Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Artes Visuales

A través del contrabajo: consejos para el maestro y el estudiante

Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Licenciatura en Música con Línea terminal en educación Musical

Presenta:
Cinthia Itzel Ordaz Vega

Dirigido por:
M. en A. Elsa Cristina Navarrete Ochoa

M.en A. Elsa Cristina Navarrete Ochoa
Presidente

Dr. Alonso Hernández Prado
Secretario

Dra. Ma. Sandra Hernández López
Vocal

Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad

Firma

Firma

Firma

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Fecha (Junio, 2018)

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DGBSDI-UAQ

La presente obra está bajo la licencia:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada , brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios . Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales .

SinDerivadas — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una excepción o limitación aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como publicidad, privacidad, o derechos morales pueden limitar la forma en que utilice el material.

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo poner a disposición de los contrabajitas mexicanos, las diversas experiencias compartidas, por estudiantes y maestros (nacionales y extranjeros), respecto a la enseñanza y aprendizaje del contrabajo. Por otro lado, para complementar los aportes realizados por los alumnos y docentes de este instrumento, se expone un análisis histórico respecto a la evolución de la educación musical a partir del siglo XX, además de algunas reflexiones sobre la enseñanza instrumental según la experiencia de estudiosos de la pedagogía musical como, Émile Jaques-Dalcroze, Cecilia Jorquera Jaramiño, Violeta Hemsy de Gainza, Paulina Derbez, Valentín Solís Aguilar y Bejamin Whitcomb de manera que se encuentren los nexos entre la teoría y la práctica a fin de exponer consideraciones útiles en el proceso de enseñanza-aprendizaje del contrabajo. Para la realización del presente proyecto se utilizó el modelo cualitativo de investigación. Como herramienta para la recolección de datos, por un lado, se hace uso de la entrevista y el cuestionario electrónico y por otro la recopilación de los documentos que han estudiado el tema, la enseñanza del instrumento en general y del contrabajo en específico. Las entrevistas fueron realizadas a dos grupos, el primero, fue compuesto por docentes de contrabajo Donovan Strokes (EUA), Barry Green (EUA), Claus Freudenstein (Alemania), Thierry Barbe (Francia), Alonso Hernández Prado (México, Querétaro), Enrique Aguilar Canuto (México, Querétaro), Claudia Gabriela Arróyave Mendoza (México, Nuevo León) y José Ricardo García Fernández (México, Querétaro). El segundo grupo fue compuesto por 23 estudiantes del instrumento originarios de Chiapas, Coahuila, México, Jalisco, San Luis Potosí, Querétaro, Morelos, Baja California y Zacatecas. Para el análisis de los cuestionarios y las entrevistas se utilizó el modelo sugerido por Bertely (2000), en el cual propone la sistematización y análisis de las categorías sociales, las categorías que identifica el intérprete y las categorías teóricas. En los resultados se encuentran los principales problemas enfrentados por los docentes y discentes del instrumento y a la vez que se exponen reflexiones y consejos para tratar las problemáticas expuestas.

(Palabras clave: educación musical, formación instrumental, proceso de enseñanza aprendizaje y contrabajo)

SUMMARY

The objective of this research is to make available to Mexican double bass players diverse experiences shared by students and teachers (national and foreign) regarding the teaching and learning of double bass. On the other hand, to complement the contributions made by students and teachers of this instrument a historical analysis is presented regarding the evolution of music education from the twentieth century. In addition, some reflections on instrumental teaching according to the experience of scholars of musical pedagogy such as Emile Jaques-Dalcroze, Cecilia Jorquera Jaramino, Violeta Hemsy de Gainza, Paulina Derbez, Valentin Solis Aguilar and Bejamin Whitcomb in order to find the links between theory and practice in order to explain useful considerations in the teaching-learning process of the contrabass. For the realization of the present project the qualitative research model was used as a tool for data collection, on the one hand, the interview and the electronic questionnaire are used, futhermore, the compilation of documents that have studied the topic, the teaching of the instrument in general and the specific contrabass. The interviews were conducted in two groups, the first was composed by the double bass teachers: Donovan Strokes (USA), Barry Green (USA), Claus Freudenstein (Germany), Thierry Barbe (France), Alonso Hernández Prado (Mexico, Queretaro), Enrique Aguilar Canuto (Mexico, Querétaro), Claudia Gabriela Arroyave Mendoza (Mexico, Nuevo Leon) and Jose Ricardo Garcia Fernandez (Mexico, Queretaro). The second group was composed by 23 double bass students from Chiapas, Coahuila, Mexico, Jalisco, San Luis Potosí, Querétaro, Morelos, Baja California and Zacatecas. Finally, for the analysis of the discourse of the questionnaires and the interviews the model suggested by Bertely (2000) was used, in which he proposes the systematization and analysis of the social categories, the categories that the interpreter identifies and the theoretical categories. In the results the main problems are found faced by teachers and students of the instruments and at the same time that reflections and advice are exposed to deal with the problems exposed.

