

## **Ejercicios técnicos sobre la mano izquierda para violonchelistas de nivel intermedio basados en cuatro obras del compositor colombiano Deiner Hurtado<sup>1</sup>**

Rolando David Ramos Rodríguez

rdramosr@eafit.edu.co

rdavid92@gmail.com

### **Resumen**

El presente artículo da cuenta del proceso de creación de ejercicios que faciliten la ejecución técnica de la mano izquierda en el violonchelo, basados en cuatro obras colombianas del maestro Deiner Hurtado, para nivel intermedio. También se pretende resaltar la importancia de la música tradicional en el desarrollo instrumental del violonchelo, específicamente el valioso potencial pedagógico de la música tradicional colombiana en el ámbito técnico del instrumento. Esto se realizó mediante un análisis técnico de cada pieza, identificando las problemáticas asociadas al desarrollo propio de la mano izquierda, lo cual permitió desarrollar ejercicios previos a las obras que faciliten su ejecución, además de apropiar la técnica para futuros montajes en cualquier esfera y estilo musical. Es importante recalcar que la apropiación de la música tradicional colombiana permite desarrollar la técnica instrumental desde un panorama más cercano al ejecutante, para así interiorizar el conocimiento y ponerlo en función de una ejecución más apropiada, que posteriormente se refleja en la ejecución musical.

*Palabras clave:* Ejercicios para la mano izquierda, pedagogía, técnica, música tradicional, violonchelo.

---

<sup>1</sup> Artículo académico presentado para optar al título de Magíster en Música. Universidad EAFIT. Escuela de Humanidades. Departamento de Música. Medellín, 2021. Asesor: Juan David Manco, Magíster en Música.

### **Abstract**

This article gives an account of the process of creating exercises that facilitate the technical execution of the left hand on the cello, based on four Colombian works by Deiner Hurtado, for an intermediate level.

It is also intended to highlight the importance of traditional music in the instrumental development of the cello and the valuable pedagogical contribution that the breakdown of traditional Colombian music in the technical field of the cello entails. This was done through a technical analysis of each piece, identifying the problems associated with the development of the left hand, which allows perform exercises prior to the works that facilitate their execution, in addition to appropriating the technique for future assemblies in any sphere and musical style. It is concluded that the technical development of traditional Colombian music is an indispensable axis for the appropriation of the technique on the cello.

*Keywords:* Exercises for the left hand, pedagogy, technique, traditional music, cello.

A partir de mi experiencia como estudiante y profesor, he observado un vacío pedagógico causado por el uso escaso del repertorio colombiano en las etapas de desarrollo técnico del violonchelo. Una de las razones es la ausencia de la música colombiana en el programa básico para violonchelo o inclusive su desconocimiento, lo que se debe en gran medida a que, paradójicamente, puede ser más fácil acceder a las fuentes musicales del repertorio tradicional europeo. Otra razón de peso es la reducida cantidad de obras tradicionales colombianas adecuadas para niveles elementales e intermedios de aprendizaje en el violonchelo. Como consecuencia, la pedagogía musical en Colombia tiende a dejar de lado el repertorio colombiano en todos los niveles instrumentales, lo que genera que se desaproveche su gran potencial en el desarrollo técnico instrumental del ejecutante, en factores como el buen uso del ritmo y el desarrollo melódico.

El proyecto tuvo como finalidad la creación de ejercicios técnicos para violonchelistas de nivel intermedio sobre la mano izquierda basados en cuatro obras de Deiner Hurtado: “*Pik Nik*” en Salento<sup>2</sup>, *Caribeño*, *Conversación entre dos cellos* y *Danza campesina*, publicadas en 2014 en el texto *Colombia en dos cellos: 11 dúos colombianos para violoncello*.

De este modo, este artículo presenta estos ejercicios y analiza sus resultados. Como referencia para el desarrollo de este proyecto se ha tomado el trabajo del maestro Ludmid Vassilev (2013) de la Universidad de Antioquia, quien desarrolla la técnica del violonchelo en cinco unidades a partir de la música autóctona colombiana, desde su etapa inicial hasta un nivel intermedio. Por otro lado, el aporte del maestro mexicano Samuel Máñez (2017) y sus noventa estudios para violonchelo, donde desarrolla la esencia de cada compositor e intérprete más destacado de este instrumento y propone una serie de estudios a partir de sus obras y estilo, para crear un material más fresco y contemporáneo apto a la necesidad del violonchelista latino. Finalmente, el trabajo del doctor y pedagogo Shinichi Suzuki (1991) y su emblemático método, quien a partir de la música popular universal dio un nuevo aire pedagógico y técnico al desarrollo de las cuerdas frotadas.

Es importante anotar que el desarrollo de la mano izquierda siempre estará ligado a un buen desarrollo del arco. Por ende, en cada ejercicio se sugirió un tipo de arcada, que

---

<sup>2</sup> Las comillas aparecen en el título original.

ayudó a potenciar indirectamente el desarrollo de una cultura de arco en el violonchelo. Mediante el análisis de las obras se identificaron las dificultades técnicas y segmentos que presentan complejidad, para así desarrollar ejercicios que simplifiquen la asimilación de la técnica en primera instancia, para posteriormente trabajar en el desarrollo de la música. Los problemas técnicos que se identificaron son los distintos cambios de posición en el violonchelo y su correcta afinación, cambio a posiciones agudas o también llamadas posiciones de pulgar, dobles cuerdas, entre otros.

La difusión de las piezas del maestro Deiner Hurtado no solo enriquece el medio interpretativo del violonchelo, sino que permite ampliar el horizonte pedagógico en el instrumento desde nuestra música. Al ser de carácter progresivo, los ejercicios propuestos ofrecen una alternativa de estudio frente a las dificultades encontradas en el repertorio. Finalmente, la intención del proyecto es aportar a la consolidación gradual de un estudio organizado de la música colombiana.

### **La música tradicional y su valor educativo**

La música tradicional recibe diversas denominaciones: popular, típica, regional, entre otros (Olmeda, 2011, p.2). Estos calificativos muestran que uno de sus rasgos distintivos es su fuerte carácter étnico y aunque históricamente ha sido transmitida de generación en generación de forma oral, en la actualidad también se transmite dentro de la comunidad académica como una parte vital de la cultura de un pueblo determinado. Por tanto, cuando hablamos de música tradicional hacemos referencia tanto a su estudio como al material transmitido.

