagena*. Cartagena: Imprenta Molegar.

LEHMANN, A.C., ERICSSON, K.A. (1997). Expert pianists mental representation: Evidence from successful adaptation to unexpected performance demands. En Herrera M., Cremades R. (2012). "Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua". Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C.
Consultado en: http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013.

LEVASSEUR, BAUDIOT, CATEL ET BAILLOT (1805). *Méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire Impérial de Musique.* En Markevitch, D. (1984). *Cello Story.* U.S.A: Summy-Birchard Inc.

LEWIN, K. (1963). La teoría del campo en la ciencia social. Buenos Aires. Editorial Paidós. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario.

LEWIN, K.; LIPPIT, P. y WHITE, R.K. (1939). Patterns of aggressive behavior in experimentally created social climates. Journal of Social Psychology, 10, 271-229. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario.

LÓPEZ MARÍN, G. (2010). "Instrumentistas murcianos". En Revista Cangilón nº 33. Diciembre de 2010. Consultado en: http://www.regmurcia.com/servlet/s.Sl?sit=c,371,m,1066&r=ReP-28519-DETALLE_REPORTAJESABUELO, el 15/08/2015

LYNCH, P.K. (1981). An analysis of the relationships among academic achievement, attendance and the individual learning style time preferences of eleventh and twelfth grade students identified as initial or chronic truants in a suburban New York school district. Tesis doctoral, New York: St John's University. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. P. 58.

MACKIE, V. (2006). *Just Play Naturally*. U.S.A.: Duende Editions.

MARKEVITCH, D. (1984). *Cello Story.* U.S.A: Summy-Birchard Inc.

MCPHERSON, G. E. (2011). La música en nuestras vidas: Reconceptualizando el desarrollo, habilidad e identidad musicales. Videoconferencia del Primer Ciclo de Conferencias y Cursos Cortos para el Desarrollo Profesional en las Artes. Chihuahua (México): Universidad Autónoma de Chihuahua. En Herrera M., Cremades R. (2012). "Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua". Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C.
Consultado en: http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013.

MALUSI, L. (1973). *Il Violoncello.* Padova: G. Zanibon.

MANTEL, G. (1975). *Cello Technique: Principles and Forms of Movement.* Bloomington: Indiana University Press.

MARTIN MORENO, A. (1985). *Historia de la música andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.

MARTON y SÄLJO (1981). Approaches to learning. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 32.

MARX, K. (1980). "Violoncello". En Sadie, Stanley (ed.): The New Grove. Dictionary of Music et Musicians. London: MacMillan Publishers Limited, vol. 19, pp. 856-862.

MAYER BROWN, H. (1980). “Viola da braccio”. En Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove. Dictionary of Music et Musicians.* London: MacMillan Publishers Limited, vol. 19, p. 814.

MESEGUER, G. (2012). *Life and work of Agustín Rubio, a forgotten composer.* Trabajo de Máster. Universidad Mozarteum de Salzburgo.

MISHRA, J. (2004). Approaches to memorizing. The Instrumentalist, 58, 9 (2004) 62-65. En Herrera M., Cremades R. (2012). “Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua”. Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C.

Consultado en: http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013.

MOTATU, D. (1997). *La Clase Colectiva*. Zaragoza: Editado por el autor.

OHSAWA, C. (2009). The effect of singing the melody in the practice of the piano. In J. Louhivuori; T. Eerola; S. Saarikallio; T. Himberg; P. S. Eerola (Eds.) Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music, 387-390. Jyväskylä (Finland): ESCOM. En Herrera M., Cremades R. (2012). “Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua”. Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C.
Consultado en: http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013.

ORTEGA, J.F. (2008). *El Baúl de las Canciones*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

PALACIOS, J. (1999). Psicología evolutiva: concepto, enfoques, controversias y métodos. En J. Palacios, A. Marchesi y C. Coll (Eds.), *Desarrollo psicológico y educación*. Madrid: Editorial Alianza.