(Key words: music education, instrumental training, teaching process and double bass)

Para todo aquel motivado en compartir el gusto

de hacer música con su instrumento.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco primeramente a mis asesores, quienes a lo largo de mi formación como músico y como educadora musical han sido un ejemplo de profesionalismo. Gracias M. en A. Elsa Cristina Navarrete Ochoa por su tiempo y dedicación en su labor docente. Le agradezco inmensamente por su infinita paciencia y por el apoyo recibido para realizar este estudio.

Dr. Alonso Hernández Prado, agradezco el tiempo y la atención dedicada a mi persona, así como todos los conocimientos compartidos en mi formación como contrabajista. De la misma manera agradezco a la Dra. Sandra Hernández López, por su invaluable ayuda en el proceso de esta investigación.

Agradezco a la Universidad Autónoma de Querétaro y al Dr. César Ignacio Baca Lobera por el apoyo otorgado a través del Fondo para el Fortalecimiento de la Investigación (FOFI) para el financiamiento del presente documento.

Agradezco también el gran aliento de mi familia. A mis padres, Yolanda Vega Castillo y Roberto Ordaz Reyes, por trabajar arduamente para brindarme la oportunidad de formarme como músico.

A mi compañera de carrera y mejor amiga, María del Mar Domínguez Cardoso, quien siempre ha sido una buena oyente de mis divagaciones e inquietudes musicales y pedagógicas, gracias por tu apoyo y cariño en estos años de la carrera. A Samantha Cabral, porque sin importar la distancia y el tiempo, siempre me ha brindado su ayuda. Y a Luis Itzkuautli Mondragón Herrera por brindarme su apoyo y atención en momentos difíciles.

Agradezco al maestro Manuel Zazueta por escuchar y responder las dudas que tenía referentes a esta investigación y orientarme respecto a las ideas sobre la propuesta pedagógica de Jaques-Dalcroze, expuestas en este documento.

Agradezco sobremanera a todos los estudiantes de contrabajo mexicanos que creyeron y apoyaron este estudio. A los maestros Donovan Strokes (EUA), Barry

Green (EUA), Claus Freudenstein (Alemania), Thierry Barbe (Francia), Enrique Aguilar Canuto (México, Querétaro), Claudia Gabriela Arróyave Mendoza (México, Nuevo León) y José Ricardo García Fernández (México, Querétaro).

Y por último agradezco al maestro Andrés Martín y a su equipo de trabajo por la valiosa labor educativa materializada en la organización de sus encuentros y por ser la fuente inspiradora de esta tesis.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN II

SUMMARY III

AGRADECIMIENTOS V

TABLA DE CONTENIDOS VII

1. INTRODUCCIÓN 1

1.1 Descripción del problema 4
1.2 Justificación de la investigación 5
1.3 Preguntas de investigación 6
1.4 Objetivo general 7
1.5 Objetivos particulares 7
1.6 Hipótesis cierta 7
1.7 Hipótesis nula 8