Podemos decir que la música que actualmente conocemos tiene su origen en la música folclórica, la cual ha existido durante miles de años, antes de la existencia de los músicos profesionales con estudios académicos, permea la vida cotidiana de las comunidades y está en continuo desarrollo. Toda música vocal e instrumental proviene de canciones y danzas tradicionales. Por ende, no es posible realizar un estudio equilibrado de la historia sin examinar la música tradicional, de igual forma que es imposible realizar un estudio de la literatura sin conocer los relatos y poemas tradicionales.

Es importante recalcar el impacto tan profundo que están causando los medios de comunicación en la población infantil. La invasión de las redes sociales, la música comercial y la internet podría dar lugar a que los niños disfruten la música de consumo y la música que impone los medios de interacción social y de comunicación, a mi modo de ver con fines netamente mercantiles. Esto podría ocurrir precisamente porque se desconoce otro tipo de música. La falta de musicalidad, la falta de interés y la pasividad que se observa en algunos de estos niños pone en evidencia la necesidad de utilizar otros conductos musicales.

De acuerdo con Escobar (1992), la música tradicional infantil proporciona al niño que juega, canta o se mueve al son de determinados ritmos y melodías un ambiente musical idóneo para su desarrollo musical. Por ello pretendemos que la música tradicional infantil sea una de las alternativas de consumo para la educación básica. Es importante tener en cuenta que el ambiente más idóneo para llevar esto a la práctica de esta enseñanza es el entorno escolar, donde más asegurada estaría su trasmisión (Escobar, 1992, p.2).

Desde el punto de vista didáctico y pedagógico, existen dos apartados de la música tradicional infantil que es importante resaltar. El primero, las canciones y danzas; el segundo, la literatura infantil tradicional, por su gran valor rítmico y musical. Laszlo Ordog, inspector de enseñanza musical en Hungría y especialista en el método Kodaly, sostiene que la base de la educación musical es la música tradicional, en la que confluyen los intereses nacionales, pedagógicos y estéticos (2000, p.14). Por tanto, desde su punto de vista "desde el Jardín de infancia hasta la escuela secundaria, pasando por la escuela primaria, el estudio de la música tradicional es el peldaño para comenzar y profundizar en la estética de la música clásica" (Ordog, 2000, p.12). De esta manera se llega a una entonación correcta que será la base para el desarrollo musical, gracias a su sencillez y sentimientos de mentalidad cercano al niño, proceso que se ve reflejado en el desarrollo instrumental.

Ahora bien, en los escenarios académicos por lo general se separan la música popular o tradicional y la música académica, de mayor influencia europea. El presente proyecto entiende la música tradicional como un paso previo o conjunto para abarcar una música que contiene otros elementos técnicos que requieren cierto nivel de madurez, al estar más próxima al estudiante en su etapa de crecimiento.

Por otro lado, la identidad musical no debe ser un lugar inmóvil, sino que debe estar en articulación con la subjetividad que cada estudiante pueda presentar, entendiendo como identidad musical a la apropiación de aspectos relativos al género, edad, discapacidad, nacionalidad, entre otras. Esta se adquiere mediante la música, marcando un estilo determinado. Además el entorno cultural y social del individuo inciden directamente sobre esta, ya que el tiempo y el espacio son determinantes para crear una identidad propia, específicamente la musical. De esta manera, la música ayuda a crear peldaño a peldaño la identidad que representa a cada uno, aquella que se esconde en la esencia personal de cada ser. De esta manera la identidad se evidencia en el momento en el que se conciba una práctica estética que evoque un sentido sobre la vivencia de cada estudiante.

Existen tres ejes estructurales donde convergen las prácticas musicales pedagógicas: el primero, la tradición académica protagonizada por la música centroeuropea, que hoy en día es una parte indispensable en el desarrollo del contexto musical en Occidente; el segundo, la música tradicional local, que es una expresión intangible que la educación debe abogar por preservar con una mirada cultural y política; y tercero, la diversidad musical de cada estudiante, que puede estar nutrida de herencia europea, de música tradicional y de músicas de expresión popular, contemporánea e incluso urbana con su amplia diversidad de expresiones (Samper, 2011, p.313). Por ende, uno de los afanes de un espacio de educación musical debe ser la generación o la inspiración para que estas experiencias sean posibles, como núcleo de articulación para que los estudiantes encuentren un lugar donde converjan los relatos musicales a los que son expuestos.

Basado en mi experiencia como docente y estudiante de música, puedo inferir que el uso de música regional en estudiantes de nivel básico e intermedio es una necesidad indispensable para el desarrollo musical del mismo, sin importar el fin al que se quiera llegar, sea la formación de músicos de oficio para futuro o de un músico amateur. La música tradicional permite acercar e interiorizar la técnica desde un punto de vista mucho más íntimo y personal, muy asociado a su crecimiento humano. Por lo anterior, facilita comprender elementos rítmicos que están presentes en la música universal. Por su parte, el estudio técnico del violonchelo, acompañado de música tradicional, ha logrado facilitar la enseñanza de la técnica violonchelista, dado que la música colombiana es muy rítmica y cargada de un alto

contenido melódico, medio que ha ofrecido un camino que ha permitido desarrollar cualidades que la música culta o clásica también ofrece.

En síntesis, es necesario tener siempre en mente que el estudiante no es un recipiente donde se vierte el conocimiento, sino un ser dialogante y con cuya palabra hay que contar a la hora de crear estrategias pedagógicas, aunque muchas veces esto no sea fácil debido a los roles que se imponen en los centros musicales o culturales. Es muy común olvidar la concepción liberadora y creativa que ofrece la formación musical. Para evitar esta mirada, deberíamos tener en cuenta siempre el papel del estudiante a la hora de definir la creación de un objeto musical y buscar, en la medida de las posibilidades, que el desarrollo musical esté en función de las necesidades personales del estudiante respecto a su desarrollo artístico musical.

### **Factores esenciales de una metodología destinada a la aplicación pedagógica de la música tradicional**

Al ser un efecto a la vez material y simbólico de una herencia determinada, la música tradicional en los escenarios académicos favorece la integración y relación entre los individuos de una sociedad, por encima de cualquier resultado estético.