PARKES, K. A. (2010). Recent research in applied studio instruction: Practice time and strategies. Journal of Research in Music Performance.

Consultado en 28/08/2010. Disponible en: http://www.musicalperspectives.com/Site/Research_files/Recent%20research%20in%20applied%20studio%20instruction%202(FINAL)-Parkes.pdf

PARKIN, A. J. (1999). *Exploraciones en Neuropsicología Cognitiva.* Madrid: Ed. Panamericana.

PEDRELL, F. (2009). *Diccionario Técnico de la Música*. Valladolid: Maxtor. P. 493 Reproducción de la edición de Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

PINTO COMAS, R. (2000). *Manual del luthier: tratado práctico sobre la construcción de violines*. Barcelona: Ramón Pinto.

PIZZO, J. (1981). An investigation of the relationships between selected acoustic environment and sound, an element of learning style, as they affect sixth grade students' reading achievement and attitudes. Tesis doctoral, New York: St John's University. En Alonso, C. M., Gallego, D. J. y Honey, P. (1999). *Los estilos de aprendizaje. Procedimientos de diagnóstico y mejora.* Bilbao: Ediciones Mensajero. P. 58.

PLEETH, W. (1982). *Cello.* London: Macdonald & Co.

PLIEGO DE ANDRÉS, V. (1998). Temas Pedagógicos para la Oposición de Conservatorios. Madrid: Musicalis, S.A.

ROLLAND, P. (2000). *Basic Principles of Violin Playing.* Bloomington: Tichenor Publishing.

SACHS, C. (2006).*The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications.

SEVILLANO, A. (2010). "Maestro Cuadra, concertino de lujo". *Diario de Almería.* http://www.elalmeria.es/article/almeria/835358/maestro/cuadraconcertino/lujo/y/ii.html. Consultado el 14/09/2012

STERNBERG, R. (1988). Mental self government: a theory of intellectual styles and their development. En Hervás Avilés, R. M. (2003). *Estilos de enseñanza y aprendizaje en escenarios educativos.* Grupo Editorial Universitario. P. 32.

STOEVING, P. (1913). *Von der Violine*. Berlin-Lichterfelde: Vieweg.

STOWELL, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.

STROCCHI, G. (1937). *Liuteria: storia ed arte*. Lugo: Tip. M. Cortesi

TORTELIER, P. (1993). El Violonchelo: así interpreto, así enseño. Barcelona: Labor.

TRANCHEFORT, F.R. (1996). *Los instrumentos musicales en el mundo.* Madrid: Alianza Música

TRIEMER, J.Z. (1739). Elementary Theory and Rudiments of Playing the Violin and Violoncello. En Cowling, E. (1975). *The Cello*. B. T. London: Batsford Ltd. P. 73.

VALCÁRCEL, C. (1989). "El Conservatorio Provincial de Música y Declamación fue creado el 9 de octubre de 1918". En Cadencia. Murcia, año 2, nº 3, Diciembre 1989.

VALCÁRCEL, C. (1994). "75 años de la fundación del Conservatorio". En Cadencia. Murcia, año 7, nº 12, Diciembre 1994.

VIDAL (1878). Les instruments à archet, vol. I, p. 16. En ARIZCUREN, E. (1992). *El violonchelo: sus escuelas a través de los siglos.* Barcelona: Labor.

WALDEN, V. (1998). *One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.

WEBER, E. (1976). *Estilos de educación*. Barcelona: Editorial Herder.

WURTZ, P., MUERI, R., WIESENDANGER, M. (2009). “Sight-reading of violinists: Eye movements anticipate the musical flow”. Experimental Brain Research, 194, 3 (2009) 445-450. En Herrera M., Cremades R. (2012). “Estrategias de memorización de la partitura musical en estudiantes de piano del estado de Chihuahua”. Revista de investigación educativa de la REDIECH n. 4. Chihuahua: Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C. Consultado en:

http://www.rediech.org/inicio/images/k2/Red4-p31, el 25/2/2013.

