

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS
Facultad de Artes ASAB
Proyecto Curricular de Artes Musicales

RECOPILACION DE MATERIAL COMPLEMENTARIO PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO CON
LA METODOLOGIA SUZUKI

SANDRA VIVIANA VERA PINEDA
CÓDIGO 20112098043
INSTRUMENTO PRINCIPAL VIOLONCELLO

Tutor:
EFRAÍN FRANCO ARBELÁEZ

Modalidad:
MONOGRAFÍA

BOGOTA D.C
OCTUBRE DE 2017

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a Dios por darme la posibilidad de vivir esta experiencia tan enriquecedora, y por poner en el camino a todas aquellas personas que con sus aportes han permitido que pueda culminar este trabajo.

Por supuesto, al motor más importante que tengo; a mi querida familia. A mis padres y hermanos por todo el apoyo que durante toda mi vida me han brindado. Por creer en mí y en cada cosa que hago. Por ser el eje y el polo a tierra en mi vida, y por animarme cada día a seguir adelante y cumplir mis sueños.

A mi maestro, tutor y consejero Efraín Franco, por toda su paciencia y ayuda, por cada idea, sugerencia, consejo y por supuesto por darme luces para poder llevar a feliz término este proceso que ha sido de gran importancia para mi crecimiento personal y profesional.

A mi maestra capacitadora del método Suzuki, Barbara Balatero, por dedicarme su tiempo para compartir y debatir ideas acerca de la metodología; por todas sus enseñanzas que a lo largo de estos años ha depositado en mí. Por sembrar la semilla del amor por enseñar y sin duda alguna por ser un ejemplo a seguir no solo como maestra sino como ser humano.

A todos muchas gracias!

TABLA DE CONTENIDOS

Agradecimientos

INTRODUCCION

Antecedentes	4
Marco referencial	5
Justificación	6
Pregunta problema	7
Objetivos del proyecto	8
Metodología	9

CAPITULO 1

1. Método de la educación del talento o método de la lengua materna	10
---	----

CAPITULO 2

2. El método Suzuki en el violoncello	11
---	----

CAPITULO 3

3. Los libros Suzuki y una mirada inicial a sus posibilidades de complementación	16
3.1. Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 1	18
3.2. Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 2	28
3.3. Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 3	35
3.4. Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 4	48

CONCLUSIONES	56
--------------------	----

BIBLIOGRAFÍA	58
--------------------	----

ANEXOS	59
--------------	----

RECOPIACION DE MATERIAL COMPLEMENTARIO PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO CON LA METODOLOGIA SUZUKI

INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES

La metodología Suzuki se empieza a conocer por la autora a través de algunos maestros que la practicaban en la ciudad de Bucaramanga y, partiendo de una falta de herramientas para la formación de niños y jóvenes en la Fundación Nacional Batuta Bucaramanga en el área de violonchelo, nace entonces el deseo de “aprender a enseñar”, pues en ese momento se es consciente de que no se cuenta con una metodología de enseñanza adecuada para poder llevar un proceso formativo apropiado. Habiendo sido alumna de la fundación desde 1994 donde se tomaban clases de coro y pre-orquesta, y posteriormente en 1998 cuando se decide empezar a estudiar cello como instrumento principal, se sabe que la metodología empleada por cada formador es diferente, pues cada quien enseña de la manera como aprendió; en este caso, no llevando una línea pedagógica consecuente, si no enseñando lo que se creó conveniente, como escalas de C – G – D con sus respectivos arpeggios, y la primera de estas a dos octavas, estudios, y algunas de las canciones propuestas en el libro 1 de Suzuki, tomando estas sólo como parte de un repertorio melódico inicial, pero claramente se desconocían los puntos técnicos y pedagógicos que proponen cada una estas canciones junto con su filosofía, pues se aprendía con lo que yo llamo “toque y deseche”, ya que cada vez que se avanzaba en una nueva canción, la anterior quedaba en el olvido hasta que finalmente salía de la memoria.

Así pues, uno de los antecedentes más importantes para el desarrollo de esta investigación es el Festival Suzuki de Colombia, que se realiza anualmente con el fin de crear un espacio de reunión, aprendizaje, retroalimentación e intercambio de ideas entre los profesores, padres, alumnos del método y los maestros entrenadores de la pedagogía musical del método Suzuki.

A partir de este festival, y al ver algunos de los resultados finales con los diferentes niños, nace la necesidad de indagar más sobre esta metodología y todo lo que se desprende de ella, y teniendo el deseo de formar niños en violonchelo, en el año 2011 se comienza el proceso de capacitación en el método Suzuki contando con pedagogos adecuados para dicho efecto, tales como Caroline Fraser, con quien se cursó filosofía Suzuki, y Barbara Balatero, maestra capacitadora encargada de enseñar libro 1 (Suzuki Cello School Vol. 1) de cello en ese mismo año. Posteriormente, cada año y durante el marco del festival, se tomó la capacitación de los libros 2 y 3, teniendo la oportunidad de viajar a Perú en Enero de 2015 para tomar la capacitación del libro 7 con la maestra Patricia Pasmanter dentro del marco del 30º Festival Suzuki de ese país, donde también se aprovechó para tomar cursos de estimulación musical temprana con las maestras Roxana del Barco y Luisa Labarthe. En este mismo año se tomó la capacitación del libro 4 de cello y en el 2016 el libro 5; haciendo también en algunos de estos años cursos

y talleres de enriquecimiento tales como: 'Técnica de cello' con la maestra Barbara Balatero, 'Taller Orff Schulwerk, volúmenes 1 y 2' con el maestro Gustavo Velandia, 'Dalcroze, música en movimiento' con la maestra Catalina Rubio y 'Estrategias de la enseñanza' con las maestras Patricia Pasmarter y Barbara Balatero; siendo este último, enfocado específicamente en el violoncello.

Estos cursos fueron de gran importancia para la formación pedagógica personal, pues en cada uno de estos fue donde se aprendió una nueva manera de enseñar música, específicamente el violoncello; pues para poder aprobar los cursos y tener la certificación de la Asociación Suzuki de las Américas (SAA) y del país donde se realiza, hay ciertos requisitos que se deben tener en cuenta. El primero de ellos es la asistencia a la totalidad de las clases donde se estudian las canciones de los libros y se analizan minuciosamente para saber cuáles son los puntos a enseñar, cómo enseñarlos, cómo afrontar los diferentes problemas que presenta el alumno y la resolución de preguntas que surjan a través de la experiencia. El segundo requisito es cumplir con cierta cantidad de horas de observación de clases; en esta parte, se debe observar al maestro capacitador dictar clases a diferentes niños y llevar las respectivas anotaciones de los diferentes puntos que él ha dicho se deben analizar, tales como: el punto de enseñanza, las estrategias que se utilizaron para lograr el objetivo, cómo fue abordado el punto a mejorar, de qué manera se hicieron las correcciones (verbal, con ejemplo, con exageración) si hubo contacto físico con el alumno, analizar de qué manera participaron los padres en la clase, y plantear preguntas que se tengan a partir de las clases observadas. Y el tercer requisito es poder tocar de memoria todo el libro que se está cursando.

MARCO REFERENCIAL

Este proyecto tiene como referente dos grandes personajes que ampliaron desde el punto de vista personal, la visión sobre la pedagogía musical y la manera de enseñar un instrumento. El primero de ellos es Shinichi Suzuki (1898 – 1998) quien fue un violinista y pedagogo musical japonés que dedicó su vida a la enseñanza de violín a niños y jóvenes y de esta manera, a sus treinta años de edad, comenzó a desarrollar su método de enseñanza musical, al que decidió bautizar '*Método de educación del talento*', donde básicamente expone que las aptitudes de los seres humanos se adquieren desde el mismo momento del nacimiento y del ambiente que se les proporcione para poder vivir, es por esto que todos los niños hablan su lengua vernácula con mucha facilidad a tan corta edad, por esto pensó en aplicar este método (lengua materna) para desarrollar otras capacidades potenciales como la música. Es así como la metodología Suzuki, se empieza a desarrollar en Japón alrededor de 1931 poniéndola en práctica con su primer estudiante de tan sólo 4 años.

El conocer parte de su vida, su trabajo con los niños y sus pensamientos en los cuales basa su filosofía, es lo que lleva al interés de iniciar la capacitación en dicho método; pues los resultados que se han mostrado hasta la fecha han sido bastante satisfactorios tanto para los niños, como para padres y

maestros, pues es de saber que en dicha metodología los padres juegan un papel de suma importancia, puesto que ellos son los maestros en casa, los encargados de repetir una y otra vez las actividades trabajadas en clase con el profesor, es por esto que es necesario que durante la clase los padres estén tomando nota de todo lo que se hace; lo que se quiere corregir, la manera como se corrige y las diferentes formas empleadas para lograr los objetivos.

En segundo lugar, Bárbara Balatero, quien es una violoncellista licenciada graduada del Conservatorio de Oberlin donde también realizó una maestría en enseñanza de Violoncello. Enseña con la metodología Suzuki desde 1974, siendo una de las pioneras del método Suzuki en los Estados Unidos, pues inicialmente este método estaba sólo planteado para violín. Trabajó como voluntaria del Cuerpo de Paz de los EE.UU dando clases de cello y dirigiendo e iniciando el programa Suzuki en la Escuela Nacional de Música en El Salvador, donde también se destacó como cellista de la orquesta. Fue la primera maestra capacitadora de cello de habla hispana certificada por la Asociación Suzuki de las Américas de docentes en el método Suzuki en América Latina. Actualmente hace talleres de capacitación en países como Costa Rica, El Salvador, Guatemala, México, Colombia y Puerto Rico, y se destaca por tener una propuesta diferente a lo convencional en cuanto a la iniciación de niños en el cello.

JUSTIFICACION

Actualmente en Colombia, específicamente en Bogotá, existen varias escuelas, academias y programas de formación musical que dentro de su enseñanza aplican la metodología Suzuki, entre ellas Andantino, Allegretto, A la Cuerda, Scherzo, Academia Imaginarte, Allegro y el Programa de Educación Continua y Permanente de la Universidad Nacional de Colombia. He tenido la fortuna de hacer parte de algunos de ellos desde el año 2012 cuando empiezo a poner en práctica la enseñanza del cello a partir de dicha metodología. Con el paso del tiempo y al ver el avance que los alumnos empezaban a tener, me di cuenta que las canciones planteadas en los libros Suzuki, no son suficientes para abarcar todos los problemas técnicos a los que un cellista en formación se debe enfrentar para lograr un excelente desempeño en su instrumento, por lo que nace la necesidad de empezar a indagar sobre qué otros métodos de ejercicios técnicos se pueden comenzar a emplear en la enseñanza del violoncello para niños, para que junto con las canciones propuestas en los libros Suzuki, se logre un mejor y completo resultado técnico-musical en los alumnos.

La realización de este proyecto por lo tanto, pretende ampliar el repertorio sugerido en los libros Suzuki, a partir de la experiencia personal y de un trabajo investigativo en el cual he contado con la ayuda de profesores capacitadores del método, para implementar otros estudios técnicos en la enseñanza del instrumento y de esta manera, garantizar un mejor aprendizaje.

Este proceso contribuirá a fortalecer la labor investigativa en el campo pedagógico, pues así como uno de sus objetivos consiste en dar a conocer la filosofía Suzuki como método de enseñanza, también

pretende principalmente acrecentar el repertorio Suzuki con estudios técnicos de diferentes libros y poder ampliar el conocimiento de los estudios convencionales a los que se enfrentan los cellistas, teniendo en cuenta primordialmente, que serán estudios enfocados a niños.

Parte fundamental de esta labor consiste en dar a conocer la filosofía Suzuki como método de enseñanza, pues se debe saber que ésta va mucho más allá de enseñar a tocar las canciones propuestas en los libros siguiéndolas al pie de la letra, y que está más ligada a una metodología similar a la de la lengua materna, donde la labor principal está en manos de nosotros los maestros y simultáneamente de los padres. Profundizaremos entonces, en una metodología que para muchos es desconocida pero cuyo lema “todos los niños pueden aprender” incita a la realización de este proyecto.

Así pues, se considera que este proyecto servirá como modelo de enseñanza a diferentes colegas que también enseñan con la metodología para poder incluir dentro de su repertorio, la enseñanza de estos estudios que serán muy útiles para la formación de los niños, e incluso poder incentivar a los mismos profesores a la búsqueda de más estudios para poder complementar los que se plantearán en este documento. De la de la misma manera, los diferentes formadores de cello que no enseñan con la metodología Suzuki, podrán encontrar más herramientas aparte de las canciones propuestas en los libros y tener un repertorio más amplio dentro de sus estrategias de enseñanza. Finalmente, los estudiantes se verán beneficiados al poder abordar la resolución de sus problemas técnicos mediante canciones y estudios divertidos, que les generen más ganas de aprender, estudiar y avanzar en el instrumento.

PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo poder ampliar el repertorio técnico propuesto por los libros Suzuki en la enseñanza del violoncello para complementar el aprendizaje integral del instrumento?

A través de los años, se ha podido notar el incremento de jóvenes músicos que dedican esta etapa de su vida a enseñar a niños a tocar algún instrumento musical, ya sea por gusto propio o simplemente por necesidad, enfrentándose entonces al dilema de ‘cómo hacerlo’ pues evidentemente no es lo mismo enseñar a un joven o a un adulto que enseñar a un niño.