Ahora bien, en la formación de un músico violonchelista, es importante seleccionar cómo, cuándo y en qué materias de un programa musical puede participar la música tradicional. Al respecto, este proyecto parte de la premisa de que es importante incorporar en la primera etapa o etapa inicial juegos musicales y bailes de carácter lúdico que lleven al estudiante a acercarse a la técnica instrumental del violonchelo mediante la musical tradicional. Posteriormente, en el segundo o etapa intermedia, es necesario incorporar obras elementales y armonizaciones basadas en la música tradicional, y que sean acordes al desarrollo técnico del violonchelo.

En la etapa inicial violonchelística, es recomendable hacer hincapié en el estudio y cultivo de canciones interpretadas en familia y provenientes de la tradición oral, especialmente aquellas pertenecientes a la música tradicional pasiva o básica. Este tipo de

música repercute en el desarrollo corporal, lo cual debe ser aprovechado para lograr un correcto acercamiento al violonchelo.

Por su parte, en el nivel intermedio es importante trabajar sobre canciones establecidas de acuerdo con su condición regional, teniendo en cuenta siempre el desarrollo técnico del instrumento y el desarrollo teórico en cuanto al conocimiento rítmico que tanto aporta la música tradicional colombiana, además de su alto contenido melódico, el cual aporta un desarrollo interpretativo idóneo para este nivel.

De esta manera, de acuerdo con Dannemann, podemos acercarnos al desarrollo técnico de una forma más familiar e íntima para lograr el desarrollo técnico requerido (1964, p.10). En su artículo sobre el folclore en la educación musical, Dannemann plantea que existen tres pilares para desarrollar una metodología pedagógica pertinente a la música tradicional: el integralismo de la cultura, que debe presentarse al folclore en su realidad orgánica, y como una expresión de la dinámica de la cultura, el uso de métodos espaciales de proyectos o unidades, con el objeto de aprovechar al máximo el principio didáctico de la actividad y la correlación de distintas asignaturas mediante el nexo del folclore (1964, p.39).

### **Caracterización de estudiantes según su nivel técnico**

El proyecto tomó como punto de partida los métodos de educación musical para cuerdas frotadas *All for Strings* (1995) de Anderson y Frost, *Essential Elements for Strings* (2004) de Jhon Higgins y el *Método Suzuki* (1991) de Shinichi Suzuki. De su comparación y análisis podemos concluir que el acercamiento al instrumento en su etapa inicial es muy diverso. Como ejemplo tomaremos el desarrollo de la mano izquierda en la etapa inicial del desarrollo técnico del violonchelo, haciendo un paralelo entre los tres métodos expuestos.

Comencemos por afirmar que los tres métodos convergen en el aprendizaje de las partes del instrumento y la apropiación de una correcta postura frente al violonchelo, además del aprendizaje teórico del nombre de las cuerdas. Específicamente, el método *Essential Elements* (2004), en su primer volumen, propone el aprendizaje técnico de la mano izquierda desde la posición completa, tocando la nota sol (cuarto espacio en clave de fa) con el cuarto

dedo; esto implica producir el sonido a partir del contacto de los cuatro dedos sobre la cuerda, buscando siempre la redondez de la mano y con efecto de *pizz*, es decir sin arco. Por su parte el método *All for Strings* (1995), en su primer volumen, plantea desarrollar la técnica de la mano izquierda desde el dominio de las cuerdas al aire, con arco; posterior a esto, se va incorporando poco a poco el dedo índice de la mano izquierda con sus notas determinadas, hasta culminar tocando con los cuatro dedos de la mano en la primera posición, logrando desarrollar combinaciones entre dedos para así abarcar la técnica en la primera posición del violonchelo. Finalmente, el *Método Suzuki* (1991), en su primer volumen, plantea desarrollar la técnica desde figuras más complejas como semicorcheas y corcheas con variación frente a cada dedo de la mano izquierda; posterior a esto, se integran canciones simples de dominio universal que permiten realizar variaciones que facilitan el desarrollo la técnica en la mano izquierda. Cabe resaltar que el Método Suzuki, en su etapa inicial, incorpora el arco desde su primera propuesta musical.

Además de lo enunciado anteriormente, nos permitimos indagar en el currículo de algunos programas de música referentes al desarrollo musical en cuerdas frotadas en sus diferentes etapas. Entre estas encontramos a *Associated Board of the Royal Schools of Music* (Inglaterra), *Trinity College of Music* (Inglaterra) y *Royal Conservatory of Music of Toronto* (Canadá).

Lo anterior muestra que hay directrices y parámetros constantes, transversales a los distintos métodos, y que son relevantes a la hora de abordar la iniciación musical en un instrumento de cuerda frotada, como son la correcta postura del instrumento y una correcta lectura musical. Dicho esto, la comparación sugiere que cada proceso musical es autónomo respecto a su metodología y caracterización de niveles técnicos referentes al violonchelo. Por consiguiente, para este proyecto caracterizamos el nivel en dos etapas, según las obras de Deiner Hurtado.

### **Nivel inicial**

En esta etapa, los niños o adolescentes empiezan su formación con el violonchelo, donde se busca cultivar hábitos saludables con el instrumento y así cimentar bases técnicas frente a una correcta postura corporal, un buen agarre de arco, además de desarrollar el conocimiento

básico del instrumento. Por lo tanto, la fundamentación técnica comienza con el aprendizaje de habilidades y conceptos que permitan un desarrollo musical estructurado. Además, es importante incorporar canciones tradicionales que permitan la familiaridad con los conceptos básicos de la técnica en el instrumento, haciendo adaptaciones y arreglos específicos que contribuyan al logro de los objetivos. Específicamente, en este momento se requiere hacer énfasis en el correcto agarre del instrumento y en la permanente observación de la postura corporal, todo lo cual forma parte de la fundamentación técnica, que es un proceso permanente en cualquier etapa de desarrollo técnico. Cada concepto puede ser trabajado a partir de canciones tradicionales pequeñas y ordenadas de forma secuencial. De este modo, cada pieza conforma una especie de pequeño estudio técnico y debe trabajarse como tal.

En concreto, los temas técnicos que se deben dominar o abarcar en este nivel son la correcta postura del instrumento, el dominio de las cuerdas al aire, el correcto agarre del arco, el conocimiento y dominio de la primera posición en las cuatro cuerdas del violonchelo, las notas con cejilla, la importancia de los silencios, el conocimiento del concepto de arco abajo y arriba, las notas con ligadura, los golpes de arco como *staccato*, además de tocar en ensamble o dueto (Fundación Nacional Batuta, 2017, p.17).