ZACCONI, L. (1592). *Prattica di música. En* ANDRÉS, R. (2001). *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Barcelona: Ediciones Península, s.a.

ZUBELDIA ECHEBERRIA, M., DIAZ GOMEZ, M. (2010). "Los métodos para el estudio del violonchelo en la etapa inicial: análisis comparativo". CiDd: II Congrés Internacional de DIDÀCTIQUES.

Bibliografía específica: métodos y partituras

ALEXANIAN, D. Y CASALS P. (1922). *L'enseignement du Violoncelle*. Paris: Salabert Editions.

BASLER-NOVSAK, S. Y STEIN, S. (1988). *Fun with Double Stops for Young Cellist, Book. 1.* Hamburg/London: Simrock.

BENOY, A.W. Y SUTTON, L. (1965). *Introduction to Thumb Position on the Cello.* Oxford University Press.

BLACKWELL, K Y D. (2002). *Cello Time (3 vol.).* Editado por primera vez en 2002 en Oxford. Edición consultada Oxford University Press, 2002.

BOCCHERINI, L. (1970). *Rondo for Cello and Piano*. New York: Belwin Mills Publishing Corp.

BRÉVAL, J.B. (2005). *Cello Sonata in C major, Op.40, No.1.* New York: International Music Company.

CABO DINTÉN, J. A. (1998). *Cello 1. Iniciación al Violonchelo.* Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

CABO DINTÉN, J. A. (2002). *Cello 2. Iniciación al Violonchelo.* Barcelona: DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

CIRRI, G.B. (1970). 3 Sonatas para violonchelo y piano. Magdeburg, Germany: Heinrichshofen. Originales para Violoncello y Bajo. Editadas por primera vez por el autor en París.

DE BENITO, C.J. (ca. 1870). *Método Elemental de Violonchelo, Op. 133.* Madrid: Antonio Romero.

DOTZAUER, J.F. (1826). *Method for Cello Solo, Vols.: 1, 2 y 3*. Editado por primera vez en Mainz. Edición consultada: New York: I.M.C., 1977.

DOTZAUER, J.F. (1917). *113 Etudes for Violoncello*. New York: G. Schirmer.

DUPORT, J.L. (ca. 1806). Essai sur le doigté du violoncelle. Paris: Imbault. En *Violoncelle, Méthodes & Traités vol. III, Fac-similés Jean Marc Fuzeau* (2006). Courlay : Éditions J. M. FUZEAU S.A.

FEUILLARD, L.R. (1919). *Daily Exercises for Violoncello*. Mainz: SCHOTT.

FEUILLARD, L.R. (1925). *Le Methode du Jeune Violoncelliste*. Editado por primera vez en París. Edición consultada: Delrieu, Niza (Francia), fecha Copyright, 1953.

FRISS, A. (1970). *Violoncello tutor (Vols. 1, 2 y 3)*. Budapest: Editio Musica Budapest.

GUNN, J. (1793). *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello.* London: John Gunn.

GRUETZMACHER, F. (1973). *Daily Studies, Op. 67.* New York: International Music Company.

IBÁÑEZ, A. Y CURSÁ, D. (2005). *La Clase Colectiva: Violonchelo, Vols. 1 y 2.* Valencia: Rivera Editores.

KUMMER, F.A. (1956). *Concertino pour Violoncelle et Piano*. Paris: DELRIEU

LEE, S. (1842). *Método Práctico para Violoncelo*. Editado por primera vez en Mainz. Edición consultada: Boileau, Barcelona (sin fecha).

LEE, S. (1845). *3 Duets for 2 Cellos, Op. 38.* Leipzig: Breitkopf und Härtel. Consultado en: http://imslp.org/wiki/3_Duets_for_2_Cellos,_Op.38_%28Lee,_Sebastian%29 el día 20/1/2013.