Este trabajo pretende aportar conocimientos a estas personas que quieren ser formadores de niños en la enseñanza del violonchelo, basándose en la metodología Suzuki, donde “todos los niños pueden aprender” pues cualquier niño a quien se entrene correctamente puede desarrollar una habilidad musical, teniendo de hecho, un potencial ilimitado; partiendo entonces de un principio en el cual el talento no existe, el talento se crea, pues la habilidad musical de un niño se puede desarrollar de igual manera en que se desarrolla la capacidad de hablar su lengua materna, pues no se puede decir que un

niño nace con “talento” para hablar su lengua materna, esta capacidad de desarrollar su idioma, se va creando de acuerdo al entorno que se le propicie.

Como todo proceso de aprendizaje, las primeras etapas son lentas, pero de la misma manera son las más importantes porque es ahí donde se siembra la semilla que después dará sus frutos; es en estas etapas donde estamos poniendo los cimientos de una base sólida en la técnica del instrumento, técnica que se irá complementando en la medida del avance que se tenga. Es por esto que me pareció indicado poder ampliar el repertorio que proponen los libros Suzuki mediante la recopilación de diferentes estudios técnicos y de dobles cuerdas, pues en cierta parte de la enseñanza, más específicamente terminando el libro 2 y comenzando el 3, creo que es necesario complementar y profundizar más en ciertos aspectos para un mejor desempeño del instrumento, pues al ser tan pocas las obras propuestas en los libros, y al tratarse sólo como repertorio melódico, varios problemas técnicos pueden quedar sin resolver, siendo la solución técnica a estos problemas necesaria para poder interpretar futuras obras del repertorio universal y popular.

OBJETIVOS DEL PROYECTO

OBJETIVO GENERAL

Ampliar el repertorio técnico que propone la metodología Suzuki para la enseñanza del violoncello mediante estudios, con el fin de complementar la formación instrumental hasta el libro 4.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Aportar una visión sintética de la metodología Suzuki para posteriormente proponer cómo ampliar el repertorio técnico para la formación de los niños.
- Indagar en diferentes métodos de estudios técnicos para niños y proponer desde una nueva perspectiva estos ejercicios para la enseñanza del violoncello.
- Organizar los estudios seleccionados en las diferentes fases del proceso de formación y de esta manera poderlos incluir dentro del plan de enseñanza que proponen los libros Suzuki.

METODOLOGÍA

Para llevar a cabo la realización de este proyecto, se utilizará como metodología la investigación cualitativa, puesto que ésta permite analizar y posteriormente explicar las situaciones estudiadas a través de diferentes técnicas de recolección de datos como la observación, documentos, y entrevistas.

La construcción de este documento tendrá entonces como primer paso, la revisión de la metodología Suzuki, ya que ésta, es uno de los ejes fundamentales para la realización de este proyecto. Así pues, se profundizará en sus características y todo lo que esta propone para la enseñanza del instrumento, de esta manera se podrá analizar sus posibilidades de complementación con otros estudios que puedan ampliar de manera más sencilla, los conocimientos técnicos de los estudiantes.

Posteriormente, se hará la revisión de los libros “Suzuki Cello School” volúmenes del 1 al 4, para poder analizar e identificar cuáles son los aspectos que requieren profundización, para posteriormente empezar la búsqueda de los ejercicios y canciones complementarias que puedan ampliar no sólo el repertorio de los estudiantes, sino también la destreza para tocar el instrumento.

Teniendo ya los estudios y canciones complementarias escogidos, se aplicarán en las clases de instrumento para ver la evolución y los resultados que los alumnos obtienen, de esta manera se sabrá si este material complementario es funcional para lograr los avances a corto y largo plazo para la ejecución correcta del violoncello.

Finalmente, se dejará registrado en este documento cada uno de los estudios y canciones con las que se pretende complementar el material descrito en los libros Suzuki. Se describirán las canciones desde el punto de vista técnico y se hará énfasis en los momentos en los que se deberían trabajar para llevar un proceso pedagógico congruente y poder obtener resultados satisfactorios con los estudiantes.

CAPITULO 1

1. Método de la Educación del Talento ó Método de la Lengua Materna

“La enseñanza de la música no es mi mayor propósito. Quiero hacerlos ciudadanos buenos. Sí los niños escuchan buena música desde el día en que nacen, y aprenden a tocarla, van a desarrollar sensibilidad, disciplina y resistencia. Desarrollan corazones bellos.”

Shinichi Suzuki ,1898 – 1998

El Método Suzuki, también denominado método de la Lengua Materna o Método de la Educación del Talento, tiene sus primeros inicios en 1933 cuando Shinichi Suzuki oyó a sus hermanos lo que se consideraba obvio: “todos los niños japoneses hablan japonés”. Entonces se dio cuenta que todos los niños del mundo pueden hablar su lengua materna a pesar de las dificultades que conlleva aprender un idioma (gramática, vocabulario, fonética, acentos, etc.) pues el niño está inmerso en su lengua materna desde que nace y se familiariza con ella antes de hablarla. Entonces, ideó la manera de desarrollar la habilidad musical en los niños pequeños donde: “los niños pueden aprender a tocar un instrumento musical de la misma manera como aprenden su idioma”.

Partiendo de las premisas anteriores, entonces se dirá que en el ‘método de la educación del talento’, la tarea principal la tienen los maestros, seguidos de sus padres, quienes son los que se van a encargar de propiciar el ambiente y entorno musical adecuado para el crecimiento de sus hijos; entorno que debe ser creado de la misma manera como los niños aprenden a hablar, rodeados de lenguaje desde el mismo momento de su nacimiento, ya que al enseñar a hablar a un niño, los padres lo hacen por entera repetición, puesto que después de varios meses, cuando los niños pueden pronunciar su primera palabra, los padres la repiten infinitas veces, y de la misma manera el niño la repite tantas veces como se necesite para poder decirlo con mayor facilidad, y nunca se van a cansar, molestar o fastidiar de hacerlo. No importa el tiempo que demore en perfeccionarla, pues siempre las tentativas de hablar del niño lograrán entusiasmo y alabanza por parte de sus padres emocionados; ninguno le dice: “*basta, ya dijiste ‘mamá’, ahora di otra cosa!*”. Por el contrario, como los padres están seguros que su hijo tendrá éxito al aprender su idioma, son pacientes y esperan de muy buena gana a que el niño aprenda a su propia velocidad, usando sus destrezas lingüísticas diariamente, repitiendo y repasando lo que se ha aprendido hasta que se habla con facilidad. De esta misma manera es que la metodología Suzuki propone enseñar música a los niños, donde al igual que aprender a hablar, las primeras etapas son lentas, pero con el tiempo, la velocidad del progreso crece a lo mejor, de manera inesperada.

No se puede dejar de un lado que no todos los niños tienen las mismas capacidades para aprender, ni todos aprenden al mismo nivel ni de igual manera, ni al mismo tiempo ni tienen el mismo avance; pero hay que tener muy en cuenta que esto no significa que no todos los niños puedan aprender, por el contrario, todos los niños pueden aprender haciéndolo de maneras diferentes, con distinta velocidad de aprendizaje, diferentes aptitudes y actitudes de aprendizaje. Por esto es muy importante seguir todos los

pasos que la metodología presenta, tales como empezar temprano, aproximadamente entre 3 y 4 años de edad, poner la música en casa, repetir y practicar tantas veces como se necesite, no dejar de motivar al niño, nunca darse por vencido, posponer la lectura de la música hasta un nivel más avanzado y disfrutar del momento, teniendo en cuenta que el proceso es más importante que el producto.

Suzuki creía que cada niño tiene un enorme potencial para aprender y que, se desarrolle o no dicho potencial, depende en gran medida de su entorno, por lo tanto, a los padres de los alumnos del método, se les pide que sus hijos escuchen música en casa; Suzuki dice que: *“ningún niño es demasiado pequeño para escuchar buena música. Los niños y niñas deben escuchar cuanta música sea posible y que la escucha de ésta sea algo normal en la casa”* (Suzuki) De esta manera también es importante que escuchen constantemente la música de las canciones que aprenderán en sus respectivos instrumentos, ya que no se debe limitar su contacto con la música solo hasta el día de la clase, puesto que la estimulación musical debe ser permanente; primero se escuchan las canciones, luego las cantarán y posteriormente estarán motivados y deseosos de tocarlas.

El objetivo de la Metodología Suzuki es desarrollar un ser humano completo que con trabajo, esfuerzo y en un entorno que le anime con amor y paciencia, pueda desarrollar confianza y respeto en sí mismo. Su objetivo es que los alumnos y alumnas del método amen y vivan la música. Suzuki busca un sentido de educación global, de educación musical en la que el instrumento es el medio de alcanzarla. Bien dice Barbara Balatero en su entrevista, *“...estamos haciendo instrumentistas, músicos muy buenos que pueden tocar a un nivel muy alto, pero no es la cosa más importante; es crear seres humanos buenos a través de la música... Suzuki decía que “un alumno que toca con alegría es un alumno avanzado”, puede ser en libro 1, libro 8, no importa. Uno puede estar en libro 8 y no ser un alumno avanzado si no toca con alegría”*. (Barbara Balatero. Entrevista personal. Skype. Octubre. 2017)

CAPITULO 2

2. El Método Suzuki en el Violonchelo

Es importante resaltar que para el Doctor Suzuki, todos los niños y niñas pequeños tienen un gran potencial expresivo, creativo y artístico que debe ser desarrollado y cultivado desde el primer día. Por esta razón es importante tener presente algunos principios básicos que se trabajan en las clases de instrumento, ya que estos se aplican en cualquiera de los instrumentos en los que se trabaja la metodología, los cuales son:

Es importante aclarar que estos principios no están expuestos en ningún libro acerca de la metodología Suzuki, sino que provienen de las diferentes prácticas pedagógicas que implementan los maestros dentro de sus clases y también de las capacitaciones donde se discuten algunas ideas entre los maestros capacitadores y los profesores que toman estos cursos.

FORMACIÓN TEMPRANA:

Es primordial comenzar la educación musical de los niños lo antes posible, pues los niños muestran una habilidad e impaciencia por aprender. Para las clases de instrumento – violonchelo, es ideal que los niños comiencen entre los 3 ó 4 años de edad, pues en esta etapa, los niños tienen características propias, formas de aprender y de relacionarse específicas, además son muy receptivos, alegres, activos y se encuentran seguros en la compañía de sus padres. Es en esta edad donde las experiencias y las interacciones que ellos tienen con los padres, demás miembros de familia y educadores, influyen en la manera en que se desarrolla el cerebro del niño como en el desarrollo de su personalidad.

Además, es en esta etapa donde se desarrolla su sentido de pertenencia con el instrumento, lo aprenden a valorar, cuidar y empiezan a adquirir su propia identidad. Adquieren valores, actitudes y seguridad que les va generar el inicio de su propia vida musical.

FORMACIÓN PERSONALIZADA:

Cada niño es un mundo diferente, cada uno es distinto a los demás, ningún niño debe ser comparado con otro puesto que cada alumno compite solamente consigo mismo. Es por ello que el maestro debe ser afectuoso, tener cuidado con los gestos y las palabras utilizadas durante la clase, pues cada niño aprende de manera distinta, y es en este momento donde se crea la seguridad que tendrán a lo largo de su vida y se asegura un aprendizaje perdurable, pues una acción equivocada por parte del educador, puede trazar el camino de los niños de otra manera, por esto es importante saber responder a sus necesidades de aprendizaje, enseñarles de acuerdo a su edad, proporcionar los tiempos necesarios, saberlos escuchar, darles alternativas para que escojan y permitir que participen en la toma de decisiones. Para ello es necesario observar y escuchar a los niños, para poder ayudarles y orientar el desarrollo de sus cualidades y habilidades. La formación debe integrar de una forma abierta, flexible y global tanto conocimientos y procedimientos como actitudes y valores.

EDUCACIÓN DEL OÍDO COMO PUNTO DE PARTIDA:

El alumno aprende partiendo de la imitación, de la audición, de la participación activa y directa, parte de lo sensible, para poco a poco acercarse a lo intelectual. Por esto es muy importante empezar a educar el oído desde la primera clase. *“El desarrollo del oído musical es absolutamente esencial . . . Es necesario practicar, aprender y reconocer las notas y las tonalidades tan pronto como sea posible. Por muy débil que sea vuestra voz, debéis intentar cantar música escrita sin la ayuda de ningún instrumento, esto agudizará vuestro oído. También debéis intentar aprender la lectura musical . . . Cantad mucho en grupos corales, y no temáis escoger las partes más difíciles. Esto os hará mejores músicos todavía . . . Escuchad atentamente canciones folklóricas, son una fuente de melodías maravillosas y a través de ellas podréis llegar a conocer el carácter peculiar de muchos pueblos . . . Practicad la lectura en claves antiguas, ya que sin ellas, muchos tesoros musicales del pasado serían inaccesibles para vosotros”.* (Sándor, 1975: 26)

En este punto se puede implementar dentro de la enseñanza un poco del método Dalcroze, puesto que se pueden plantear durante la clase una serie de actividades para la educación del oído y para el desarrollo de la percepción del ritmo a través del movimiento. De esta manera, los niños pueden marcar el compás con los brazos y dar pasos de acuerdo con el valor de las notas mientras el maestro va tocando la música en algún instrumento.