En esta etapa es importante tener en cuenta dos aspectos: la afinación y la coordinación rítmica respecto a lo que se está ejecutando. Respecto a las tonalidades, es útil trabajar máximo con dos alteraciones (sostenidos o bemoles). Como lo que se busca es un dominio básico del violonchelo, es recomendable acompañar al estudiante con un instrumento armónico como el piano, ya que ofrece un soporte rítmico y armónico que, conjugado con el repertorio, garantiza precisión en la afinación y una buena coordinación rítmica.

### **Nivel intermedio**

Esta etapa se caracteriza por desarrollar y profundizar en nuevos conocimientos, habilidades y destrezas musicales. Al igual que en todas las etapas, es vital construir un conocimiento desde la correcta afinación, así como la búsqueda de una correcta interpretación y expresión musical afín al repertorio sugerido. Al final de este momento del desarrollo, el estudiante debe poder emplear de manera correcta y efectiva los conocimientos técnicos y teóricos al

servicio del repertorio musical. Del mismo modo, lograr una correcta coordinación rítmica, un correcto balance, calidad de sonido, además de lograr dominar los contrastes dinámicos que ofrece la música.

Por lo tanto, el repertorio en este nivel debe ofrecer mayores posibilidades musicales, además de retos técnicos que ayuden a desarrollar su potencial instrumental. Para ello, hay varias acciones que se deben tener en cuenta. Primero, incorporar música con tonalidades de tres y cuatro alteraciones y obras que contengan un rango melódico mayor para el violonchelo. Segundo, siempre estar en la búsqueda de un sonido claro, limpio y bien proyectado que dé calidad al desarrollo técnico instrumental. En tercer lugar, si hablamos de temas técnicos en concreto en esta etapa es vital dominar y desarrollar aspectos como los golpes de arcos, las ligaduras de cuatro o más notas, el desarrollo de tercera y cuarta posición en el violonchelo, los saltos de posición, el desarrollo de posiciones abiertas o con extensión, el dominio de figuras musicales de división y subdivisión, las dobles cuerdas y armónicos. Finalmente, es importante trabajar las escalas mayores, menores y sus respectivos arpeggios en dos octavas, trabajar sobre articulaciones con el arco y la mano izquierda, y usar figuras rítmicas más complejas.

### **Desarrollo metodológico según las obras de Deiner Hurtado**

La propuesta desarrollada a continuación parte de la idea de que la música tradicional puede hacer aportes relevantes en cada uno de los procesos de formación pedagógica anteriormente descritos, a la par de desarrollar una identidad musical propia de su región. El desarrollo de ejercicios técnicos progresivos sobre cuatro obras de Deiner Hurtado -“*Pik Nik*” en *Salento*, *Caribeño*, *Conversación entre dos cellos* y *Danza Campesina*- muestra que es posible cubrir la variedad de aspectos técnicos referentes a la mano izquierda antes mencionados, y además despertar el interés en la técnica del violonchelo a partir de música tradicional colombiana.

## **“Pik nik” en Salento**

### ***Danza***

La obra “*Pik nik*” en Salento es una danza. Por ende, para poder entender su estudio técnico aplicado al violonchelo es necesario remontarnos a sus orígenes. Esta tiene su origen en la música europea y su vertiente es directa de la contradanza alemana, de la cual W.A. Mozart fue uno de los más grandes referentes. Por otro lado, sus fuentes pueden rastrearse en la inglesa *Country-dance*, en la francesa *Contredance* y de la española *Contradanza* (Abadía, 1983, p.161). Llegó a Haití, se volvió muy popular en Las Antillas y el Caribe y de allí pasó a todo el continente americano. En Cuba cambió su nombre por “danza” para culminar, con el paso del tiempo, denominándose “*Habanera*” o “*Danza Habanera*”.

Esta llega a Colombia a comienzos del Siglo XIX y rápidamente fue adquiriendo denominación como *aire colombiano*. Ocampo asegura que “se hizo muy popular como baile de salón y era muy apetezido junto con el pasillo fiestero” (1981, p.28). La danza en la región Andina ha sido generalmente instrumental. Sin embargo, hay danzas representativas del género vocal. Transcurrido el tiempo, se transforma en un ritmo muy llamativo para compositores de obras instrumentales, específicamente para piano, como Pedro Morales Pino, Luis A. Calvo y Germán Darío Pérez, entre otros afamados maestros colombianos.

Su ritmo insignia está escrito tanto en compás de 2/4 como en 4/4, sin alterar su fraseo ni acentuación ya que solo se cambia la unidad de tiempo. En cuanto a su forma, la estructura más común de la danza es la forma tripartita.

### ***“Pik nik” en Salento: Desarrollo de ejercicios para la mano izquierda***

A continuación, se desarrollará el estudio técnico de las dobles cuerdas a partir de la obra ya mencionada. Como punto de partida, fue indispensable identificar los pasajes que contienen esta característica para luego analizarlos desde el punto de vista técnico, teniendo en cuenta el nivel de ejecución de los estudiantes, ya que los instrumentos de cuerda frotada ofrecen múltiples posibilidades técnicas a la hora de abordar determinados pasajes musicales.

En este caso se tomó como referencia el primer sistema de la obra, más explícitamente la línea del violonchelo dos en el primer compás (ver figura 1).

## Figura 1

### C. 1 “Pik nik” en Salento

The image shows a musical score for two cellos. The top staff is labeled 'cello I' and the bottom staff is labeled 'Cello II'. Both staves are in bass clef and have a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'lento' in blue. The dynamics are marked 'mf'. The Cello I part has a slur over the final two notes, and the Cello II part has a slur over the final two notes. The notes are: Cello I: G2, A2, B2; Cello II: G2, A2, B2.

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.6).

Para desarrollar el ejercicio, es importante tener en cuenta que debe tocarse en tercera posición (do con primer dedo), lo que permite tener más comodidad a la hora de abarcar este pasaje y una posición estática en la que no es necesario cambiar de posición. Por ende, ofrece mejor afinación. Posterior a esta observación, trabajamos directamente sobre el segundo tiempo del compás, tocando cada nota por separado, inicialmente escuchando la correcta afinación de cada nota y la distancia correcta que existe entre cada intervalo. Dado que las notas de esta sección corresponden a un registro cómodo en el violonchelo, los dedos en esta posición no suelen estar tan juntos a pesar de que las distancias en cuanto a su posición técnica es muy cercana. Una vez se encuentre el sonido deseado al igual que su afinación, se procede a tocar las dos cuerdas de manera simultánea, buscando un equilibrio sonoro.