2. MARCO TEÓRICO 8

2.1 Estado del arte 8
2.2 Educación musical y formación instrumental 19
2.3 Movimiento pedagógicos del siglo XX y su relación con la educación musical 25
2.3.1 El nuevo papel del maestro y el alumno 29
2.3.2 Principios de la educación musical a partir de la Escuela Activa 31
2.3.3 La idea del talento según la educación musical 32
2.3.4 La escuela activa en la actualidad 33
2.4 Propuestas y reflexiones sobre la enseñanza-aprendizaje del instrumento musical 35
2.4.1 Método de Émile Jaques-Dalcroze 36
2.4.1.1 Método de Émile Jaques-Dalcroze y su aplicación en el desarrollo instrumental 39
2.4.2 Método Willems 41
2.4.3 La formación instrumental según Cecilia Jorquera Jaramillo 43
2.4.3.1 Referencias históricas de la educación instrumental 44
2.4.3.2 Problemas en el desempeño del docente que enseña un instrumento 45
2.4.3.3 La técnica instrumental 47
2.4.3.4 Didáctica del instrumento musical 49
2.4.4 La formación instrumental según Violeta Hemsy de Gainza 51
2.4.4.1 Sobre la educación musical y la formación instrumental 51
2.4.4.2 Sobre la elección de los métodos 52
2.4.5 Propuestas y experiencias de la enseñanza del instrumento en México por Pualina Derbez 53
2.5 Propuestas sobre la enseñanza del contrabajo 55
2.5.1 Enseñanza integral del contrabajo en México: la aportación del contrabajista Valentín Solís Aguilar 55
2.5.2 Conviértete en tu propio maestro: propuesta de Bejamin Whitcomb 57
2.5.2.1 “Those who can´t do, teach” (“Aquellos que no pueden, enseñan”) 57
2.5.2.2 Ser un gran maestro 58

3. METODOLOGÍA 59

3.1 Diseño 59
3.2 Tipo de muestras 60

3.3 Instrumentos **61**
3.4 Contacto con los participantes **63**
3.5 Descripción de los participantes **64**
3.6 Procedimiento de recolección de datos **65**
3.7 Procedimiento de análisis de datos **66**

4. RESULTADOS **67**
4.1 Resultados de las encuestas contestadas por los alumnos **68**
4.1.1 Antecedentes y expectativas de los estudiantes ***69***
4.1.2 Entorno educativo- musical de los estudiantes ***70***
4.1.3 Organización del estudio por los estudiantes ***71***
4.1.4 Relación alumno-maestro ***74***
4.1.4 Consideraciones para el desarrollo de su propio aprendizaje y ejercicio docente delos alumnos ***78***
4.2 Resultados de las encuestas contestadas por el grupo de expertos **80**
4.2.2 Filosofía de enseñanza ***85***
4.2.3 Estructura de una clase de contrabajo ***87***
4.2.4 Experiencias como docente ***94***
4.2.6 Consejos generales del grupo de expertos: ***98***

5. CONCLUSIÓN Y RECOMENDACIONES **99**
5.1 Triangulación teórica **100**
5.1.1 Experiencias de vida de estudiante y maestro: problemas que enfrentan los estudiantes ***100***
5.1.2 Problemas que enfrenta el maestro al dar clases ***102***
5.1.3 Profesionalización del docente ***105***
5.1.4 La motivación: recurso importante para el estudiante y el maestro ***107***
5.2 Respuestas a las preguntas de investigación y consejos **117**
5.3 Limitaciones de la investigación y sugerencias para investigaciones futuras . **122**
5.4 Aportes de la investigación **123**
5.5 Reflexiones finales **123**

6. BIBLIOGRAFÍA **125**

6. ANEXOS **130**
6.1 Reseña curricular de maestros entrevistados **130**
6.2 Entrevistas y cuestionarios **136**
6.2.1 Thierry Barbé ***136***
6.2.2 Andrés Kalarus ***139***
6.2.3 Anónimo 1 ..... ***143***
6.2.4 Enrique Aguilar Canuto ***149***
6.2.5 José Ricardo García Fernández ***155***
6.2.6 Andrés Martín ***167***
6.2.7 Barry Green ***170***
6.2.8 Donovan Stokes ***172***
6.2.9 Claus Freudenstein ***174***
6.2.10 Claudia Gabriela Arróyave Mendoza ***176***
6.2.11 Entrenamiento auditivo en México: entrevista con Germán Romero ***183***