LECTURA POSTERGADA:

Una de las características del método Suzuki, es el aprendizaje de memoria. Inicialmente los niños aprenden las canciones por entera repetición y escucha, pues la concentración está puesta en asimilar y dominar los elementos básicos del instrumento y no en leer partituras. Así como los niños aprenden a leer después de establecer la habilidad de hablar, en la metodología, la lectura se pospone hasta un nivel donde el alumno ya haya desarrollado la técnica básica de su instrumento.

“Enseñarle a un niño la lectura es la cosa más fácil. Tocar bello es mucho más difícil. Yo nunca hago lectura en libro 1. Para mí hasta libro 2. Y para mí yo quiero que la nota en el papel sea un sonido en la mente antes de un lugar en el cello. Entonces mis alumnos generalmente pueden ver la nota en el papel y cantarla, y después saber dónde queda en el instrumento. Para mí esto ideal.” (Barbara Balatero. Entrevista personal. Skype. Octubre, 2017)

PARTICIPACIÓN DE LOS PADRES:

“Los seres humanos de todas las edades son más felices y pueden desarrollar mejor sus capacidades cuando piensan que, tras ellos(as), hay una o más personas dignas de confianza que acudirán en su ayuda si surgen dificultades” (Bowlby, 1980: 128).

En la metodología Suzuki, la colaboración de los padres es un elemento fundamental para la motivación de los niños. El Doctor Suzuki decía: "El objetivo de los padres que aman a sus hijos es la felicidad de ellos", así pues, los padres deben involucrarse en la educación de sus hijos y colaborar con los maestros para que la labor docente tenga un mayor sentido y pueda prolongarse en casa durante la práctica diaria, pues es allí donde los padres deben liderar el proceso pedagógico como principales educadores; deben motivar desde el punto de vista afectivo a sus hijos, pues es más fácil que un niño aprenda cuando se siente acogido, respetado y acompañado por un adulto que está preocupado por su bienestar.

Para esto es muy importante disponer de un espacio adecuado para el estudio de los niños en casa, se debe revisar los momentos del día en que se pueda obtener un mejor aprendizaje y de la misma manera, diseñar un plan de estudio para cumplir en su totalidad los objetivos que se plantean.

Los padres que se involucran en las actividades de sus hijos animándoles y ayudándoles, colaboran a desarrollar una enorme habilidad en ellos y una auto motivación, siendo estas habilidades transferibles de una materia a otra.

DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD DEL ALUMNO:

Como ya se ha mencionado antes, la metodología Suzuki no sólo pretende formar buenos músicos sino seres humanos sensibles y con valores. Por esto también permite desarrollar todos los aspectos necesarios para que los niños crezcan con seguridad, autonomía y capacidad para relacionarse con las demás personas, tanto con otros niños como adultos.

De la misma manera, en el Método Suzuki el profesor es el orientador, el puente entre el niño y la música. Una parte importante de esta educación es que el alumno asimile el lenguaje musical para que pase de ser algo ajeno a ser algo familiar. Pero además de asimilar un lenguaje, estilos, conocimientos técnico-musicales etc..., la educación músico instrumental debe potenciar el desarrollo de un lenguaje propio, de manera que en cierta parte de la formación músico instrumental, el alumno tenga su propio sello interpretativo, siendo libre de elegir y opinar dependiendo de lo que quiera lograr.

“la música no es moral ni inmoral. Es nuestra reacción ante ella lo que hace que se vuelva una u otra cosa en nuestra mente. La sociedad de hoy considera que la controversia es un atributo negativo. Sin embargo, el contraste de opiniones y la diferencia entre contenido y la percepción que tenemos de él es la esencia de toda creatividad.” (Barenboim, 2008: 123)

PRINCIPIO DE METODOLOGÍA ACTIVA:

La Metodología Suzuki parte de la participación activa del niño y del entorno familiar en el que se desarrolla el proceso de aprendizaje. Con participación activa se hace referencia a que el acercamiento a la música y al instrumento siempre es interactivo y directo desde el primer momento. Hay que tener en cuenta que al trabajar con niños, los juegos en clase son muy importantes, y son una de las interacciones más eficientes que se logran desde los primeros encuentros, puesto que *“El juego es una actividad natural del hombre, y especialmente importante en la vida de los niños, porque es su forma natural de acercarse y de entender la realidad que les rodea. Resulta fácil reconocer la actividad lúdica, sabemos perfectamente cuándo un niño está jugando o está haciendo otra cosa.”* (García – Llull, 2009: 08) Por lo tanto el principio es: ir de lo conocido a lo desconocido. Es por esto que los estudiantes de metodología Suzuki nunca olvidan sus canciones aprendidas, porque siempre se estarán recordando para poder aprender los distintos elementos técnicos y musicales, ya que es más fácil enseñar algo nuevo en una canción conocida, donde no hay que estar pendiente de las notas, los arcos o la afinación sino solamente de aquellos aspectos nuevos que se quieren aprender.

PREPARACIÓN DE CLASES:

La preparación de las clases es una de las características primordiales de los educadores que trabajan con la metodología Suzuki, puesto que cada quien debe tener una intención pedagógica frente a los niños en cada una de sus clases.

Cuando las actividades son planificadas con anterioridad, hay más probabilidades de que salgan mejor y se pueda cumplir con el propósito planteado. De la misma manera es fundamental contar con creatividad para poder improvisar sobre las eventualidades que surjan en el momento, pues el hecho de que se haya planificado una clase, no significa que se puedan llevar a cabalidad todas las actividades pensadas, pues gran porcentaje de que esto suceda, depende del niño; así que también es muy importante pensar en un *'plan B'* para poder finalmente lograr el propósito planteado.

CLASES GRUPALES:

En el método Suzuki, hay dos tipos de clases, la clase individual y la clase grupal. En la clase individual se trabajan elementos específicos para hacerlos lo más fáciles posibles. Se trabaja entonces la postura con el chelo, la preparación de la toma del arco, preparación de la mano izquierda, etc., y en la clase grupal, el niño puede compartir la música con los otros niños, reforzando todo aquello que ha aprendido en la clase individual, además que aprende a tocar junto con otras personas, actividad que le obliga a desarrollar estrategias diferentes a las utilizadas en la clase individual, por ejemplo, escuchar qué hacen los otros, seguir el ritmo de los demás, tocar más fuerte o más piano según lo hace el grupo, etc..

“Las clases colectivas son una parte importante del Método Suzuki y contribuyen mucho al entusiasmo de los alumnos. Las clases varían de enseñanza y repaso hasta pequeños conciertos con los alumnos tocando todo el repertorio. Las clases colectivas les dan alegría a los principiantes al oír el sonido grande de los instrumentos juntos, y además les dan ganas de tocar con los demás. Los alumnos menos avanzados pueden oír las obras que tocarán más tarde.

Si los alumnos no son bien preparados en las clases individuales, las clases colectivas van a ser menos efectivas. Los maestros no deben usar el mismo plan para todas las clases, sino que deben ser flexibles constantemente.

Es muy importante que busquen un acompañante muy bueno para las clases colectivas. Esto se hace más crítico cuando uno trata de tocar con más expresión. Un acompañante malo puede disminuir el desarrollo seriamente.

Es fácil que las clases siempre sigan el mismo plan determinado por la personalidad del maestro. Un maestro puede enseñar un clase llena de alegría, tal vez los alumnos se diviertan mucho, pero ¿realmente están aprendiendo algo? Necesitamos exigir que los alumnos hagan las canciones familiares cada vez mejor”. (Starr, 1975: 06)

En el escrito anterior al referirse a un acompañante para las clases colectivas, se trata de otro profesor del mismo instrumento. Lo anterior es debido a la cantidad de estudiantes en clase.

CAPITULO 3

3. Los libros Suzuki y una mirada inicial a sus posibilidades de complementación

Los libros “Suzuki Cello School” son métodos que reúnen la recopilación de muchas canciones, piezas y obras musicales que son parte fundamental para el aprendizaje del violoncello, ya que cada pieza musical está perfectamente diseñada y organizada para obtener los avances técnicos en un orden lógico y de esta manera poder involucrar en las piezas nuevas, todos los elementos trabajados en las canciones anteriores.

El Volumen 1 presenta un gran repertorio de canciones infantiles conocidas, bastante sencillas para el aprendizaje como ‘Estrellita’ y sus variaciones, ‘Remando Suavemente’, y ‘Canción del Viento’ entre otras. Otras, escritas por Shinichi Suzuki para complementar la iniciación musical chelística de los niños tales como ‘Allegro’, ‘Movimiento Perpetuo’, ‘Allegretto’, ‘Andantino’ y ‘Etude’; y finalmente presenta unas pocas canciones de compositores conocidos tales como Henry Purcell quien es el autor de ‘Rigadoon’, Robert Schumann con ‘The Happy Farmer’ y Johann Sebastian Bach con ‘Minuet in C’ y ‘Minuet 2’. Con estas canciones se enseña y se afianza la postura correcta con el chelo, así mismo la postura de la mano izquierda y derecha. Este libro se divide en tres partes donde se abordan las tonalidades de Re – Sol y Do mayor respectivamente trabajando sus respectivas escalas y arpeggios; la de “Re” y “Sol” a una octava y “Do” a dos octavas. También se trabajan todos los arcos que se quedan en la cuerda, tales como: Staccato, Martelé, Détaché y Legato. En esta primera etapa se da gran importancia al aprendizaje de memoria, por lo tanto es muy importante que los estudiantes también puedan cantar las canciones, puesto que el desarrollo de la voz es tan importante como el desarrollo del instrumento, ya que la voz es el instrumento que todos los seres humanos poseemos por naturaleza. Es importante tener en cuenta los tiempos propuestos para el desarrollo de las actividades del libro. Generalmente un niño que comienza a aprender a los 4 años de edad, se demora aproximadamente entre 4 y 5 años para terminar el libro 1, por supuesto hay quienes se demoran un poco más, así como hay otros que tienen un proceso más rápido, solo hay que recordar que cada niño es un mundo distinto, y todos aprenden a velocidades diferentes.

El Volumen 2 está principalmente enfocado al desarrollo de sonido y vibrato, aprender la segunda posición, los cambios y las extensiones. Se trabaja la introducción a arcos cortos tales como el Spicatto y también en afianzar y refinar el Staccato. Escalas mayores a dos octavas de “Sol” - “Fa” – “Re”, y escala menor a dos octavas de “Sol” trabajando de la misma manera sus arpeggios. Se trabaja por primera vez arcos con tres y cuatro notas ligadas. Presenta piezas musicales sencillas de compositores conocidos tales como Bach: Minuet 1 y Minuet 3 (sólo la parte mayor), Paganini: fragmento del tema de la danza de las brujas; Haendel, Mozart y Schumann entre otros; y por primera vez aparece una canción en compás de 6/8, la cual es ‘May Time’ de Mozart.

En el Volumen 3 se trabajan nuevas escalas mayores (La) y menores (Re – La) a dos octavas con sus respectivos arpeggios, así como también se trabaja Do mayor y menor a tres octavas. Este libro contiene 10 obras de mayor complejidad de compositores como Beethoven: Minuet en G, Boccherini: Minuet,

Dvorák: Humoresque, Bach: Minuet No. 3 (completo, incluyendo la parte menor) y Allegro Moderato, entre otras, donde el educando se enfrenta a nuevos retos, ya que se hacen cambios entre posiciones 3, 4, 5, 6, 7 y 1/2. Este libro se enfoca en el perfeccionamiento del vibrato y de la misma manera se introducen algunas ornamentaciones como trinos y apoyaturas.

El Volumen 4 hace una introducción a obras escritas originalmente para cello, ya que en los volúmenes anteriores el repertorio es compartido con otros instrumentos como los violines y las violas. En este libro se verán formas más amplias de la música tales como la forma sonata, pues este libro presenta la Sonata en C mayor de Breval (Allegro y Rondó grazioso), el Adagio y Allegro de la Sonata en Em de Marcello y los Minuets de la Suite No. 1 en G mayor para cello solo de Johann Sebastian Bach. Aparece por segunda vez una pieza escrita en compás de 6/8 (Rondó grazioso). De la misma manera contiene un estudio de Tchaikovsky para piano adaptado para cello. Este estudio se presenta como una tonalización ya que hace la introducción a la lectura en clave de Do.

La idea de tonalización es una de las más importantes de la metodología Suzuki. La tonalización se toma como una preparación para trabajar algo nuevo en el aspecto musical. Por ejemplo, si por vez primera tenemos una canción en tonalidad menor, una tonalización puede ser el escuchar y diferenciar el tercer grado de la tonalidad (mayor y menor).

Se debe insistir en la habilidad de escuchar no solamente para los alumnos sino también para los padres. Los padres también deben entender el concepto de tono y es parte de la labor del profesor enseñar a los padres como oír el sonido correcto y como producirlo con su hijo en casa.

“Algunos alumnos piensan que hacer música quiere decir que uno toca sin tocar notas incorrectas! Para evitar esta situación, deberíamos enseñarles a los alumnos a como producir un tono bello, usando entrenamiento de tonalización” – Shinichi Suzuki.

Al poder evidenciar el proceso que cada uno de los libros propone, y viviendo diferentes experiencias con cada uno de mis estudiantes, empecé a notar que aunque los propósitos de cada canción son claros y tienen un seguimiento ideal para cada uno de los elementos técnicos que requiere el instrumento; evidencié algunos vacíos que necesitaban ser trabajados para lograr un mejor desempeño técnico y musical, ya que la transición de complejidad técnica entre el libro 2 y el libro 3 es demasiado abrupta.