En esta sección del ejercicio es importante tener en cuenta el correcto peso del arco (ver figura 2), ya que cualquier fluctuación en el peso infiere en la afinación de las dos notas. Es recomendable hacer este ejercicio en todas las cuerdas, es decir una quinta abajo, ya que la densidad, grosor y peso infiere en la afinación. Esto ayuda a fortalecer el trabajo de intervalos en dobles cuerdas. Por otro lado, el trabajo retrógrado, es decir interpretar el ejercicio de atrás hacia adelante, ayuda a concretar lo aprendido en este ejercicio.

## Figura 2

*Ejercicio 1 de dobles cuerdas, previo a la obra “Pik Nik” en Salento*

Fuente: Elaboración propia.

Tomando como referencia el violonchelo dos (ver figura 3), esta sección se caracteriza por hacer cambio de posición teniendo en cuenta el compás anterior (primer compás) y se toca en primera posición. En este caso trabajamos sobre la apertura del intervalo entre las notas mí y sol, que si bien no es el fin, sí es el medio para llegar al acorde requerido, ya que técnicamente esta posición es la misma para alcanzar las notas mí y re de manera simultánea, como muestra la imagen de la obra.

## Figura 3

*C.2 “Pik nik” en Salento*

Fuente: Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.15).

Lo que se busca trabajar es la correcta apertura de la mano. De este modo, para lograr una afinación idónea se trabajan las notas por separado, para así escuchar la afinación e identificar la apertura correcta de la mano, y de esta forma aprender el molde indicado, lo

que permite una afinación apropiada. Posteriormente, se trabajan los intervalos escritos en notas cortas y largas, para lograr tocarlos simultáneamente, teniendo en cuenta el peso y balance del arco. Se recomienda trabajar estos ejercicios en todas las cuerdas y en forma retrógrada (ver figura 4).

#### Figura 4

*Ejercicio 2. Ejercicio de dobles cuerdas, previo a la obra “Pik Nik” en Salento*

The figure shows three staves of music for Violonchelo (Vc.) in G major (one sharp).  
 - The first staff, starting at measure 8, contains a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.  
 - The second staff, starting at measure 12, contains a sequence of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4.  
 - The third staff, starting at measure 16, contains four chords, each consisting of two notes: G2-A2, B2-C3, D3-E3, F3-G3. The piece ends with a repeat sign.

Fuente: Elaboración propia.

Esta vez se tomará como referencia el violonchelo uno (ver figura 5), y es indispensable apuntar que este acorde se desarrolla sobre la cuarta posición. Al igual que en ejercicios anteriores, hay que trabajar las notas por separado en notas largas, escuchando la afinación y la densidad del sonido, para finalmente hacer un trabajo conjunto de los dos sonidos de forma simultánea. Es recomendable trabajar en las diferentes cuerdas y en forma retrógrada para afianzar el conocimiento y poder aplicarlo a obras o ejercicios posteriores (ver figura 6).

**Figura 5**

C.40 “Pik nik” en Salento

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.16).

**Figura 6**

Ejercicio 14. Ejercicio de dobles cuerdas, previo a la obra “Pik Nik” en Salento

Fuente: Elaboración propia.

**Conversación entre dos cellos*****Pasillo***

La obra *Conversación entre dos cellos* es un pasillo. Por ende, es importante hurgar en la raíz de este género, para así acercarnos y entender de una manera más práctica la técnica instrumental referente a la mano izquierda. El pasillo es un ritmo que presenta muchos rasgos

en común con el “valse venezolano”, el “sanjuanito” de Ecuador y el “valsecito” de Costa Rica. De acuerdo con Cortés:

Nació como variante del vals europeo y con el paso del tiempo, gracias a la velocidad rápida y fraseo virtuoso, se le llegó a conocer como ‘vals apresurado’, ‘vals redondo bogotano’, “capuchinada” entre otros y, para finales del siglo XIX, ya ocupaba un lugar de privilegio entre los compositores colombianos, lo cual ha sido una constante hasta nuestros tiempos, llegando a ser el más solicitado en las tertulias santafereñas de la primera mitad del siglo XX y actualmente incluso a contar con un Festival Nacional en el municipio de Aguadas Caldas, declarado Patrimonio Cultural de la Nación por medio de la Ley 983 del 12 de agosto de 2005, cuya finalidad es la conservación, promoción y difusión de esta manifestación musical (2004, p.13).

Según el musicólogo Guillermo Abadía Morales, “La denominación de ‘pasillo’ diminutivo (pequeño) de ‘paso’ se dio precisamente para indicar que la rutina planimétrica consta de pasos menudos” (1983, p.183). Es importante recalcar que no todos los pasillos tienen el carácter festivo y alegre referido en el párrafo anterior, sino que este ritmo ofrece opciones muy diversas que van desde el ambiente introspectivo de los llamados ‘pasillos de salón’ o pasillo lento de piezas vocales e instrumentales hasta el carácter vivo y danzante de los ‘pasillos fiesteros’ mayormente instrumentales.

Según el historiador musical José Ignacio Perdomo Escobar, citando al maestro Santos Cifuentes:

Su ritmo se basa en una fórmula de acompañamiento compuesta por tres notas de distinta acentuación, en este orden: larga, corta, acentuada. Admiten gran variedad de ritmos y es por lo general el ritmo más gustado de los trovadores populares, se escribe generalmente en la signatura de 3/4 (1963, p.92).

### ***Conversación entre dos cellos: Desarrollo de ejercicios para la mano izquierda***

Para construir los ejercicios fue vital identificar los pasajes que podrían aportar técnicamente al desarrollo técnico de la mano izquierda. En este caso, partiremos de uno de los ítems identificados en el desarrollo de la investigación concerniente a esta obra: *el cambio de posición*, o más explícitamente el salto a posición de armónicos. Este proyecto exploró y





### *Sustituciones*

Es común encontrar varios pasajes donde el dedo debe ser reemplazado inmediatamente por otro, conservando la misma nota. Esto debe hacerse para lograr dar continuidad a la música y de esta forma no dejar vacíos en la música (ver figura 10).

#### **Figura 10**

*c.50-51 Conversación entre dos cellos*



Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.14).