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 3-1 Ejemplo de tabla para el análisis de las categorías y su triangulación teórica……..……66
Tabla 5-1 Problemas que se enfrentan los estudiantes……. 101
Tabla 5-2 Problemas que enfrenta el maestro de contrabajo en su labor docente……..104
Tabla 5-3 Sentir de los alumnos ante comparaciones positivas o negativas…….. 108
Tabla 5-4 Motivación de los alumnos y de los maestros de contrabajo mexicanos en comparación a las propuestas de Whitcomb……..……111
Tabla 5-5 Referencias electrónicas para el estudio del contrabajo…….. 117

1. INTRODUCCIÓN

El tema de esta investigación nace del interés personal de la que suscribe esta tesis, por aprender a interpretar el contrabajo de manera profesional. Tal motivación la llevó a cuestionarse sobre cuáles eran las habilidades requeridas y cuáles eran los medios para lograr desarrollarlas

Como primera respuesta, a tales inquietudes, se le sugirió buscar la guía de un maestro renombrado y pasado un tiempo, se le aconsejó indagar sobre las diversas oportunidades para mejorar su desempeño al participar en encuentros, en festivales y en congresos, eventos donde se puede aprender de la experiencia de los grandes intérpretes, nacionales e internacionales, del instrumento, además de recibir consejos de los mismos.

Durante el X Encuentro Latinoamericano de Contrabajos, organizado por el contrabajista y compositor Andrés Martín, en el Estado de Baja California, contrabajistas experimentados, iniciantes y autodidactas del instrumento, compartieron las experiencias de su difícil camino para aprender el instrumento en cuestión, pues en las localidades de algunos, no contaban con escuelas de música o no había maestros de contrabajo. Esto, según comentaban, les obligaba dejar sus casas o a buscar medios para aprender de manera autodidacta.

Fueron estos primeros diálogos los que motivaron la inquietud de la sustentante por pensar en una manera de hacer accesible la oportunidad de aprender el contrabajo a más personas para, al mismo tiempo, aprender qué elementos podrían ayudarla en su propio desarrollo instrumental. Para ello, lo primero que consideró relevante fue el consejo de los grandes intérpretes del instrumento. Contar con el testimonio de estas personalidades, podrían servir de guía e inspiración para los primeros pasos de los que aspiraran a ser contrabajistas, independientemente de su situación.

Sin embargo, al continuar con su formación como educadora musical y después de seguir escuchando de los diversos problemas que enfrentaban sus compañeros al aprender su instrumento, la que suscribe, comprendió que era importante entender cómo se lleva a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje del contrabajo en su entorno, por lo que se cuestionó, qué es lo que se considera importante para el desarrollo de un instrumentista contrabajista, qué elementos son necesarios para el desarrollo musical del instrumentista y cómo se desarrolla el fenómeno de enseñanza-aprendizaje entre maestro y alumno de contrabajo. Al mismo tiempo, se dio cuenta de que la enseñanza instrumental se encuentra desvinculada de las teorías de educación musical que a la fecha se promueven y que, por lo tanto, sería de mucho valor difundir las aportaciones que la educación musical hace sobre el tema.

Un ejemplo de lo anterior, fue reflejado en el X Encuentro Latinoamericano de Contrabajos, en donde uno de los maestros contrabajistas invitados, propuso una serie de ejercicios de coordinación y desarrollo rítmico que, a la que suscribe, le parecieron directamente relacionados a la rítmica Dalcroziana (una propuesta de formación musical que dio origen a los primeros estudios en torno a la educación musical actual). Al terminar la clase, se dirigió hacia el maestro para preguntarle si los ejercicios hechos tenían una relación con la propuesta antes mencionada, a lo que el maestro le contestó que para él no tenían ningún tipo de nexo y que consideraba que el método Dalcroze era sólo para niños, puntualizando que se deberían de considerar que el tipo de ejercicios que él proponía eran necesarios para la formación profesional del músico. Ante esta respuesta, la sustentante, se cuestionó para sí misma por qué el maestro tendría tal impresión. Por cuestiones de tiempo, ya no le fue posible indagar más sobre la opinión del maestro, pero debido a lo anterior se dio cuenta de que era necesario difundir las propuestas de educación musical para desmitificar la idea de que sólo son para niños.