Es por esto que comencé a indagar sobre algunas posibilidades de complementación, y teniendo en cuenta que Suzuki decía que: *“...uno puede usar los libros y no ser maestro de Suzuki, y otra persona puede usar otro material y enseñar de una manera Suzuki.”* (Entrevista personal. Barbara Balatero. Skype. Octubre, 2017) decidí entonces ampliar el repertorio con estudios y canciones para reforzar los diferentes elementos que los libros nos presentan, y de esta manera poder afianzar y lograr que los estudiantes disfruten aun más, el avance que tendrán con su instrumento.

3.1. Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 1

Una de las cosas más lindas que tiene la metodología Suzuki es que desde el primer momento de la enseñanza, se empieza a desarrollar estas habilidades que plantea Kodály: *“Según Kodály, un buen músico es quien tiene estas cuatro cualidades fundamentales: 1. Un oído entrenado, 2. Una mente entrenada, 3. Una sensibilidad entrenada, y 4. Unas manos entrenadas. Estas cuatro cualidades necesitan desarrollarse simultáneamente y mantener un constante equilibrio. De otra forma, al haber diferencias de desarrollo entre ellas, siempre surgirán dificultades. El desarrollo de las dos primeras (oído e inteligencia) se logra por medio del solfeo, complementado por medio del estudio de la armonía y de la forma.”* (Sándor, 1975: 26)

El oído y la mente se comienzan a trabajar desde el primer momento en que se tiene contacto con la música, bien sea escuchándola en casa o bien desde la primera clase. Las manos comienzan a entrenarse desde la primera clase de instrumento donde se comienza con la etapa de pre-estrellita, al igual que la sensibilidad, que se irá desarrollando a medida que se tiene el avance en el instrumento y la música.

En el capítulo anterior se puede evidenciar el proceso técnico que se plantea en los libros, pudiendo notar que el primer volumen está completamente enfocado en la etapa inicial del violoncello donde se conoce el instrumento como tal y se trabaja sólo la primera posición.

Quiero compartir en este libro algunas de las canciones que aunque no están escritas en el libro 1 de cello, yo las enseño a los niños antes de empezar con la “Variación A” de Estrellita, pues estas canciones hacen parte del material complementario que planteo en este proyecto. Son trabajadas como ya mencioné anteriormente, en la etapa “pre-estrellita”, donde estamos preparando al alumno a enfrentarse al primer patón rítmico que es:



Esta recopilación de canciones se ha dado gracias al intercambio de ideas entre diferentes colegas de violoncello y de otros instrumentos como violín y viola que al igual que yo, enseñan con la metodología Suzuki. Estas canciones son aprendidas por tradición oral, y la letra de cada una de ellas varía también dependiendo del profesor.

Es importante aclarar que todas las transcripciones de las canciones que presentaré a continuación para esta primera etapa pre - estrellita, son sólo para ayuda y comprensión del lector, más no para la enseñanza de los niños, pues en esta etapa inicial, los niños NO tienen contacto con ningún tipo de partitura, pues todo lo aprenden de memoria y por imitación.

Durante las primeras clases, el propósito es que el niño pueda mantener una buena postura con el cello, por lo cual me pareció apropiado tomar como ejemplo una adaptación de la letra hecha por la maestra Barbara Balatero de la canción tradicional “Cielito Lindo”. La idea con esta canción, es que el niño cante

al mismo tiempo que pueda balancearse de un lado al otro con el cello abrazado, sin perder la postura correcta. De esta manera no sólo estamos trabajando la postura, sino también empezamos a educar y afinar un poco el oído del estudiante al exigirle la entonación correcta de la canción. De igual manera, es muy importante aprovechar esta primera etapa para sembrar la semilla del amor por el instrumento, por eso aprovechamos la adaptación de la letra de la canción para generar este instinto en los niños.

A continuación, presentaré una transcripción de la canción junto con su letra.

*“Con mi cellito lindo
vengo tocando
todos los días,
porque cuando lo toco
mi cello siente
mucho alegría.
Ay ay ay ay,
canta y no llores,
Porque tocando se alegran
cellito lindo los corazones.”*

Cellito Lindo

Cello

Con mi ce lli - to lin - do ven - go to - can - do to dos los

7

Vc.

dí - as por - que cuan do lo to - co - mi ce - llo sien - te mu -

14

Vc.

- cha ale - gri - a Ay ay ay ay

21

Vc.

a - mo mi ce - llo por - que to - can - do se ale - gran ce

28

Vc.

lli - to lin - do los co - ra - zo - nes

Para aprender el nombre de las cuerdas del cello, yo enseñé una canción que aprendí de otros colegas. Me pareció interesante porque no sólo se trata de decir el nombre de las cuerdas mientras se tocan (con pizzicato) sino de también de poder entonar cada uno de los sonidos generados respectivamente en las cuerdas.

*“LA LA LA la cuerda de
RE RE RE que me lleva al
SOL SOL SOL y termina en
DO DO DO y se repite
LA LA LA la cuerda de
RE RE RE que me lleva al
SOL SOL SOL y termina en
DO DO DO.”*

Canción de las Cuerdas

LA LA LA la cuer-da de RE RE RE que me lle-va SOL SOL SOL y ter-mi-na.en

4 1. DO DO DO y se re - pi - te 2. DO DO DO

En cuanto a las partes del cello, me pareció apropiada la idea de la maestra Bárbara Balatero de utilizar la estructura de la escala mayor diatónica; de esta manera el profesor pregunta por las diferentes partes del cello, a medida que va entonando la escala, de la misma manera, el alumno deberá responder entonando la misma nota en la que le preguntó su profesor, y cada parte del cello, será una nota diferente.

Canción de las partes del Cello

Cello Don-de.es-ta el puen - te (A-qui.es-ta el puen - te) Don-de.es-tan las cuer - das

4 Vc. (A-qui.es-tan las cuer - das) Don-de.es - ta el ar - co (A-qui.es-ta el ar - co)

7 Vc. Don - de.es - tan las e - fes (A - qui.es - tan las e - fes)

Para aprender las partes del cello y el nombre de las cuerdas, los niños no demoran mucho, generalmente a la siguiente clase llegan con todo aprendido, por lo que habitualmente en una segunda clase se puede pensar en empezar a enseñar otras canciones de preparación para la “Variación A”.

Vale la pena tener en cuenta que todas estas canciones primero se enseñan en pizzicato. Esto debido a que lo primero que se desea es que los niños interioricen el patrón rítmico y no que se distraigan con la toma del arco, sino que su concentración esté toda enfocada en el ritmo.

Como ya había mencionado anteriormente, es muy importante que los niños desde siempre, puedan cantar y entonar las canciones, pues cantar hace parte de la formación instrumental como parte de la educación del oído. Es por esto que personalmente en mis clases, la voz siempre está presente. Se puede empezar aprendiendo la canción cantada, después cantar y posteriormente tocar en el instrumento lo que se cantó, y finalmente, cantar y tocar al mismo tiempo.

La primera canción que enseñé es “La Señora Pata”. Esta es una canción que aprendí al profesor de violín Felipe Santos. Como ya mencioné anteriormente, primero la enseñé en pizzicato y después sí con el arco. Es una canción que decidí adoptarla para la enseñanza del cello puesto que al tener solamente cuerdas al aire, nos podemos concentrar en que el alumno tenga el ángulo correcto del arco tanto en la cuerda “LA” como en la cuerda “RE”; por lo tanto no sólo estamos trabajando el patrón rítmico de la “Variación A” sino también el cambio de cuerda con el arco y su correcta postura.

*“La señora pata,
tiene ocho hijitos.
Cuatro son blanquitos,
cuatro son negritos.”*

La Señora Pata

The image shows a musical score for the song "La Señora Pata". It consists of two staves. The top staff is labeled "Cello" and the bottom staff is labeled "Vc.". Both staves are in bass clef and 2/4 time. The melody is a simple sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The lyrics are written below the staves. The Cello part has lyrics: "La se - ño - ra pa - ta tie - ne - o - cho hi - ji - tos". The Vc. part has lyrics: "cua - tro son blan - qui - tos cua - tro son ne - gri - tos". There is a triplet of eighth notes (G2, A2, B2) marked with a "3" above the first note in the Vc. part.

Cello

La se - ño - ra pa - ta tie - ne - o - cho hi - ji - tos

Vc.

cua - tro son blan - qui - tos cua - tro son ne - gri - tos

La siguiente canción, “Lindas Florecitas” la aprendí de mi hermana Gloria Cecilia Vera, quien es profesora de violín del método Suzuki. En esta canción empezamos a preparar la mano izquierda para tocar en el cello. Solo hay que poner el primer dedo, pero como nos podemos dar cuenta, ya estamos involucrando elementos nuevos, pues seguimos trabajando el patrón rítmico de la “Variación A”, tenemos también el cambio de cuerda “LA” a “RE” y le sumamos la nota “SI” con primer dedo en cuerda “LA”.

*“Lindas florecitas,
grandes y chiquitas,
lindas florecitas,
rojas y blanquitas.”*

Lindas florecitas

Cello

Lin - das flo - re - ci - tas gran - des y chi - qui - tas

Vc.

lin - das flo - re - ci - tas ro - jas y blan - qui - tas

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the piece 'Lindas florecitas'. The top staff is for Cello, and the bottom staff is for Violoncello (Vc.). Both staves are in bass clef with a 2/4 time signature. The Cello part consists of two measures of eighth notes: the first measure has notes G2, A2, B2, C3, and the second measure has notes D3, E3, F3, G3. The Violoncello part also consists of two measures of eighth notes: the first measure has notes G2, A2, B2, C3, and the second measure has notes D3, E3, F3, G3. There is a triplet marking above the first measure of the Vc. staff. Lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables across notes.

Para introducir el arco en el cello, yo adopté una canción de la maestra Andrea Espinzo, quien es una colega Argentina que tiene bastante material de su autoría para la etapa de pre-estrellita. Esta canción se llama "Canción Chinesca". Es una canción donde sólo se trabaja el patrón rítmico de la "Variación A", se toca solamente en la cuerda "RE" y es bastante querida por los niños, pues está escrita para tocarla junto con el maestro. Yo la trabajo al mismo tiempo que voy enseñando la canción de "La Señora Pata"

Canción chinesca

Alumno

Andrea Espinzo

Cello

Vc.

Detailed description: The image shows two staves of musical notation for the piece 'Canción chinesca'. The top staff is for Cello, and the bottom staff is for Violoncello (Vc.). Both staves are in bass clef with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The Cello part consists of two measures of eighth notes: the first measure has notes G2, A2, Bb2, C3, and the second measure has notes D3, E3, F3, G3. The Violoncello part also consists of two measures of eighth notes: the first measure has notes G2, A2, Bb2, C3, and the second measure has notes D3, E3, F3, G3. There is a triplet marking above the first measure of the Vc. staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Canción chinesca

Profesor

Andrea Espinzo

Cello

Vc.

La canción de “El Pequeño Mono”, al igual que las canciones anteriores, se recomienda inicialmente enseñarla con pizzicato, pues queremos que el niño esté concentrado en tener una bella postura con su mano izquierda, y si se empieza a tocar con arco desde la primera vez que se enseña, es difícil que se logre una correcta postura de la mano izquierda y derecha al mismo tiempo. Cuando el niño no esté pendiente de qué dedo es el que debe quitar o poner en el diapasón, será el momento oportuno para tocarla con el arco.

La partitura que se presenta a continuación, está escrita para ser tocada en cuerda “RE” puesto que a partir del compás 3, la canción permite hacer las mismas notas que se tocarán en la “Variación A” de Estrellita, pero la canción puede ser tocada tanto en cuerda “LA” como en “RE”, ya que el objetivo principal de esta canción es dominar el patrón de dedos “1 – 3 – 4” y “4 – 3 – 1”.

*“El pequeño mono
sube el arbolito
cuando llega arriba
come un bananito.
El pequeño mono
baja el arbolito
cuando llega abajo
toca su cellito”*

El pequeño mono

Cello

El pe - que - ño mo - no su - be.el ar - bo - li - to

2

Vc.

cuan - do lle - ga arri - ba co - me.un ba - na - ni - to

3

Vc.

El pe - que - ño mo - no ba - ja.el ar - bo - li - to

4

Vc.

cuan - do lle - ga aba - jo to - ca - su ce - lli - to

La anterior canción, es recomendable empezarla a enseñar desde el compás 3, ya que de esta manera el niño antes de empezar a tocar, ya tiene su mano correctamente puesta en el cello. La razón por la cual yo no decido empezarla desde el comienzo, es porque al empezar con la cuerda el aire, el niño tiene más posibilidades de ir colocando sus dedos de cualquier manera y adoptaría una posición inapropiada en su mano izquierda.

La “Canción de Fresa” es la última canción que enseñé en la etapa ‘pre-estrellita’, pues esta canción es la parte ‘A’ de la “Variación A” de Estrellita, por lo cual, cuando se empieza a enseñar esta canción, ya se está abordando la parte inicial de esta primera variación que nos presenta el libro 1. La letra y el nombre de la “Canción de Fresa” varían dependiendo del profesor, pues tengo algunos colegas que la llaman “El señor don Ganso”. Compartiré en este libro el registro de las dos letras para que a gusto propio decidan cuál utilizar en sus clases.