De esta forma la sustitución de notas se trabaja en el siguiente ejercicio (ver figura 11). Es importante aclarar que el ejercicio se trabaja en sol mayor para que la asimilación del principio antes mencionado sea más comprensible. En un tempo estable, lento pero continuo, se trabaja sustituyendo el segundo dedo por el primero (ver figura 11), y las notas consecutivas a este movimiento. Luego, se trabaja en la división y subdivisión de las notas largas, buscando siempre un movimiento homogéneo y fluido al sustituir el dedo asignado. Es recomendable trabajar los ejercicios de forma retrógrada, y en todas las cuerdas para fortalecer el conocimiento técnico adquirido.

## Figura 11

*Ejercicios 2,3 y 4. Salto a posición de armónicos Conversación entre dos cellos*

♩ = 80

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.12).

### Figura 13

*c.43 Conversación entre dos cellos*

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.14).

Es importante recalcar que el ejercicio contiene cambios de posición de media a primera y posteriormente a cuarta posición. Por lo tanto, es importante trabajar en la afinación desde figuras y en el cambio ascendente que estas presentan (ver figura 14). Siempre buscamos preparar los cambios de posición repitiendo la última nota que antecede al cambio; el uso de galopas y contragalopas aporta al desarrollo de memoria muscular que ayuda a reforzar la técnica. Una vez ejecutado lo anterior es vital desarrollar el ejercicio en tresillos y semicorcheas. Es recomendable trabajar los ejercicios de forma retrógrada, y en todas las cuerdas para fortalecer el conocimiento técnico adquirido.



sincopadas y a gusto del intérprete, a la vez que explora diferentes recursos tímbricos de su caja tales como sonidos abiertos, apagados, etc. Algunas agrupaciones y formatos reemplazan estos instrumentos por algunos sustitutos como los *toms* de batería (de aire y de piso) y maracón. En la versión de orquestas de baile se incluyen instrumentos que completan la base rítmica como las congas (o tumbadoras) y la batería completa, además del bajo y piano que se suman a esta base (León, 2001, p.14).

***Caribeño: Extensión de primera posición, desarrollo de ejercicios para la mano izquierda***

En el siguiente fragmento (ver figura 15), abordamos una temática que es compleja a la hora de interpretar el violonchelo en cualquier nivel: las posiciones de extensión. Estas se caracterizan por agrandar la posición estándar, en este caso la primera posición. La complicación por lo general es la correcta afinación, ya que dependiendo de la anatomía del intérprete habrá que buscar la apertura correcta para encontrar la afinación más idónea.

**Figura 15**

*c.9 Caribeño*



Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.18).

Tomamos como punto de partida la nota si bemol (ver figura 16). Con el mismo dedo (índice), tocamos la nota si natural para entender su distancia auditivamente, y las notas que prosiguen a este evento. Posteriormente, se toca el ejercicio en negras. Inmediatamente el ejercicio sugiere omitir la nota si natural, lo cual conlleva a abrir la mano; es importante

observar que el pulgar no esté ejerciendo presión sobre el diapasón, ya que esto obstaculiza la elasticidad de los dedos. Para proseguir, se realiza en notas de menor valor para lograr desarrollar la velocidad que exige el fragmento musical.

### Figura 16

#### *Ejercicio 3 sobre la obra Caribeño*

Cello

6

11

16

Fuente: Elaboración propia.

#### ***Caribeño: Trabajo de triadas o arpeggios***

El siguiente ejercicio (ver figura 17) trata la posición de extensión, en este caso en arpeggio o triada, lo que implica otro tipo de trabajo. La apertura directa entre primer dedo a cuarto dedo y viceversa en primera posición es una de las temáticas más complejas del instrumento, sobre todo cuando se trabaja con niños en etapa de desarrollo, ya que implica una apertura directa de la mano.

## Figura 17

### Ejercicio 4. 3 sobre la obra *Caribeño*

Fuente: Elaboración propia.

Es necesario trabajar en tempo lento siendo consciente de la afinación y el estiramiento al que es sometida la mano. Según la anatomía del estudiante, puede soltarse el primer dedo cuando se esté pisando con el cuarto, ya que los otros dedos sirven de soporte para poder tocar la nota con cuarto dedo. La obra *Caribeño* se caracteriza por usar posiciones de extensión y acordes que forman triadas; por ende, es recomendable trabajar los ejercicios de forma retrógrada y en todas las cuerdas, para fortalecer el conocimiento técnico adquirido y hacer un correcto desarrollo de la obra abordada.

### ***Caribeño: Cambio de posiciones tercera y primera posición***

El siguiente fragmento musical (ver figura 18) nos plantea el desplazamiento de la mano izquierda entre la tercera y primera posición. Este pasaje presenta complicaciones referentes a la distancia que debe recorrer la mano para poder llegar a la primera posición con una correcta afinación. Por lo tanto, se ha desglosado el pasaje seleccionado en el ejercicio posterior (ver figura 19).

### Figura 18

c.25-26 Caribeño

25

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.19).

### Figura 19

Ejercicio 8 sobre la obra Caribeño

Cello

1

5

8

12

Fuente: Elaboración propia.

Es indispensable trabajar directamente en el lugar donde se genera el cambio de posición: la nota re. La sustitución de cuarto a primer dedo es la base para lograr una buena posición de base. Para esto se enfatiza mucho en el trabajo de ese cambio. Las ligaduras son

opcionales y se trabajaron de acuerdo con las posibilidades brindadas por el estudiante. Posteriormente, es necesario trabajar en la división de los pulsos. Por ende, se planteó trabajar en corcheas (ver figura 20). Para lograr el resultado deseado es recomendable trabajar el ejercicio de forma retrógrada y en todas las cuerdas.

### Figura 20

*Ejercicio 9 sobre la obra Caribeño*

The image shows two staves of musical notation in bass clef, representing Exercise 9. The first staff starts at measure 15 and contains four measures of music. The second staff starts at measure 19 and contains three measures of music. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4 above the notes. The notation includes stems, beams, and rests, with repeat signs at the end of each staff.

Fuente: Elaboración propia.