LEE, S. (1846). *3 Duets for 2 Cellos, Op. 37.* Leipzig: Breitkopf und Härtel. Consultado en: http://imslp.org/wiki/3_Duets_for_2_Cellos,_Op.37_%28Lee,_Sebastian%29 el día 21/1/2013.

LEE, S. (1847). *3 Duets for 2 Cellos, Op. 36.* Leipzig: Breitkopf und Härtel. Consultado en: http://imslp.org/wiki/3_Duets_for_2_Cellos,_Op.36_%28Lee,_Sebastian%29 el día 20/1/2013.

LEE, S. (1860). *3 Duets for 2 Cellos, Op. 39.* Leipzig: Breitkopf und Härtel. Consultado en: http://imslp.org/wiki/3_Duets_for_2_Cellos,_Op.39_%28Lee,_Sebastian%29 el día 21/1/2013.

LEE, S. (1866). *12 Etudes-Caprices caracteristiques, Op.100*. Edición consultada: Hamburg: A. Cranz en: http://imslp.org/wiki/12_Etudes-Caprices_caracteristiques,_Op.100_%28Lee,_Sebastian%29 el día 23/1/2013.

LEE, S. (ca. 1870). *12 Studies for Perfection of Technique, Op. 57.* Consultado en: http://imslp.org/wiki/12_Studies_for_Perfection_of_Technique,_Op.57_%28Lee,_Sebastian%29 el día 21/1/2013.

LEE, S. (1872). *6 Caprices, Op.109.* Hamburg: Hugo Pohle.

LEE, S. (1876). *8 Etudes-Caprices for Cello, Op.105.* Paris: Alphonse Leduc.

LEE, S. (1900). *40 Easy Etudes for Cello, Op. 70.* Primera edición: Mainz: B. Schott's Söhne. Consultado en: http://javanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP237099-PMLP384191-Lee_-_40_leichte_Etuden__Easy_Etudes__for_Cello_Op70__Becker_.pdf el día 22/1/2013.

LEE, S. (1902). *40 Estudios Melódicos y Progresivos, Op. 31*. Editado por primera vez en New York: Editorial G. Schirmer. Edición consultada: Boileau, Barcelona (sin fecha).

LEE, S. (1940).*12 Melodic Studies, Op.113*. Moscow: Muzgiz.

LEE, S. (1944). *Le premier pas du jeune violoncelliste, Op. 101.* Paris: Alphonse Leduc.

MARCELLO, B. (1958). *"Cello Sonatas".* Leipzig: Editorial Peters. Edición original para violonchelo y bajo continuo.

MOONEY, R. (1987). *Ensembles for Cello. Vols. 1, 2 y 3*. U.S.A.: Editorial Summy-Birchard Music.

MOONEY, R. (1995). *Double Stops for Cello*. U.S.A.: Summy-Birchard, Inc.

MOONEY, R. (1997). *Position Pieces for Cello, Book 1*. U.S.A.: Summy-Birchard, Inc.

MOONEY, R. (1998). *Thumb Position for Cello, Book 1*. U.S.A.: Summy-Birchard, Inc.

MOTATU, D. (1992). *Ejercicios Técnicos para la Mano Izquierda. Nivel Elemental, Op. 33, nº 1*. Madrid: Real Musical.

MOTATU, D. (1992). *El Violoncello. Iniciación a la Música, Op. 34, nº1.* Madrid: Real Musical.

MOTATU, D. (1994). *18 Golpes de Arco, Op. 36, nº 1*. Valencia: Piles.

MOTATU, D. (1995). *La Técnica de la Mano Derecha, Op. 36, nº 2.* Valencia: Piles.

MOTATU, D. (1996). *Técnicas de consolidación Posturas-Pulgar, Op. 38, nº 2.* Zaragoza: Demetri Motatu.