CANCIÓN DE FRESA

*“Una señorita,
muy aseñorada,
usa gorro verde,
sobre su cabeza.*

*Esta señorita
se pone contenta,
cuando (nombre del niño) toca
la canción de fresa”*

EL SEÑOR DON GANSO
“El señor don ganso,
vive en el bosque,
con sus amiguitos,
los animalitos.

Está muy contento,
en su nueva casa,
porque en el bosque,
toca, toca y canta.”

Canción de Fresa

Cello
 U-na se-ño-ri-ta muy a-se-ño-ra-da u-sa go-rro ver-de so-bre su ca-be-za

Vc.
 Es-ta se-ño-ri-ta se po-ne con-ten-ta cuan-do Sa-ra to-ca la can-ción de fre-sa

El señor don ganso

Cello
 El se-ñor don gan-so vi-ve en el bos-que con sus a-mi-gui-tos los a-ni-ma-li-tos

Vc.
 Es-tá muy con-ten-to en su nue-va ca-sa por-que en el bos-que to-ca to-ca.y can-ta

Generalmente el tiempo aproximado para terminar toda esta etapa de “Pre – estrellita” es más o menos de un año desde la primera clase, antes de comenzar a trabajar la primera canción del libro 1, teniendo en cuenta que antes de empezar a enseñar la canción de “La Señora Pata”, se hace con el alumno un

trabajo de ejercicios de balance (para tener una buena postura con el cello), reconocimiento de las partes del cello, exploración de los diferentes sonidos que producen las cuerdas (agudos y graves) y por supuesto la toma del arco.

3.2 Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 2

En el volumen dos se avanza técnicamente en conocer y dominar las extensiones y los cambios a segunda posición. Para esta etapa se propone, apenas se comienza a estudiar el libro 2, un ejercicio del libro *“Keynote Collection”* escrito por Carey Beth Hockett, quien es una violoncellista, también pedagoga de la metodología Suzuki. Este ejercicio pretende preparar los cambios a segunda posición, aprovechando las cuerdas al aire para preparar la mano para los cambios, tanto de primera a segunda posición, como de segunda a primera posición. De esta manera cuando el alumno se enfrente a *“Minuet 1”* que es la primera obra donde encontramos un cambio de posición, no le costará tanto trabajo como si se trabajara sólo al abordar esta pieza.

A continuación presentaré la partitura de la canción. Inicialmente esta canción se debe enseñar en primera posición y el alumno la debe aprender de memoria, pues posteriormente cuando se cambie la digitación, el niño deberá estar pendiente del cambio de posición y no de las notas.

Vale la pena aclarar que la autora en el libro original, no especifica todas las digitaciones que yo muestro a continuación. Pero teniendo en cuenta que el propósito de este trabajo es aportar a toda la comunidad cellística, me tomé el trabajo de anotar las distintas digitaciones posibles en las diferentes posiciones en las que la enseño para una mejor comprensión y estudio de esta.

COUNTDOWN

Beginner Carey Beth Hockett

Cello

Vc.

Esta es una canción muy divertida porque al principio a los niños les parece demasiado fácil. Ahora bien, el reto comienza cuando en cada nota "SOL" en la cuerda "RE" y en cada nota "RE" en la cuerda "LA", empezamos a intercambiar entre primera y segunda posición, de esta manera aprovechamos cada cuerda al aire (RE ó LA) para poder hacer el cambio de posición. En la partitura que se presenta a continuación, podremos ver que el primer paso será afianzar cambios de primera a segunda posición, por eso el primer "SOL" de la canción se tocará con cuarto dedo.

COUNTDOWN

Carey Beth Hockett

The musical score for 'COUNTDOWN' is written for Cello and Violoncello (Vc.) in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The Cello part is on a single staff, and the Vc. part is on a double staff. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. The Cello part starts with a quarter rest, followed by a sequence of notes: G2 (0), A2 (4), B2 (0), C3 (2), D3 (0), E3 (4), F#3 (0), G3 (2), A3 (0), B3 (4), C4 (0), D4 (1), E4 (2), F#4 (4), and G4 (0). The Vc. part starts with a triplet of G2 (4), A2 (0), B2 (2), followed by C3 (0), D3 (4), E3 (0), F#3 (2), G3 (0), A3 (4), B3 (2), C4 (1), D4 (0), and E4 (4).

El siguiente paso, será empezar la canción directamente en segunda posición así como se muestra en la siguiente partitura, de esta manera ya no sólo vamos a trabajar los cambios de posición aprovechando las cuerdas al aire sino también afianzaremos el cambio de segunda a primera posición con el segundo dedo como podremos notarlo en el compás No. 5

COUNTDOWN

Carey Beth Hockett

0 2 0 4 0 2 0 4 0 2 0 1 2 4 0

Cello

3 2 0 4 0 2 0 4 0 2 2 1 0 4

Vc.

Ya teniendo más claro el cambio de segunda a primera posición con segundo dedo, podremos enfocarnos en un nuevo cambio de posición. En la siguiente canción, también encontramos cambios a tercera posición; lo podemos evidenciar en el compás 3, 5 y 6. En los compases 1, 3, 5 y 6 aprovecharemos las cuerdas al aire para poder hacer el cambio de posición; y en el compás 8 nuevamente, al igual que la canción anterior, tenemos el cambio de segunda a primera posición, ya no con el segundo dedo sino con el primero. Esta canción yo la enseño cuando se termina de tocar “Long Long Ago”.

HAPPY JOURNEY

C. B. Hockett

0 4 0 1 0 3 0 4

5 0 2 4 0 4 0 4 0 4 1 2 2 1 1

Al mismo tiempo, se debe empezar a preparar las extensiones. En este punto, yo retomo varias de las canciones de libro 1 como: “Estrellita”, “Canción Francesa”, “Tía Rhody” y “Allegro”. La idea es que los alumnos las vuelvan a tocar pero esta vez haciendo una extensión hacia atrás con su primer dedo. De esta manera todas las notas ‘MI’ y ‘SI’ de las canciones, quedaran en notas bemoles (Eb – Bb).

Go Tell Aunt Rhody

Folk Song

Moderato

mf

3 1 0 1 3 1 0 0 4 3 1 0 1 3 0

5 3 4 0 1 0 4 3 3 4 0 1 0

9 3 1 0 1 3 1 0 0 4 3 1 0 1 3 0

Detailed description: The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C). It is marked 'Moderato' and 'mf'. The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-4 with fingerings: 3, 1 0, 1, 3 1 0, 0, 4 3, 1 0 1 3 0. The second system contains measures 5-8 with fingerings: 3 4 0, 1, 0 4 3, 3 4 0, 1 0. The third system contains measures 9-12 with fingerings: 3 1 0, 1 3 1 0, 0 4 3, 1 0 1 3 0. The piece ends with a double bar line.

Go Tell Aunt Rhody

Folk Song

Moderato

mf

5

9

Ahora bien, teniendo estos dos aspectos claros (cambios de posición y extensiones) podemos empezar a combinarlos en una misma canción. Es por esto que propongo tres piezas del libro *“Position Pieces For Cello”* escritos por el cellista Rick Mooney. La primera de estas piezas se llama *“Lament”*, y debe ser enseñada entre *“Minuet 1”* y *“Minuet 3”*. En esta melodía podemos encontrar cambios de primera a segunda posición y de la misma manera también extensiones, que sólo se presentan en primera posición.

Lament

Rick Mooney

The musical score for "Lament" is written for bass clef in common time (C) with a tempo of 66 bpm. It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking of 66 and includes fingerings 0, 2, 4, 3, 2, and a double-measure rest (x2). The second staff starts at measure 5 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes fingerings 2, 1, 4, 2, and 0. The third staff starts at measure 9 with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings 4, 2, 3, and 4. The fourth staff starts at measure 13 with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 0, 1, 2, and concludes with a *poco rit.* marking. The key signature has one flat (B-flat).

El siguiente paso será hacer extensiones en segunda posición, pues este es uno de los puntos técnicos que nos presenta la canción No. 4 del libro 2 -"Minuet 3" de J. S. Bach-. Es por esto que seguidamente después de tocar "Minuet 1", agrego la siguiente canción, donde se trabajan cambios de posición y extensiones de manera separada, pero de la misma manera también se combinan, como se puede evidenciar en el compás 4 y 6, donde tenemos una extensión estando en segunda posición. Así mismo, el último compás de la canción presenta una extensión seguida de un cambio de segunda a primera posición.

Ballad

Rick Mooney

$\text{♩} = 69$
mp

La siguiente canción la agregué dentro del repertorio complementario propuesto con el fin de seguir afianzando los aspectos técnicos que el libro 2 nos presenta. Está en tonalidad de Do mayor, por lo que me gusta trabajarla a la par que se está enseñando el “Coro de los Cazadores”, ya que esta canción sólo tiene un cambio de posición.

C Song

Rick Mooney

$\text{♩} = 126$
Cello *f*
Vc.

Otro de los problemas que se deben abordar durante este proceso es el estudio de más canciones que estén escritas en compás de 6/8, pues desde la segunda canción del libro 2 (May Time), hasta el segundo movimiento de la Sonata para cello de Brevet – Libro 4, no aparece ninguna otra canción donde se pueda afianzar esta métrica. Es por esto que yo incluyo dentro del proceso de formación, esta canción popular inglesa. La comienzo a trabajar después de “Marcha en G”. Elegí esta canción ya que posteriormente se trabajará en estudios de dobles cuerdas. En este punto, se estudia en tonalidad de E para poder al mismo tiempo reforzar las extensiones.

The Bear Went Over The Mountain

England

3.3. Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 3

Personalmente, creo que este es uno de los momentos musicales más importantes para los estudiantes, pues durante el aprendizaje de este libro se van a enfrentar a demasiadas cosas nuevas y la exigencia técnica aumentará de manera repentina, como se puede observar en la descripción de los contenidos de los libros formulada al comienzo de este capítulo. Es por esto que considero necesario trabajar a la par algunos ejercicios para mejorar y afianzar la técnica del cello.

Lo primero que comienzo a introducir con mis estudiantes, son algunos estudios de dobles cuerdas los cuales tomé del libro “Double Stops For Cello” de Rick Mooney. Este libro contiene una colección de canciones tradicionales que serán material de enriquecimiento para inicialmente introducir y posteriormente fortalecer el estudio de dobles cuerdas en el cello. En lo personal, a mi me gusta tocar con mis alumnos todas las canciones del libro (por supuesto no todas las canciones se tocan durante el libro 3), sin embargo, a continuación sólo documentaré algunas.

“Long Long Ago” es una de las canciones introductorias a las dobles cuerdas. Esta canción está escrita también en los libros 1 y 2 de Suzuki en diferentes tonalidades, por lo tanto es una canción que los niños ya conocen muy bien. Inicialmente el acompañamiento para la melodía solo está dado por cuerdas al aire, por lo que no se torna difícil de tocar para los niños y los intervalos que presenta son de 2M, 3m, 4J, 5J y 6M.

Esta canción la comienzo a trabajar apenas comenzamos el libro 3.

Long Long Ago

Thomas H. Bayly

The musical score for "Long Long Ago" is written in bass clef, 4/4 time, and the key of D major (one sharp). It consists of four staves of music. The first staff contains measures 1 through 4, with fingerings: 0, 0, 0, 0, 1, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The second staff contains measures 5 through 8, with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The third staff contains measures 9 through 12, with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The fourth staff contains measures 13 through 16, with fingerings: 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0, 0. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Al terminar “Long Long Ago”, que es una canción sencilla para los niños, hago una preparación para “Gavotte” con una pieza del libro “Position Pieces For Cello” de Rick Mooney. Esta canción se llama

“Japanese Garden” y nos permite trabajar la tercera posición que es uno de los aspectos técnicos que también encontramos en “Gavotte”, además que las dos piezas están en tonalidad de Dm.

Japanese Garden

Rick Mooney

The musical score for "Japanese Garden" is written for bass clef in D minor (one flat) and common time (C). The tempo is marked as quarter note = 72. The piece consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The notes and fingerings are as follows:

Staff	Measure	Fingering
1	1	0
	2	1
	3	4
	4	3
	5	4
	6	4
	7	1
	8	3
	9	4
	10	2 1
2	5	0
	6	1
	7	3
	8	2
	9	2

Seguidamente, a la par que se comienza a trabajar “Gavotte” también empiezo con esta canción que es una melodía tradicional de Inglaterra. Está escrita en 6/8 por lo que me pareció bastante útil no sólo para trabajar las dobles cuerdas sino también para afianzar esta métrica. Al igual que “Long Long Ago” el acompañamiento de la melodía también está escrito sólo para la cuerda al aire vecina de donde está la melodía. Presenta intervalos nuevos como la 7M y 8J.

Three Blind Mice

England

0 3 0 1 0 0 0 4 0 3

8 4 0 3 1 0 0

13

“Boil Them Cabbage Down” es una de las canciones que adopté dentro del material complementario porque más adelante se puede retomar para practicar la posición de pulgar incluyendo las dobles cuerdas (con la cejilla). También es la primera canción de dobles cuerdas donde se introduce el intervalo de 3M y se puede evidenciar en el compás 2 que por primera vez se digitará este intervalo pulsando las dos notas. La partitura que se muestra a continuación (tal y como aparece en el libro de Rick Mooney) es sólo un extracto de la canción.

Boil Them Cabbage Down

United States

0 3 1 4 0 0
1 0

5

1. 2.