## Una danza campesina

### *Torbellino*

La pieza *Una danza campesina* evoca un torbellino, uno de los ritmos que podemos llamar propios o autóctonos de Colombia. Sus orígenes se remontan a los pueblos prehispánicos pobladores desde el altiplano cundiboyacense hasta las montañas de lo que hoy son los departamentos de Santander y Norte de Santander. Así, se asocian sus características melódicas y rítmicas al carácter primitivo de estos pueblos ancestrales. Ya bien lo menciona Guillermo Abadía Morales en su libro *Compendio General del Folklore colombiano* en los siguientes términos:

Hay la sugestión de que los cantos de viaje de algunas tribus, como la de la Yuco-motilón de la Serranía del Perijá, contienen células rítmicas que podrían haber dado origen al compás del torbellino que no es otra cosa sino la medida del 'trotecito de indio' que los indígenas y mestizos de las montañas de Santander, Boyacá y Cundinamarca usan para sus correrías y viajes, peregrinaciones y romerías (1983, p.160).

El Maestro Santos Cifuentes, citado por Guillermo Abadía Morales, expresa que al analizar el torbellino pudo concluir que “su forma típica estriba en la sucesión de acordes de tónica subdominante dominante. Su motivo tiene la particularidad de acabar ya sea en la dominante o en la sensible y en esto consiste la facilidad de su continua (perpetua) repetición” (1983, p.161).

Y luego el mismo Abadía completa con su reflexión:

cuando se acaban las palabras del canto o cuando los ejecutantes resuelven concluir, suspenden de improviso (el discurso musical) siempre en la (función de) dominante o en la sensible, dejando en el oído una sensación de algo sin resolver, de algo que no se define, de una pregunta que no tuvo respuesta (1983, p.161).

### ***Una danza campesina: Dobles cuerdas, desarrollo de ejercicios para la mano izquierda***

En esta obra es muy común encontrar un patrón métrico rítmico intercalado entre los dos violonchelos en forma de dobles cuerdas (ver figura 21). En este caso presentamos el ejercicio sobre el compás nueve de la obra que sugiere la siguiente secuencia (ver figura 22). Para el estudio correcto de dobles cuerdas siempre es indispensable trabajarlas por separado cada nota. Dado que esta sección se ubica en cuarta posición, hay que trabajar en la afinación correcta de cada sonido, para posteriormente ser cuidadosos del peso correcto respecto al arco, ya que a la hora de tocar cualquiera de los dos sonidos, se interfiere directamente sobre su desarrollo. Siempre se debe trabajar sobre un pulso cómodo y poco a poco ir dividiendo y subdividiendo las figuras musicales, hasta llegar al punto de tocarlas simultáneamente, de forma afinada y en la distribución correcta del arco, para lo cual es indispensable la permanente supervisión del maestro.

**Figura 21***c.9 Una danza campesina.*

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.15).

**Figura 22.***Ejercicio 3 sobre la obra Una danza campesina*

Fuente: Elaboración propia.

### *Interacción entre posición de armónicos, cuarta y tercera posición*

En el siguiente ejemplo (ver figura 23), podemos observar un cambio de posiciones entre el compás 17 y 18 en el violonchelo uno.

**Figura 23**

*c.17-18 Una danza campesina.*

The image shows a musical score for two cellos, measures 17 and 18. The score is in bass clef and shows a change in position between measures 17 and 18. The first staff (Cello 1) has a fermata over measure 17 and a dynamic marking of *mf*. The second staff (Cello 2) has a dynamic marking of *mf*. The notes in measure 17 are G<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, D<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>. The notes in measure 18 are G<sub>2</sub>, F<sub>2</sub>, E<sub>2</sub>, D<sub>2</sub>, C<sub>2</sub>, B<sub>1</sub>, A<sub>1</sub>, G<sub>1</sub>.

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.15).

Dicho cambio representa dificultades técnicas a la hora de ser abordado. Tomando esto en cuenta, se diseñó el ejercicio siguiente (ver figura 24). Es importante descomponer los factores que representan dificultad y trabajarlos de forma lenta y ordenada, como se muestra en el ejercicio (ver figura 24). Nos apoyamos en las figuras de silencio, ya que estas nos dan soporte para preparar el cambio de posición que antecede al movimiento que se requiere. Por otro lado, es vital trabajar sobre los dedos que tienen la función de reemplazo, ya que estos son la base para tener una afinación y estructura correcta de cada nota. Se recomienda trabajar el ejercicio de forma retrógrada y en todas las cuerdas.

## Figura 24

### *Ejercicio 5 sobre la obra Una danza campesina*

Vc. 17

Vc. 21

Vc. 25

Vc. 28

Fuente: Elaboración propia.

### ***Cambio de cuarta a segunda posición***

En el siguiente ejemplo (ver figura 25), podemos observar una línea melódica que asciende y desciende, para la cual es propicio tocar en cuarta y segunda posición. Con el fin de entender correctamente los cambios de posición, se diseñó el ejercicio posterior (ver figura 26).

**Figura 25**

*c.33 Una danza campesina.*

The musical score consists of two staves in bass clef. The top staff begins with the measure number '33' and contains a sequence of notes: G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>, D<sub>3</sub>, E<sub>3</sub>, F<sub>3</sub>, G<sub>3</sub>, A<sub>3</sub>, B<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. The bottom staff contains a sequence of notes: G<sub>2</sub>, A<sub>2</sub>, B<sub>2</sub>, C<sub>3</sub>, D<sub>3</sub>, E<sub>3</sub>, F<sub>3</sub>, G<sub>3</sub>, A<sub>3</sub>, B<sub>3</sub>, C<sub>4</sub>, D<sub>4</sub>, E<sub>4</sub>, F<sub>4</sub>, G<sub>4</sub>, A<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, C<sub>5</sub>. Both staves are marked with a forte 'f' dynamic.

Fuente: Deiner Hurtado (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello* (p.16).

Para desarrollar el ejercicio es necesario siempre ir al núcleo. En este caso, el cambio de posición justo en la nota mi (ver figura 26) y siempre interactuar con este cambio, haciendo notas de menor valor y jugar con los silencios como ente preparador para un correcto cambio de posición. Posterior a esto, es indispensable omitir la nota de ancla en la relación entre posiciones, en este caso el *mi*, y tocar directamente sobre el cambio de posición, relacionando siempre el cambio para lograr una correcta afinación. Es importante trabajar este ejercicio de forma retrógrada y en todas las cuerdas.

## Figura 26.

### *Ejercicio 7 sobre la obra Una danza campesina*

Cello

6

11

15

Fuente: Elaboración propia.

## Conclusiones

Como resultado del análisis de las obras de Deiner Hurtado y la creación de ejercicios que faciliten su ejecución técnica para la mano izquierda, en estudiantes de nivel medio de violonchelo, inicialmente se analizarán dos vacíos que el proyecto desea hacer explícitos.