Es así que la propuesta que se expone en este documento nace, por una parte, de la vocación que la suscrita tiene en relación de su especialidad, la educación musical, pues como educadora o pedagoga musical, ella tiene el deseo de contribuir en la democratización de la música y observa que, para ello, sería importante la difusión de las propuestas educativas que se han realizado para la formación instrumental y musical de la persona, desde los conocimientos de su especialidad. Por otro lado, como ya se expuso al principio, la ha motivado su inquietud personal por ser una buena intérprete del contrabajo.

De este modo, en la presente investigación se exponen propuestas de teóricos de la pedagogía musical, a fin de que los docentes puedan reflexionar sobre las herramientas pedagógicas que podría utilizar para complementar su labor; de igual forma se exponen las aportaciones realizadas por intérpretes de contrabajo y profesores en ejercicio a través de entrevistas y cuestionarios, en donde narran su experiencia docente para contribuir en este análisis, que al mismo tiempo busca describir cuáles son los medios y las prácticas a las que recurren los maestros de instrumento actualmente en nuestro país, a manera de consejos .

Adicionalmente, esta investigación puede ser valiosa para los estudiantes, ya que, contarán con referencias a las que podrán acudir, con el objetivo de que ellos puedan proponer y buscar la manera de solventar las carencias que enfrenten según su entorno y su interés de desarrollarse como músicos.

Esta tesis está organizada en cuatro secciones. En la primera, el marco teórico, se expone un breve análisis histórico de los objetivos que persigue la educación musical a partir del nacimiento de las ciencias de la psicología y de la pedagogía, y cómo las aportaciones que se realizan a partir de ese momento, influyen en el análisis de algunos pedagogos musicales respecto a la enseñanza del instrumento; posteriormente se exponen los estudios que se han encontrado sobre el tema y los que están específicamente vinculados al contrabajo.

En el segundo apartado, la metodología, se describe el proceso que se llevó a cabo para realizar el estudio, los elementos y los enfoques utilizados para recolectar los datos y el diseño del mismo.

En la tercera sección, se exponen los resultados brindados por los instrumentos de investigación para, finalmente, en la cuarta sección, se realice el análisis y las conclusiones de la presente investigación.

Para el desarrollo de esta tesis se utiliza el modelo cualitativo de investigación. Como herramienta para la recolección de datos, por un lado, se hace uso de la entrevista y el cuestionario y por otro, la recopilación de bibliografía sobre la enseñanza del instrumento, en general y del contrabajo, en específico.

1.1 Descripción del problema

En México, de forma tradicional, las acciones pedagógicas que se ejercen respecto a la formación instrumental de un músico, suelen ser las aprendidas por herencia (el nuevo maestro enseña de la misma forma que le fue enseñado) y la experiencia de vida de los profesores, conocimientos que usualmente se encuentran desvinculados con una formación pedagógico-musical en las diferentes instituciones de formación musical, formal e informal.

Dicha falta de instrucción en la educación pareciera ser causada por el menosprecio a la labor docente, paradigma que es constante en el entorno musical, (Hernández, 2014, p.29) y el desconocimiento de la preparación que un profesor debe de adquirir para enfrentarse a las contingencias educacionales de hoy en día. Como Whitcomb (2012) describe, aún se reza el dicho de que “aquellos que no pueden, enseñan”.

Esta contrariedad, probablemente ha entorpecido el desarrollo de la educación musical en nuestro país y ha afectado el proceso formativo de las nuevas generaciones de instrumentistas, como el Centro de Investigación y Estudios de la Música de México D.F., argumenta:

> ...El ejercicio de la docencia sin los principios de ella es causa de la deserción masiva de estudiantes, niños y jóvenes, de escuelas tradicionales, academias privadas o maestros particulares. Un maestro de música con conocimientos sólidos de la didáctica y con un desarrollo adecuado de la creatividad pedagógica puede ayudar grandemente al rescate de talentos que ahora se malogran (CIEM, 2014).

Ante este panorama resulta necesario realizar propuestas referentes a la profesionalización docente del maestro de instrumento. En ese sentido, este documento busca exponer reflexiones y sugerencias que puedan orientar las acciones educativas respecto a la enseñanza del contrabajo.