10

14

En la siguiente canción se puede evidenciar que ya no hay tanto uso de las cuerdas al aire como la voz de acompañamiento. Encontramos intervallos de 6M, 7m y 3M y todos son pulsados. El 4to dedo es lo que yo llamo “el dedo ancla” porque empieza la canción haciendo la melodía y en la sexta corchea del primer compás se convierte en el acompañamiento; por lo cual para hacer los intervallos del primer compás que son 6M, 7m, 8J y 3M respectivamente, el cuarto dedo se queda quieto. En esta canción, ya se puede empezar a notar la independencia de los dedos al hacer los diferentes intervallos.

The Mulberry Bush

England

Musical score for "The Mulberry Bush" in bass clef, G major, 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff has 10 measures with fingerings: (4,3), (4,1), (4,0), (1,4), (4,0), (0,3), (0,0), (1,4), (3,1), (0,4). The second staff starts with a measure rest (5) and continues with fingerings: (4,3), (4,1), (4,0), (1,4), (3,1), (0,4).

Cuando terminamos "The Mulberry Bush", el estudiante se encuentra aproximadamente terminando el "Minuet" de Boccherini. Así que en este punto propongo otra de las canciones del libro de "Position Pieces For Cello" para afianzar un poco la cuarta posición. Como estas canciones son cortas, los estudiantes no demoran mucho en aprenderlas, y es una buena preparación para las canciones de los libros Suzuki.

Church Bells

Rick Mooney

♩ = 92

0 4 3 1 4 3 1 0 0

f

5 4 1 4 1 3 1 0

9

En la siguiente canción de dobles cuerdas se trabajan todos los elementos técnicos que se abordaron en “The Mulberry Bush” tomando como “dedo ancla” el tercer dedo, pues es el que se queda quieto algunas veces haciendo acompañamiento y otras la melodía. Adicional a esto, tenemos por primera vez el intervalo de 5J con primer dedo (segundo tiempo del compás 3) ya que anteriormente este intervalo sólo se hacía con cuerdas al aire. Este intervalo no será difícil de tocar para los niños, pues ya en la tercera canción del libro 3 -“Minuet” de Boccherini- lo tocaron pero no de manera armónica sino melódica. Adicional a esto, es la primera vez que se están disociando las voces, teniendo alguna de las voces que ser pulsadas por la mano izquierda (anteriormente ya se había tocado en “Three Blind Mice” pero tocando una cuerda al aire)

Camptown Races

Stephen C. Foster

The musical score for "Camptown Races" is written in bass clef, 4/4 time, and the key of D major (two sharps). It consists of four staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The music starts with a whole note chord (D2, F#2, A2) with fingering 0 3. This is followed by a sequence of notes: D2 (fingering 3), F#2 (fingering 1), A2 (fingering 4), and B2 (fingering 1). A bowing instruction 'V' is placed above the first measure. The second staff continues with a whole note chord (D2, F#2, A2) with fingering 0 3, followed by a sequence of notes: D2 (fingering 1), F#2 (fingering 3), A2 (fingering 4), and B2 (fingering 1). A bowing instruction 'V' is placed above the first measure. The third staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The music starts with a whole note chord (D2, F#2, A2) with fingering 0 3, followed by a sequence of notes: D2 (fingering 0), F#2 (fingering 1), A2 (fingering 4), and B2 (fingering 0). A bowing instruction 'V' is placed above the first measure. The fourth staff continues with a whole note chord (D2, F#2, A2) with fingering 0 3, followed by a sequence of notes: D2 (fingering 3), F#2 (fingering 0), A2 (fingering 1), and B2 (fingering 0). A bowing instruction 'V' is placed above the first measure.

Otro estudio que me parece muy bueno para la cuarta posición es: “Busy Bees”, porque no sólo estamos afianzando esta posición sino además tenemos un estudio de cambios de cuerdas, sumando que trabajamos las cuerdas graves y hacemos combinaciones de arcos por todas las cuerdas. Esta canción la encontramos también en el libro “Posicion Píeces For Cello” en la página 34.

Busy Bees

Rick Mooney

$\text{♩} = 160$
f

5 *Fine*

9 *D.C. al Fine*

“Auld Lang Syne” es una melodía conocida de Escocia. Dentro del repertorio de canciones de dobles cuerdas, por la tonalidad en la que está escrita, es la primera canción donde se utilizará el segundo dedo para tocar los diferentes intervalos que nos presenta la canción; es por esto que me pareció pertinente hacerla parte de este repertorio complementario.

Auld Lang Syne

Scotland

The image shows a musical score for the song "Auld Lang Syne" in bass clef, 4/4 time. The score is divided into four systems of music, each with fingerings indicated above the notes. The first system contains measures 1-4, the second system measures 5-8, the third system measures 9-12, and the fourth system measures 13-16. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of a single melodic line with a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 4 above the notes. Measure 1 starts with a whole note chord (F2, C3, G2) with a '4' above it. Measure 2 has a quarter note (F2) with '2' above it, followed by a quarter note (C3) with '1' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 3 has a quarter note (F2) with '0' above it, a quarter note (C3) with '4' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 4 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '1' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 5 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '0' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 6 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '1' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 7 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '4' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 8 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '0' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 9 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '0' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 10 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '1' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 11 has a quarter note (F2) with '4' above it, a quarter note (C3) with '1' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 12 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '2' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 13 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '0' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 14 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '1' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 15 has a quarter note (F2) with '2' above it, a quarter note (C3) with '0' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it. Measure 16 has a quarter note (F2) with '4' above it, a quarter note (C3) with '2' above it, and a quarter note (G2) with '2' above it.

La siguiente canción de dobles cuerdas, tiene un nivel un poco superior, pues utilizaremos todos los dedos para hacer los diferentes patrones correspondientes para tocar los intervalos que se presentan, siendo esta la primera canción donde estamos combinando los dedos 3-2 (como podemos verlo en los compases 7 y 11) para hacer por vez primera un tritono. “Berceuse” es la primera canción del libro 3, y en este caso la retomamos para avanzar con el proceso de dobles cuerdas.

Berceuse

Franz Schubert

The image shows a musical score for a piece titled "Berceuse" by Franz Schubert. The score is written for a bass clef instrument in G major (one sharp) and common time (C). It consists of five staves of music. The first staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is written in a simple, lyrical style. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff contains measures 9 through 12. The fourth staff contains measures 13 through 16. The fifth staff contains measures 17 through 20. The score includes various fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and articulation marks (accents, slurs, and a fermata) to guide the performer.

En este punto, me parece súper importante empezar a introducir la octava posición, o como muchos llaman, 'posición de cejilla' que es cuando tocamos la octava de las cuerdas al aire, con el pulgar. Contrario a lo que varias personas piensan, para mi es una posición bastante fácil de aprender, pues podemos empezar por repasar todas las canciones del libro 1 subiéndolas una octava para poder quedar en 8va posición.

A continuación presentaré el ejemplo de "Canción Francesa" en 8va, posición. Vale la pena recordar que como son canciones que ya se han trabajado, no hay necesidad de leer la siguiente partitura, ésta es solo una ayuda para la comprensión del lector.

French Folk Song

Folk song

Moderato

mf

7

14

Así pues, al momento de llegar a “Movimiento Perpetuo”, como es una canción dentro de sus frases notas iguales, podemos jugar a cambiar de octava cada vez que repetimos nota. De esta manera no sólo estamos afianzando la 8va posición sino también el movimiento de cambio de posición de 1ra a 8va y viceversa.

A continuación presentaré las partituras para un mejor entendimiento. La primera de ellas es la que podemos encontrar en el libro 1 de cello, y la segunda, será la que nos indica los cambios de octava.

Perpetual Motion

S. Suzuki

Allegro

mf

5

9

13

The musical score consists of four staves of bass clef notation in 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is marked 'Allegro' and 'mf'. The first staff begins with a treble clef-like symbol above the staff. The notation is a continuous eighth-note pattern. The first staff ends with a double bar line. The second staff begins with a measure rest for five measures. The third staff begins with a measure rest for nine measures. The fourth staff begins with a measure rest for thirteen measures. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Perpetual Motion

S. Suzuki

Allegro

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, key of D major. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The music is a continuous sequence of eighth notes. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-12, and the fourth staff measures 13-16. Fingering numbers (1-4) are placed above the notes. Bowing directions (up and down bows) are indicated by small vertical lines above the notes. There are two repeat signs: a first ending bracket labeled 'I' under measures 5-8, and a second ending bracket labeled 'II' under measures 1-4. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

3.4 Estudios y canciones complementarias para los libros Suzuki Vol. 4

Al llegar a este punto, podemos decir que hemos superado una de las etapas más difíciles de enseñanza para el trabajo con los niños; pues como ya se había mencionado antes, el libro 3 tiene muchas implicaciones técnicas que requieren tiempo y dedicación. Es por eso que en esta etapa, las obras que nos presenta el libro 4 las podemos utilizar para dedicarnos a afianzar todos los elementos nuevos que vimos anteriormente y podremos aprovechar para pulir el vibrato y las variedades de velocidad que podemos tener en el arco.

Por lo tanto, el material complementario que se trabajará, sigue llevando la misma línea; por supuesto habrá elementos nuevos, pero una de las cosas más importantes, es seguir con los estudios de dobles cuerdas.

Es por esta razón que la primera canción que propongo es “When Johnny Comes Marching Home”,

tomada también del libro “Double Stops for” Cello de Rick Mooney. En esta canción tenemos elementos nuevos tales como intervallos que requieren de extensión.

When Johnny Comes Marching Home

Patrick S. Gilmore
(Louis Lamber)

The musical score is written for cello in bass clef and 6/8 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 'V' (vibrato) marking and includes fingering numbers 4, 0, 0, x1, 4, 2, 2. The second staff starts with a measure number '4' and includes fingering numbers 2, 4, x1, 0, x1. The third staff starts with a measure number '8' and includes fingering numbers 4, 4, 2, 2, 1, 1. The fourth staff starts with a measure number '12' and includes fingering numbers 0, 0, 4, 0, 2, x1, 4, 0, 3, 0, 4, 2, 2, 1. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Generalmente a la par que estoy empezando a trabajar el “Allegro” de la Sonata en C de Breval, hago un estudio que se encuentra en la página 31 de “Method for Cello” Op. 31 de Sebastian Lee. Este es un estudio sencillo que si bien es cierto está escrito en 4/4 todo el tiempo tiene tresillos de corchea, por lo que, aunque esté en métrica binaria, su subdivisión es ternaria; es por esto que nos sirve como preparación para el “Rondó grazioso” que es el segundo movimiento de la sonata de Breval; pues aunque anteriormente ya hemos tocado varias canciones en métrica de 6/8, nunca hemos tocado algo de igual extensión, por lo que este estudio nos ayudará a sentir más la subdivisión ternaria, además de trabajar también un poco de primera, media, segunda, tercera y cuarta posición.

STUDY

Allegro

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro". The piece consists of 44 measures, divided into 11 staves of four measures each. The music is primarily composed of eighth-note triplets. Fingering instructions are provided throughout the score, including numbers 1-4 and 0 for fingers and the thumb. Some measures include a "3" under a triplet of notes. The piece concludes with a double bar line and a final whole note chord.

©

Siguiendo con los estudios de dobles cuerdas; la siguiente pieza es una canción muy conocida para los niños, pues la tocaron en sus inicios de cello. “Fuchs, du hast die Gans Gestohlen” ó más conocida como “Canción del viento”, ahora la tocaremos con dobles cuerdas, teniendo por primera vez cambios a segunda posición (en estudio de dobles cuerdas).

Lo ideal es empezar a leer las voces por separado, tocando la digitación que será cuando toquemos las dos voces, y posteriormente las juntamos. Esto ayudará a descifrar los cambios y facilitará su ejecución.

Fuchs, du hast die Gans Gestohlen

(Song of the Wind)

Germany

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1 through 4. The second staff contains measures 5 through 8. The third staff contains measures 9 through 12. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. Measure 12 ends with a double bar line and repeat dots.

Seguidamente de esta canción, tocaremos nuevamente “The Bear Went Over the Mountain”; esta vez en tonalidad de D para facilitar la ejecución de los intervalos. En esta canción también encontraremos cambios a segunda posición, por lo cual lo que estamos buscando es afianzar estos cambios en dobles cuerdas y trabajar en la afinación.

The Bear Went Over the Mountain

Engalnd

The musical score is written in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 6/8 time signature. The melody is written in a single line. The second staff starts with a measure number '5' and continues the melody. The third staff starts with a measure number '10' and continues the melody. The fourth staff starts with a measure number '16' and concludes the piece with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Some notes are beamed together, and there are some rests. The piece ends with a double bar line.

La siguiente pieza de dobles cuerdas es "Ode to Joy", que nos presenta la melodía más conocida del himno de la alegría de Ludwig Van Beethoven. En esta pieza podemos encontrar que aparte de los cambios a segunda posición, también introduciremos las extensiones en esta misma posición. Al igual que todos los estudios anteriores de dobles cuerdas, esta pieza fue tomada del libro "Double Stops for Cello" de Rick Mooney.