En primer lugar, podemos evidenciar que dentro de los antecedentes del proyecto no se tuvo en cuenta los planes de estudio de educación superior, a sabiendas de que en la educación superior también hay estudiantes de nivel intermedio de violonchelo. Por ende es importante ahondar en este enfoque, dado que uno de los pilares para un buen desarrollo instrumental radica en el docente. Es de vital importancia indagar sobre la formación de músicos instrumentistas universitarios y docentes pedagogos en violonchelo dentro del campo universitario.

En segundo lugar, el enfoque de los ejercicios fue de carácter técnico, dejando a un lado la parte interpretativa y corporal, siendo la musicalidad el objetivo final del intérprete. Por lo tanto, es importante para proyectos posteriores trabajar de mano con la musicalidad e interpretación y proponer ejercicios que ayuden a desarrollar la musicalidad en los estudiantes. Este un tema interesante de discusión, ya que la enseñanza tradicional afirma que esta es considerada como un don innato, mientras que otros estudios afirman que la musicalidad es una cualidad adquirida por del ser humano y por lo tanto susceptible de ser implementada sistemáticamente en las escuelas. De esta manera, este artículo pretende motivar a la construcción de similares con un enfoque netamente técnico.

Dicho lo anterior, de la misma manera como el teórico Shinichi Suzuki resuelve dificultades técnicas futuras en sus métodos a través de ejercicios técnicos, los ejercicios aquí expuestos se realizaron con el ánimo de continuar el trabajo que Ludmid Vassilev ha venido realizando basado en la música colombiana. Es nuestro deber como investigadores musicales colombianos resaltar y difundir la música contemporánea colombiana como medio para la apropiación técnica e interpretativa del instrumento, ya que la tímbrica y recurso del violonchelo es muy acorde con la música tradicional colombiana y encaja perfectamente en los géneros y ritmos característicos, como está demostrado en la obra del maestro Hurtado. Además, ofrece un color que encaja muy bien con los instrumentos autóctonos de nuestro país.

Los resultados del análisis de la obra de Deiner Hurtado, expresados en ejercicios técnicos de carácter progresivo, le muestran al estudiante de nivel intermedio de violonchelo la manera cómo organizar su estudio personal, siendo esta una competencia poco desarrollada en los músicos. Así mismo, el tomar elementos rítmicos y melódicos presentes en la música colombiana satisface las necesidades culturales del violonchelista latino, fortaleciendo la apropiación cultural de su medio. Consecuente con lo anterior, ponemos a discusión la importancia pedagógica de la enseñanza de técnicas de estudio que potencien el desarrollo técnico e interpretativo sin alejarse del aspecto cultural del entorno.

Para la realización de estos ejercicios se estudiaron varias opciones de digitación, prefiriendo aquellas que favorezcan en un futuro el trabajo interpretativo a criterio del proponente. Una aplicación práctica es la apropiación técnica de la obra a través de una

digitación que favorece la interpretación. Una implicación teórica es demostrar a través de la práctica la manera correcta de sistematizar el estudio de una obra, siendo coherentes con la forma y el estilo de esta. Cabe resaltar que estos ejercicios no tienen el carácter de estudio, de tal manera que no están diseñados para resolver dificultades técnicas generales, sino para resolver dificultades de una obra en específico. De igual manera, estos ejercicios no se desarrollaron como estudios de aprendizaje de un ritmo colombiano en específico, pero acercan a la vivencia rítmica del pasillo, la danza, el porro y el torbellino. Por otra parte, se pretende desarrollar en el estudiante la estructura de un estudio consciente identificando los pasajes de dificultad y creando sus propios ejercicios preparatorios, tomando como referencia el Método Suzuki.

Finalmente, este documento pretende ser un aporte significativo para el desarrollo técnico de la mano izquierda en estudiantes de nivel intermedio de violonchelo, con piezas de ritmos colombianos en las que se encuentra variedad y riqueza rítmica y armónica, que enfrentan al estudiante con elementos propios de la danza, pasillo, porro y torbellino. Con el análisis musical de cada uno de estos ritmos se concluye su pertinencia en el desarrollo pedagógico del violonchelo, desde sus niveles iniciales o elementales hasta los avanzados.

## Referencias

- Abadía, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Banco Popular. Vol. 112.
- Anderson, G. y Frost, R. (1995). *All for Strings*. Kjos Wes.
- Cortés, J. (2004). *La música nacional popular colombiana en la colección Mundo al día*. Universidad Nacional de Colombia: Unibiblos.
- Dannemann, M. (1964). El folklore en la educación musical. *Revista musical chilena*, 18(87-88), 37-41.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13613/13878>
- Escobar, J. M. (1992). El folklore musical en la enseñanza. *Revista interuniversitaria de formación del profesorado*, (13), 53-65.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=618821>
- Fundación Nacional Batuta (2017). *Programa de formación orquestal*. Fundación Nacional Batuta.
- Higgins, J. (2004). *Essential Elements for Strings*. Hal Leonard Corporation.
- Hurtado, D. S. (2014). *Colombia en dos cellos. 11 dúos colombianos para violoncello*. deinersergio@hotmail.com
- Máynes Vidal, S. (2017). *90 estudios para violonchelo*. Editorial de música Boileau.
- León Rodríguez, G. (2001). *La percusión y sus bases rítmicas en la música popular*. Fundación Batuta. ISBN 978-958-9493-09-0
- Ocampo, J. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Talleres de la Imprenta Departamental de Manizales.
- Olmeda, Á. L. (2011). ¿Qué es música popular y como la definimos? *Kalathos revista transdisciplinar metro-inter*, 5(2).  
[http://kalathos.metro.inter.edu/kalathos\\_mag/publications/archivo10\\_vol5\\_no2.pdf](http://kalathos.metro.inter.edu/kalathos_mag/publications/archivo10_vol5_no2.pdf)
- Ördög, L. (2000). *La educación musical según el sistema Kodály*. Riveta Mota.
- Perdomo, J. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Editorial ABC.

Samper, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El Artista*, (8), 297-316.  
<https://www.redalyc.org/pdf/874/87420931020.pdf>

Suzuki, S. (1991). *Suzuki Cello School*. Summy-Birchard Inc.

Vassilev, L. (2013). *El violonchelo y la música colombiana, método de enseñanza del violonchelo*. Universidad de Antioquia.

<https://udearroba.udea.edu.co/internos/course/view.php?id=2968>