1.2 Justificación de la investigación

La educación musical, que se encarga del estudio de toda práctica de formación musical, continúa en constante progreso. Desde sus inicios ha realizado diversas propuestas encaminadas al desarrollo de la musicalidad y de las habilidades instrumentales de los interesados por aprender música. Tales propuestas no parecieran practicarse en el aula cuando se trata del aprendizaje de un instrumento musical, cuando es necesario que tanto maestros como alumnos, puedan valerse de las mismas, para desarrollar de mejor forma sus habilidades musicales y personales.

Hemsy (2015), mientras reflexiona sobre los diversos movimientos y tendencias que se desarrollan actualmente en el marco de la educación musical, menciona como necesario que a partir del quehacer propio y de los otros, se puedan detectar los elementos útiles o negativos de la práctica docente, a fin de reflexionar sobre el ejercicio que se realiza y con base en ello buscar proponer nuevas estrategias.

Es por ello que, en la presente investigación, se busca entablar nexos entre la teoría de la educación musical y de la práctica de la enseñanza instrumental, al hacer un breve análisis de las aportaciones que los pedagogos musicales han realizado sobre la formación instrumental y los documentos encontrados sobre la enseñanza del contrabajo, con el fin de realizar propuestas que complementen el análisis de las experiencias compartidas por los maestros y alumnos de contrabajo.

Por lo que en el marco teórico de esta investigación se pone a disposición del alumno y del maestro de contrabajo diversos estudios que promuevan la meditación sobre el desarrollo y la difusión de la educación musical instrumental, sobre cómo, al conocer los procesos de la enseñanza musical y las propuestas educativas, se podrían tomar acciones que beneficien el proceso de aprendizaje de los instrumentistas.

Al mismo tiempo, a través de las aportaciones realizadas por maestros y alumnos de contrabajo en esta investigación, se exponen de manera honesta, los intereses y las necesidades que ellos tienen respecto al tema, dejando en este documento su testimonio en relación a cómo ser un contrabajista profesional y cuál es el proceso para lograrlo.

1.3 Preguntas de investigación

¿Cuáles son las habilidades musicales que se buscan desarrollar para lograr ser un intérprete de un instrumento musical?

¿Qué se considera necesario para lograr el dominio técnico de un instrumento musical, en este caso del contrabajo?

¿Qué elementos intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical?

¿Cómo se desarrolla el fenómeno de enseñanza-aprendizaje entre maestro y alumno de contrabajo?

1.4 Objetivo general

Compilar las propuestas de teóricos de la pedagogía musical, intérpretes reconocidos internacionalmente y profesores en ejercicio, a fin de exponer consideraciones útiles en el proceso de enseñanza-aprendizaje del contrabajo.

1.5 Objetivos particulares

- Conocer las experiencias y los fundamentos que maestros y estudiantes de contrabajo narran como relevantes en su formación como instrumentistas.

- Conocer los elementos descritos por maestros y estudiantes de contrabajo sobre su formación como instrumentistas, para encontrar los nexos entre el ejercicio docente y las propuestas pedagógicas realizadas por educadores musicales y otros investigadores.

- Difundir información y recursos que sirvan para promover la reflexión de la enseñanza-aprendizaje del instrumento musical.

- Difundir información y recursos que sirvan para los interesados en aprender un instrumento musical, en este caso del contrabajo.

1.6 Hipótesis cierta

Si se tienen conocimientos del proceso de aprendizaje musical de la persona y de la pedagogía, se pueden tomar acciones congruentes encaminadas al desarrollo musical de cualquier persona

1.7 Hipótesis nula

Si se tienen conocimientos del proceso de aprendizaje musical de la persona y de la pedagogía, no se pueden tomar acciones congruentes encaminadas al desarrollo musical de cualquier persona

2. MARCO TEÓRICO

En el marco se presenta la información recopilada sobre la enseñanza del instrumento musical a partir de las diferentes propuestas documentadas por músicos, educadores musicales y contrabajistas, con base en sus experiencias y en sus estudios especializados. Se expone el estado del arte con el fin de dar cuenta de los estudios encontrados que complementan, tienen coincidencias o validan esta investigación. Al mismo tiempo se indaga sobre el origen de los planteamientos de la enseñanza musical que se ofrecen actualmente y sus posibles vínculos con la formación instrumental para, finalmente, habiendo comprendido el contexto histórico y conceptual de la enseñanza instrumental, se utilicen en el análisis que se propone sobre la enseñanza-aprendizaje del contrabajo.