MOTATU, D. (1996). *La Clase Colectiva, Vol.2. Op. 37, No. 8*. Zaragoza: Editado por el autor.

MOTATU, D. (2000). *El Arco. Desarrollando mi técnica.* Zaragoza: Demetri Motatu

NELSON, S. (1980). *Pairs for cellos*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

NELSON, S. (1984). *Right from the Start*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

NELSON, S. (1982). *Technitunes*. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

NELSON, S. (1991). Tunes You Know. Book 2. London: Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

NÖMAR, Z. (1997). *Conjunto Instrumental, Vol. 1*. Madrid: Real Musical.

PEJTSIK, A. (1999). *Violoncello Duos for Beginners*. Budapest: Editio Musica Budapest.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (2003). *Mi primer libro de Violoncello. (Primer curso Logse).* Málaga: Ediciones Si bemol S.L.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (2005). *Mi primer libro de Violoncello. (Segundo curso Logse).* Málaga: Ediciones Si bemol S.L.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (2007). *Mi primer libro de Violoncello. (Tercer curso Logse).* Málaga: Ediciones Si bemol S.L.

RAOUL, J.M. (1797). *Méthode de Violoncelle*. Paris: Pleyel.

SAINT-SAËNS, C. (1960). *The Swan*. New York: I.M.C.

SÁNCHEZ CAÑAS, S. (1995). *Música Española para Jóvenes Cellistas. Vols. 1 y 2.* Madrid: Mundimúsica

SASSMANNSHAUS, E. (2008). *Early Start on the Cello. Vols. 1, 2, 3 y 4*. Kassel: Bärenreiter – Verlag.

SCHUTMAAT, K. (2013). *My Very First Cello Method. Vols. 1, 2 y 3.* Indiana: Createspace

SCHUTMAAT, K. (2013). *Cello Duets: corresponding to Volume 3 of My Very First Cello Method.* Indiana: Createspace

SCHUTMAAT, K. (2013). *Cello Ensemble Pieces: corresponding to Volumes 1 and 2 of My Very First Cello Method.* Indiana: Createspace

SEVCIK, O. (1905). *Changes of Position and Preparatory Scale Studies, Op.8.* London: Bosworth & Co.

SQUIRE, W.H. (1946). *Danse Rustique, Op. 20, No. 5*. U.S.A.: Carl Fisher, Inc.

SQUIRE, W.H. (1968). *Tarantella, Op. 23*. New York: I.M.C.

STARKER, J. (1965). *An Organized Method of String Playing*. U.S.A.: Peer International Corporation.

SUZUKI, S. (1991). *Suzuki Cello School (vols. 1, 2 y 3)*. Escrito primero para el violín y posteriormente adaptado al violonchelo, (1980 Tokio). Edición consultada: Summy-Birchard, Inc. EEUU, 1991.

TCHAIKOVSKY, P.I. (1996). *Chanson Triste, Op. 40, No. 2*. München: Henle Verlag.

THIEMANN, P. (1989). *Sistema de escalas básicas para violoncelo.* Barcelona: Boileau.

TILLIÈRE, J.B. (ca. 1764). *Méthode pour le violoncelle contenant tous les principes, nécessaires pour bien jouer de cet instrument*. Paris: Ikelmer Frères, n.d.

VALERO, H. (2009). *Orquesta Infantil, Vols. 1, 2, 3 y 4*. Valencia: Piles.

VIVALDI, A. (1958). *6 Sonatas for Cello and Piano.* Mainz: Schött Musik International. Edición original para violonchelo y bajo continuo.

Páginas web

http://www.thecellostudio.com/

http://www.cellobello.com/

http://www.celloonline.com/

http://cello.org/

http://www.thecellosite.com/

https://www.youtube.com/

http://www.hidersine.com/technique-videos/cello-technique-videos