Ode to Joy

Ludwig van Beethoven

Rick Mooney

The image shows a musical score for 'Ode to Joy' in bass clef, common time, and the key of D major. The score is divided into three staves. The first staff starts with measure 1, which has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measures 2 and 3 have a fingering of x1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 4 has a fingering of 0 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 5 has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 6 has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. The second staff starts with measure 6, which has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 7 has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 8 has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 9 has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 10 has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. The third staff starts with measure 11, which has a fingering of 0 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 12 has a fingering of 2 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 13 has a fingering of 1 on the first string and 3 on the fourth string. Measure 14 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 15 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 16 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 17 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 18 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 19 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 20 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 21 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 22 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 23 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 24 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 25 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 26 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 27 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 28 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 29 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 30 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 31 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 32 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 33 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 34 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 35 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 36 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 37 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 38 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 39 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 40 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 41 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 42 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 43 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 44 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 45 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 46 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 47 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 48 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 49 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 50 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 51 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 52 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 53 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 54 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 55 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 56 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 57 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 58 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 59 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 60 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 61 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 62 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 63 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 64 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 65 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 66 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 67 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 68 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 69 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 70 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 71 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 72 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 73 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 74 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 75 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 76 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 77 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 78 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 79 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 80 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 81 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 82 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 83 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 84 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 85 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 86 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 87 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 88 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 89 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 90 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 91 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 92 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 93 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 94 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 95 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 96 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 97 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 98 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 99 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string. Measure 100 has a fingering of 1 on the first string and 4 on the fourth string.

Para finalizar este repertorio de material complementario, quiero compartir otro estudio de dobles cuerdas que se encuentra en el libro "Thumb Position for Cello" Book 1, de Rick Mooney. Como ya se ha mencionado anteriormente, una de las características de la metodología Suzuki, es no abandonar las canciones que ya se han tocado, porque en un futuro las podemos "reciclar" para trabajar elementos nuevos. Así que como muchas otras de las piezas que compartí en este documento, esta canción ya la habíamos trabajado al inicio de las dobles cuerdas, sin embargo, esta vez se tocará completa y en posición de pulgar; pues es hora de juntar las dobles cuerdas, con la 8va posición. Al igual que la primera vez que la tocamos, también se encuentra en tonalidad de D, no obstante, está escrita en clave de Sol debido a la posición en la que debe ser tocada.

Boil Them Cabagger Down

United States

9

6

12

18

24

30

36

42

1.

2.

©

2

Boil Them Cabagger Down



CONCLUSIONES

Durante los seis años que he venido enseñando con la metodología Suzuki, he podido notar que el avance de los estudiantes es seguro y eficaz; por supuesto no se puede generalizar el tiempo que conlleva un proceso porque cada persona es diferente y por lo tanto cada quien aprende a diferentes velocidades y no todos de la misma manera.

He podido darme cuenta que los principios de la metodología Suzuki, tienen un propósito claro, y al aplicarlos durante el proceso de enseñanza se marca la diferencia entre las familias que sí cumplen con estos principios y las que no.

La asistencia de los padres es fundamental en la etapa inicial de los niños, pues al ser los padres los maestros en casa, deben velar por la práctica correcta de sus hijos. Es muy diferente cuando un niño de 4 o 5 años tiene su clase sólo, a cuando la tiene en compañía de sus padres, pues este niño que ha estado sólo en clase, no recuerda casi nada a la hora de repasar en casa, por lo tanto cuando llega a una siguiente clase, su avance ha sido nulo.

El escuchar la música definitivamente juega un papel importantísimo a la hora de aprender. Tuve la experiencia de iniciar en cello dos niños al tiempo. Los dos eran muy hábiles a la hora de aprender cosas nuevas; durante su etapa pre estrellita iban a la misma velocidad, por lo que el libro 1 lo empezaron iguales, pero en esta etapa uno de ellos empezó a avanzar más rápido que el otro, y la razón fue fácil de descubrir. Aquel chico que se quedó atrás, no escuchaba la música en casa, por lo tanto, cada canción era difícil de recordar, y al pasar a una canción nueva, su mente estaba en blanco, mientras que el otro chico, aunque no sabía tocar sus canciones nuevas en el cello, podía cantarlas, y esto hacía que al explorar los sonidos del cello, pudiera sacar más fácilmente sus canciones, pues ya tenía una referencia interválica en su cabeza y sabía para donde iba la música.

Ahora bien, la culpa realmente no la tiene el niño. Pues un niño de 4 o 5 años no tiene la iniciativa para decidir que es momento de escuchar la música. Así pues, los padres siguen jugando el papel más importante para el aprendizaje de sus hijos, no sólo con la asistencia a las clases y el repaso en casa, sino también porque son ellos quienes deben crear el entorno musical adecuado para que sus hijos estén motivados y deseosos de aprender.

Definitivamente toda la teoría que la metodología Suzuki nos propone, es muy poderosa; y desde que se lleve a la práctica, los resultados serán asombrosos.

No obstante, la realización de este trabajo surgió también a raíz de la experiencia y de la práctica de la metodología Suzuki a la hora de enseñar, teniendo en cuenta que las canciones que los libros proponen, hacen parte de un repertorio que la metodología adoptó, mas no se puede decir que la metodología Suzuki son los libros y las canciones que vienen en estos.

Es por esto que las posibilidades de complementación para el repertorio que los libros Suzuki proponen, siempre están abiertas, pues hay que recordar que podemos enseñar cualquier canción de cualquier libro o método, y no por ello se está dejando de enseñar o aprender con la metodología Suzuki, pues desde que los principios se sigan aplicando, la metodología siempre va a estar presente a la hora de enseñar.

Vale la pena concluir teniendo en cuenta que el repertorio aquí propuesto ya ha sido puesto en práctica con varios de mis alumnos, y puedo decir que los resultados obtenidos son bastante satisfactorios. Desde el punto de vista técnico, desde el punto de vista musical y por supuesto desde el punto de vista personal; pues no hay que olvidar que no se trata simplemente de formar músicos, sino seres humanos con un corazón bello a través de la música.

BIBLIOGRAFIA

- BARENBOIM, Daniel (2008) El sonido es vida. El poder de la música. Colombia: Norma.
- BETH HOCKETT, Carey (1979) "Keynote Collection".
- BOWLBY, John (1980) Attachment and loss. Vol 3 Attachment. New York: Basic Books.
- GARCÍA, Alfonso – LLULL, Josué (2009) El juego infantil y su metodología. Editex.
- LEE, Sebastian. Method for Cello, Book 1, Op. 31. Carl Fischer.
- MOONEY, Rick (1995) Double Stops For Cello. USA: Summy-Birchard Inc.
- MOONEY, Rick (1997) Position Pieces For Cello. USA: Alfred Music Publishing.
- MOONEY, Rick (1998) Thumb Position for Cello, Book 1. USA: Summy-Birchard Inc.
- SÁNDOR, Frigyes (1975) "Educación musical en Hungría". Madrid: Corvina.
- STARR, William (1975) American Suzuki Journal, Vol. 3.2
- SUZUKI, Shinichi (1969) Hacia la música por amor. New York: Exposition Press.
- "Suzuki Cello School" Vol. 1 (1991). USA: Summy-Birchard Inc.
- "Suzuki Cello School" Vol. 2 (1992). USA: Summy-Birchard Inc.
- "Suzuki Cello School" Vol. 3 (1992). USA: Summy-Birchard Inc.
- "Suzuki Cello School" Vol. 4 (2003). USA: Summy-Birchard Inc.

El escrito de las clases grupales de William Starr, fue traducido con permiso por Barbara Balatero.

La cita de la página 17, fue proclamada por Shinichi Suzuki durante la conferencia de ASTA (American String Teacher Association). Sin embargo no se tiene claridad sobre el año exacto de esta conferencia.

Las frases de Shinichi Suzuki que se compartieron en este documento y no tienen la correcta citación, son frases aprendidas en los cursos de capacitación, y que vienen duplicándose por tradición oral gracias a estos maestros capacitadores que sí tuvieron la oportunidad de conocerlo en persona.

ANEXOS

Anexo 1.

Entrevista personal. Barbara Balatero. Skype.

Bogotá, Octubre 8 de 2017, 3:00 p.m. (Colombia) 1:00 p.m. (Seattle).

Cabe la pena aclarar que en la siguiente entrevista hay cosas de redacción que no están bien. Esto es debido a que el español de Barbara no tiene toda la gramática que nosotros utilizamos. Sin embargo, la transcripción se hizo lo más textual posible, arreglando algunas frases para que se entendieran mejor.

Barbara, ¿tu a qué edad empezaste a tocar cello?

A los 14 años. Yo tocaba piano antes de eso. Entonces yo toco piano, yo puedo acompañar a todos mis alumnos hasta los conciertos y sonatas y todo, pero no recibí clases después de octavo grado cuando yo empecé el cello. Yo dejé las clases de piano pero tenía la habilidad suficiente para mi vida para tocar con mis alumnos, y empecé con el cello porque a mí me gustaba el sonido y quería tocar un instrumento con otras personas en orquesta y cuarteto y tocar piano fue más o menos sola.

Barbara y entonces ¿a qué edad tu empezaste a tocar piano?

En el cuarto grado, entonces tenía 4 años de clases de piano, pero yo venía de una familia bien musical. En mi familia todos los miembros, los niños, somos cinco, cantaban; en armonía, era muy tierno, y todo el mundo tocaba piano y otros instrumentos y a mis padres les gustaba cantar, entonces me daban clases de piano porque quería que les acompañara, y tomé clases como tres meses y me decía: *“mire venga aquí, toque esto para nosotros” – “yo no puedo” – “bueno toque una nota cada compás por lo menos”*.

Entonces mi mamá tocaba cello en su orquesta en bachillerato y universidad pero nunca tenía clases privadas, y mi papá tocaba timbales, y ellos se encontraron en la orquesta de la universidad y se casaron. Entonces cuando yo empecé el piano podía leer música y cantar.

En ese tiempo no había muchos discos y todo eso, entonces las personas que tenían música en la casa tenían la ventaja.

Cuando tu empezaste a aprender cello, ¿a ti te enseñaron con Suzuki, o te enseñaban con otra metodología?

Es que no había Suzuki en este país en estos años, porque en 1964 o 65 cuando yo empecé, por lo menos había una persona en los estados unidos no sé donde estaba enseñando violín, pero no había método Suzuki en este tiempo.

Entonces cuando y como conociste la metodología Suzuki?

Yo encontré el método Suzuki por primera vez cuando estaba en la universidad, porque Suzuki quería empezar en los Estados Unidos el método y mandaba dos maestros de violín joven, como 20 o 21 años y uno fue a Seattle, que fue la maestra de mi hija, ella tiene 76 años y todavía está enseñando. Fue una de las dos primeras, la otra la mandaron a “Oberlin College”, al conservatorio de Oberlin, que es donde yo estudié, entonces yo me encontré con una de las dos primeras en todo el país que estaba haciendo un programa de Suzuki, fue los años pioneros del método, y más luego, como 13 años mas luego, mi hija estaba tocando con la otra pionera.

Yo recuerdo la primera vez que encontré Suzuki, porque yo estaba en la universidad y había visto que los niños andaban con sus violines chiquitos pero no sabía todavía, y estaba en un curso de métodos de cuerdas que uno tenía que tomar para su título, y el profesor, sus hijas, estaban tomando clases con esta japonesa; sus hijas tenían como 4 o 3 años las dos, entonces nosotros observamos. Y lo chistoso es que una de ellas es ahora maestra capacitadora y hacemos capacitación en Costa Rica juntas, y yo observé las clases de ella cuando tenía como 3 – 4 años, y un día este profesor anunció la clase: *“bueno, un grupo de niños japoneses del método Suzuki está haciendo una gira por los Estados Unidos y va a hacer un concierto en Búfalo - Nueva York, el sábado. Yo voy a manejar toda la noche el viernes, asistimos al concierto y regresamos en la noche, y tengo dos puestos en el carro. ¿Quién quiere ir?”* bueno, yo fui, y manejamos por toda la noche el viernes después de las clases del conservatorio y entramos a la sala y los niños estaban ensayando, el concierto iba a ser en la noche, y, en este día, yo podía oír el sonido que hacían porque fue tan lindo que tocó la fibra de mi corazón. En este momento yo decidí **“¡VOY A HACER! ¡TENGO QUE HACER ESTO! ¡ES LO QUE YO QUIERO HACER! ¿COMO PUEDE ÉL HACERLO?”**. Fue el principio. Estaban tocando el Rondó de Mozart, y fue el sonido el que me agarró; más que el virtuosismo de ellos, fue el sonido que tenían. Entonces él tiene la culpa, ese profesor. Él fue el fotógrafo famoso que tomó todas las fotografías de Suzuki que se pueden ver en los libros, pero también fue maestro de violín y profesor de violín.

¿Qué fue lo que a ti más te llamó a atención de la metodología?

Bueno, el sonido, el corazón de los niños y la alegría. Tocaban con alegría. Con una habilidad bien alta, bien impresionante, y dije: “quiero esto para mis hijos”.

Barbara y ¿a ti que te hizo tomar la decisión de ser profesora de cello?

Bueno, yo quería ser maestra como desde la edad de 5 años. Yo no sé maestra de qué. Siempre los menores en mi familia fueron mis víctimas, y jugábamos a la escuela y yo era la maestra. Yo soy muy mandona y las mandonas son muy buenas para maestras. A mí me gusta mandar. Entonces yo pensaba que iba a ser como maestra de kínder o quizás de matemáticas, y cuando estaba en bachillerato pensaba “quizás yo quiera ser maestra de música” de la escuela pública, de orquesta, entonces entrando a la universidad yo tenía la idea de enseñar música, en una escuela pública al graduarme, pero yo cambié la idea un poquito cuando oí estos niños de Japón tocando, pero yo ya tenía 4 años enseñando en escuela pública, y a mí me gusto mucho porque es para todos, no solamente para los padres que pueden pagar o los niños que tienen recursos; pero yo nunca en mi vida quería hacer otra carrera fuera de ser maestra.