2.1 Estado del arte

En este apartado se presentan los estudios que se han realizado en el campo de la investigación sobre el proceso de enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical en México, principalmente los que son dedicados a la enseñanza del contrabajo, con el fin de presentar el estado de la cuestión sobre el tema que se plantea abordar en esta investigación: la enseñanza y el aprendizaje de un instrumento musical**.** Para ello, en primer lugar se indagó en los acervos y bases de datos en línea de algunas de las universidades e instituciones con especialidad en educación musical y formación instrumental en México: la biblioteca virtual de la Facultad de Música de la UNAM, la biblioteca virtual de la Universidad Autónoma

de Querétaro, la biblioteca virtual de la Universidad Veracruzana, la biblioteca virtual de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, la biblioteca virtual de la Universidad Autónoma de Guadalajara y la biblioteca digital del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

En cada uno de los buscadores propuestos por las bibliotecas virtuales, se realizó el rastreo de las posibles investigaciones relacionadas con el tema a partir de las entradas: contrabajo, enseñanza del contrabajo, métodos de contrabajo, enseñanza de un instrumento musical, métodos de instrumentos, educación musical con instrumentos, instrumentos musicales y educación, enseñanza y métodos. De estas mismas, las que nos permitieron encontrar más información referente al tema a tratar en esta tesis, fueron las palabras contrabajo, enseñanza, instrumento y métodos.

Fue en la biblioteca virtual del Instituto Nacional de Bellas Artes y principalmente en la de la Facultad de Música de la UNAM en donde se logró encontrar investigaciones relacionadas al tema de estudio de esta tesis, por lo que, en este estado de la cuestión, se expondrán los datos brindados por estas instituciones. El periodo de búsqueda fue realizado a partir del año 2015 hasta el año 2017.

Las investigaciones que se hallaron, relacionadas con el análisis de la enseñanza de un instrumento musical, fueron encontradas en la biblioteca virtual de la Facultad de Música de la UNAM, de donde destacan las investigaciones dedicadas al aprendizaje de la guitarra y piano. También se encontraron estudios relacionados con otros instrumentos musicales como el arpa y el saxofón. Estas investigaciones, en su mayoría, están dedicadas a desarrollar o a comprender un método de determinado de un instrumento. Algunas realizan propuestas de procedimientos y de repertorio a desarrollar según la edad del discente. Otras investigaciones se concentran en describir, comprender y fundamentar teóricamente cómo utilizar un método de instrumento. Solo una de las

investigaciones encontradas investiga exclusivamente el acto educativo entre maestro y alumno de un instrumento, específicamente para el aprendizaje del piano.

Sobre el contrabajo, lo que sustancialmente se localizan, en la biblioteca de la UNAM, son Notas al Programa, un tipo de investigación en donde suelen realizar estudios sobre un repertorio o un concierto del instrumento que se ejecutará por el postulante. Esta investigación, según el criterio del postulante, pueden contar con sugerencias para la interpretación y el estudio de las obras a presentar. Un ejemplo de esto es la Tesis *El concierto para contrabajo No. 18 en Do menor de Johan Matthias Sperger: edición crítica del manuscrito encontrado en la Landes Bibliothek Mecklenburg-Vorpommern en Schwerin, Alemania* de Ramón (2015). No se hallaron estudios específicamente dedicados a la enseñanza-aprendizaje del instrumento que aquí se estudia.

Por otro lado, fue en la biblioteca virtual del INBA en donde se encontró sólo una investigación referente a la enseñanza del contrabajo en México.

A continuación, se procede a describir siete tesis identificadas como relevantes debido a las aportaciones teóricas que proponen para fundamentar el objeto de estudio de esta tesis: la enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical. Para presentarlas, primero se enlistan las investigaciones nombrando el grado por las que se realizaron, su título, el autor o la autora, un breve resumen de lo que tratan y los recursos metodológicos que se utilizaron para su realización. Posteriormente se expondrá con mayor detalle las conclusiones y las aportaciones que se consideraron sirven para fundamentar la presente investigación.