O sea que tú tuviste la vocación desde siempre...

Creo que sí. Y a mí me gusta la escuela. Cuando estaba en primaria me gustaba tanto que a mí no me gustaban los sábados ni domingos porque yo siempre quería ir a la escuela; y yo estuve bien enojada cuando mi hermana mayor iba a la escuela un año antes que yo, entonces mis padres me metieron en un pre kínder. Así que yo nunca he pensado en otra carrera.

Antes de que tú conocieras la metodología Suzuki, ¿tú ya enseñabas cello, o tú empezaste a enseñar después de conocer la metodología?

En la universidad estaba enseñando cello porque la universidad tenía un programa donde jóvenes de los alrededores venían al conservatorio, ellos tenían 14, 15 y 16 años, y venían a tomar clases privadas con los alumnos de la universidad, dándonos experiencia, pero no había el método de Suzuki de cello, entonces en una manera tradicional. Cuando decidí ser voluntaria del cuerpo de paz en el Salvador, empecé el programa de Suzuki de ahí, y tocaba con la sinfónica, y fue ahí donde aprendí el español que ya tengo. Pero prácticamente la mayoría de mis alumnos por toda mi vida han sido de Suzuki. Yo estoy enseñando a algunos nietos de Suzuki, hijos de mis alumnos anteriores.

¿Cuánto tiempo llevas enseñando con la metodología Barbara?

1974, después de la universidad. Nosotros fuimos muy pioneros de cello. Casi no existía. Estuvimos tratando de duplicar lo que estaban haciendo los violinistas y nuestros libros fueron copiados por mano y siempre cambiamos esta canción aquí y acá, tratando de arreglar el repertorio. Los libros de Suzuki de violín fueron hechos solamente de doctor Suzuki, pero para nosotros los cellistas fue una obra comunal, entre todos, y hemos pasado por muchas ediciones, pero ya creo que somos más fuertes y los violinistas ya están cambiando también, porque, no podían cambiar nada antes de que se muriera Suzuki por respeto, pero ya están tratando de ponerse de acuerdo, de hacer algunos cambios, han cambiado digitaciones, arcadas, ponían algunas cosas que necesitan por ejemplo, fue mucha música barroca y clásica y casi nada de romántico ni siglo XX entonces están poniendo otras cosas; está cambiando un poquito. Pero el método no son los libros.

Bueno Barbara como ya sabes, mi trabajo se trata sobre las posibilidades de complementación para la metodología Suzuki. ¿Tú qué opinas sobre complementar la metodología Suzuki con diferentes métodos para poder lograr un mejor proceso?

Sí. ¿Sabe qué? Mucha gente cree que el método son los libros, y no son. Suzuki decía que el método es la filosofía y cómo enseño a los niños y solamente usamos los libros. Él decía que uno puede usar los libros y no es maestro de Suzuki, y otra persona puede usar otro material y enseñar de una manera Suzuki. Solamente este repertorio común nos ayuda a tocar juntos, tener clases grupales, estar en cualquier parte del mundo y tocamos el mismo repertorio. Entonces para él, para doctor Suzuki, yo oí a él diciendo eso, que no son los libros, es el método en que enseñamos, por oído, sin leer en las etapas primeras, con ayuda del padre, paso a paso, todo eso son el método Suzuki. Los libros solamente son los libros que usamos. Entonces es muy común por todo el mundo que suplementamos el repertorio con otras cosas. Yo lo hago todo el tiempo, yo agrego cosas y en los recitales es bien común. Yo tengo un recital en marzo de mis alumnos de libro 4 en adelante y ellos tocan tres canciones, una es algo bien sencillo de repaso pero bien hecho, como canción folclórica francesa a un nivel Yo-Yo Ma, y tocan una canción de Suzuki y además otra que no es nuestro repertorio. Es bien común.

Barbara una pregunta, tu ahorita dijiste que escuchaste a Suzuki decir todo lo de los libros y la filosofía. ¿Tú conociste personalmente a Suzuki?

Sí

Y ¿en dónde y cómo lo conociste?

En los años en que él venía a los Estados Unidos para dar talleres a nosotros y siempre decía que los métodos no son los libros, pero es muy bueno tener métodos, los libros que van paso a paso. La música anima a los niños y la ventaja de tener repertorio en común, no importa el método, es que podemos tocar juntos.

El método no son los libros, hay muchos maestros que usan los libros de Suzuki pero no usan el método de Suzuki. Se pone desde el principio el libro en el atril, los niños pasan a la próxima canción sin pulir y nunca repasan entonces aprenden y botan, aprenden y botan, eso no es Suzuki Method. No es el método de Suzuki. Y decía esto mucho Suzuki, fue uno de los puntos que siempre decía, que el método no son los libros.

Y más o menos ¿en qué año lo conociste a Él?

Bueno, la primera vez fue en 1973, algo así, hasta, la última vez en que yo lo vi fue en la conferencia de Edmonton – Canadá, una conferencia mundial, bueno, mi hijo tenía tres o cuatro años entonces fue más o menos 84 – 85. Entonces venía muchas veces a los Estados Unidos, a los festivales, y también sabe qué? Puede encontrar videos de él enseñando mucho en YouTube. Es algo increíble. Y la universidad de

Wisconsin tiene un archivo de esto, si puede buscar en "University of Wisconsin" ellos tiene archivo. También puede ser que SAA tienen algo en su website también, o un link por lo menos, porque es bien impresionante verlo enseñando.

En Canadá cuando lo vi, yo presenté a él una foto del programa que yo había empezado en El Salvador.

Bueno yo solamente fui a Japón dos veces y había fallecido antes de eso, entonces nunca lo vi en Japón, solamente en los Estados Unidos.

Barbara, tú podrías contarme alguna historia, alguna anécdota que tu consideres especial, que te haya pasado justamente enseñando cello con la metodología Suzuki.

Bueno, tú has visto este vídeo de la niña en un yeso tocando. Esa historia es muy buena porque podemos ver que usando método Suzuki estamos criando a seres humanos buenos en vez de músicos fantásticos, a veces son fantásticos también, pero primero seres humanos buenos. Porque ella tenía 7 años y nació con un defecto en la cadera y le costaba caminar. No podía correr y tenía una vida de dolor, pero no podía arreglarlo hasta que tuviera 7 años; entonces cuando tenía 7 años ella estaba en libro 5, estaba bien avanzada con su cello, bien chiquita, japonesa; y hicieron la operación y pasó más que dos meses en un yeso desde los pies hasta los brazos. Todo el cuerpo. Y el segundo día después de la cirugía por supuesto estaba todavía en el hospital. Yo iba a visitarla al hospital para que los padres pudieran regresar a la casa, bañarse, cambiar la ropa y regresar; entonces yo lleve mi cello al hospital para practicar y tocar con ella y ella me dijo: *"mire, llame a mi mamá y dígame que traiga mi cello porque creo que puedo tocarlo en este yeso"*. Entonces yo llamé a la mamá y en dos horas venía con el cello pequeño y ella me dijo: *"bueno, si tu sostienes el cello así, yo puedo tocar"*. Y como no, podía! Entonces había una silla de ruedas para acostar y me dijo, *"póngame en esto, yo quiero ir al cuarto del niño que ha estado llorando toda la mañana"* entonces había oído un baby llorando toda la mañana y le estaba molestando, entonces fuimos y llegamos con el cello y ella tocaba para el baby y para todos los niños que habían tenido cirugía. Entonces inventamos algo para sostener el cello amarrado a la silla de ruedas porque ni tenía rodillas, solo los brazos, porque yo no podía sostener el cello por horas y horas mientras tocaba. Y ella tocaba horas mientras estaba en el yeso porque no había otra cosa que hacer. Era una familia que no permitía televisor. Entonces en estos dos meses y medio aprendió libro 5 y casi libro 6, y los padres llevaban a todas las clases grupales y ella tocaba en los recitales, necesitábamos 4 padres para poderla llevar al escenario, con su equipo y su silla de ruedas acostada y todo eso. Y salió de eso, está en la universidad ya, y es una cellista muy buena, pero no está estudiando cello. Creo que está estudiando medicina o algo, pero toca su cello en la orquesta de la universidad.

Para mi esta fue bien impresionante porque ella estaba así con mucho dolor por su cirugía pero estaba pensando que había un bebé que estaba llorando todo el tiempo y ella quería hacer algo con su cello.

Entonces sí, estamos haciendo instrumentalistas, músicos muy buenos que pueden tocar a un nivel muy

alto, pero no es la cosa más importante; es crear seres humanos buenos a través de la música. Siempre decía eso Suzuki también. Suzuki decía que: “un alumno que toca con alegría es un alumno avanzado”, puede ser en libro 1, libro 8, no importa. Uno puede estar en libro 8 y no ser un alumno avanzado si no toca con alegría.

Ella es algo muy especial, esta niña tiene corazón y esa es la cosa más importante. Mucho más importante que tocar bien. Que toca bien ella.

Suzuki hizo su método; este método creció desde las cenizas de guerra mundial número 2. Donde la vida estaba horrible y muchos niños en Japón estaban sufriendo, y él quería hacer algo para darles esperanza; fue durante la guerra que él empezó con esto.

Barbara y tu por qué decides volverte una maestra capacitadora?

Bueno fue hace como un poquito más de 10 años que finalmente saqué la maestra capacitadora. Siempre me tardaba y en la SAA me decían, tiene que hacer la aplicación porque necesitamos las personas que hablan español. Finalmente yo decidí hacerlo, pero es un proceso de mucho trabajo.

Tú qué crees que le hace falta a la metodología

Bueno, me da lástima que no todos los niños la pueden tener, porque no hay recursos, no hay maestros, etcétera. Es un método más o menos para las personas, padres, que tienen recursos. Quiero un día enseñar en las escuelas públicas. Hay algunas escuelas públicas que tiene programa Suzuki y no cobran, y los padres vienen para las clases y todo; en los Estados Unidos hay uno en Texas. Ese es mi sueño.

¿Qué opinas acerca de la lectura?

En los años primeros del método habían algunos maestros que no enseñaban a los niños lectura y entonces hay gente todavía que piensa que los alumnos Suzuki no pueden leer, pero no es la verdad.

Enseñarle a un niño la lectura es la cosa más fácil. Tocar bello es mucho más difícil. Yo nunca hago lectura en libro 1. Para mí hasta libro 2. Y para mí yo quiero que la nota en el papel sea un sonido en la mente antes de un lugar en el cello. Entonces mis alumnos generalmente pueden ver la nota en el papel y cantarla, y después saber dónde queda en el instrumento. Para mí esto ideal.

¿Tú en que países haces capacitaciones para los maestros?

Costa rica, El Salvador, Guatemala, México, Colombia y hace seis o siete años algunas veces en Puerto rico. Y Solamente he dado un solo curso en inglés en los Estados Unidos. Porque hay otras personas que pueden hacer esto y yo no tengo tiempo de hacer más que eso, porque tengo mi estudio y yendo a los demás países es más que suficiente.

Y bueno, teniendo en cuenta que tú capacitas solamente en estos países de habla hispana, ¿tú como ves que ha sido el desarrollo que la metodología ha tenido en estos países?

Cada vez que voy yo veo que la enseñanza y el nivel de los niños es más alto.

El mundo violín está adelante que el mundo cello. Porque no se ha estado haciendo cello tanto tiempo como violín.

También quiero cambiar la cultura de enseñar en estos países, que es un poco negativa, como castigando a los niños siempre.

Y ya que dices que cada vez que viajas a estos países ves que el nivel es más alto, ¿tú crees que eso también se debe a las capacitaciones que tu nos has hecho a nosotros para poder enseñar?

Bueno, ustedes toman las ideas pero son los maestros ahí quienes hacen el trabajo.

¿Tú como haces para mantener a tus alumnos motivados para que siempre estén estudiando y no abandonen el cello? ¿Utilizas alguna estrategia?

Yo no sé. Esa es una pregunta difícil, porque yo no sé si es posible motivar a un alumno. Yo creo que son los padres los que hacen el ambiente en la casa. Yo no sé si soy alguien que motiva a mis alumnos, solo estoy enseñándoles como tocar cello, como ser músico, pero motivar yo no sé si viene del maestro o sí no. Hay muchos padres que echan la culpa a los maestros si sus alumnos no están motivados. Pero yo no sé.

O sea, tú crees que la culpa es justamente de los papás...

Pues no solamente, pero puede ser. Algunas veces.

Pero todos los niños pasan por época en que no quiere tocar. Pero siempre decimos en nuestra familia que tocamos un instrumento hasta los 18 años; esta es la ley de la familia. Es una norma de nuestra familia.

Los padres están a cargo de la educación de los hijos, los hijos no están a cargo de eso.

Barbara y ya para terminar, ¿cuando crees tú que tienes éxito con tus alumnos?

Para mí, éxito es cuando ellos todavía tocan sus instrumentos cuando son adultos, no importa cuál es su carrera. Yo tengo ex alumnos que están haciendo muchas cosas interesantes; pero yo quiero que todos todavía amen a sus cellos, y toquen sus cellos, y vayan a conciertos, y apoyen la música clásica; para mí este es el éxito.