La tesis de Licenciatura en Educación Musical, *Aprendizaje instrumental inicial en niños de cinco años* realizada de Martha Heredia Rubio (2009) de la UNAM, se presentó como resultado final para una conferencia-recital que tenía el fin de mostrar los resultados del trabajo realizado por el ensamble musical dirigido por la autora de la tesis. El ensamble estaba compuesto por alumnos de 5 años de edad

pertenecientes a la Estancia de Desarrollo Infantil EBDI No 111 del ISSSTE de la ciudad de México. Dichos alumnos formaron agrupaciones de piano, teclado, percusiones y voz, según lo describe la autora. La metodología utilizada para fundamentar la investigación no es explícitamente expuesta en el documento, sin embargo, se intuye que fue una investigación experimental ya que consistió en el diseño de un taller de formación instrumental, en este caso pianística, que se llevó a cabo en un medio escolar para la elaboración de un recital y la documentación de los resultados. Se destaca que la autora describe cómo vincula los planteamientos de psicopedagogos como Vygotsky, Ausubel y Piaget, además de ahondar en las propuestas de formación instrumental realizada por los pedagogos musicales Willems, Suzuki y Bastien para fundamentar el diseño de la planeación, el programa y el repertorio que llevaría a cabo para la formación instrumental de sus alumnos. En el capítulo dos del documento, describe qué consideró relevante para el diseño del taller y las etapas en las que organizó dicho diseño. Los instrumentos de investigación que se distinguen, aunque no se explican de tal forma en el documento, son la observación y el registro escrito (evaluación de las clases) del avance del grupo conformado.

La tesis de licenciado en instrumentista –guitarra-, Método *de guitarra para niños: actividades lúdicas para la enseñanza de la guitarra clásica en niños* realizada por Gilberto Ramírez Lucero (2011) de la UNAM, es la propuesta de un método para guitarra, realizada por el autor a partir de su experiencia como docente del instrumento y la revisión de la literatura sobre la psicología infantil, los juegos y cantos para niños y la educación musical. El carácter metodológico de la investigación, como en el anterior caso, no es explícitamente descrito en el documento.

La tesis de Licenciatura en Educación Musical*, Estudio descriptivo-comparativo de métodos de iniciación guitarrística,* por Jonny Brett Guzmán Barajas (2012) de la UNAM, describe el diseño de un modelo paramétrico que tiene como objetivo el análisis de las características de los métodos de guitarra más

utilizados con el fin de comparar y discernir cuál de estos es el mejor para ser utilizado en cierto medio y con personas de cierta edad. Para los fines de esta investigación, se utiliza la evaluación sugerida para distinguir qué método de guitarra sería mejor para adolescentes de secundaria, se utiliza la evaluación sugerida para distinguir qué método de guitarra sería mejor. Como metodología, en la tesis se describen los pasos que se realizaron para el análisis y el diseño del modelo paramétrico: 1. La revisión de los estudios comparativos de enseñanza musical e instrumental, 2. El diseño comparativo elaborado por el autor y 3. La puesta en práctica de las mejores propuestas identificadas de los métodos estudiados con alumnos de la Secundara Calmecac No. 46 del municipio de Ecatepec, Edo. de México.

La tesis de maestría en el campo de la Educación Musical, *El Método Rubin en la enseñanza del arpa de pedales en la escuela superior de música: un análisis constructivista,* realizada por Concepción Mabel Rodríguez Álvarez (2010) de la UNAM, es una investigación que busca fundamentar la labor de un maestro de instrumento, específicamente de arpa, a partir del estudio del enfoque constructivista y las propuestas de la pedagogía general y de la educación musical, con el fin de realizar el análisis de los elementos educativos del método Rubin y el estudio de la práctica docente de la tesista. Según la autora su metodología fue la descrita de carácter cualitativo. Sus instrumentos de investigación fueron la entrevista, las grabaciones de recitales y sus propias reflexiones.

La tesis de doctorado en Educación Musical, *Educación, música y posmodernidad, constructivismo en la iniciación a la guitarra: diseño, implementación y evaluación de un modelo de enseñanza con apoyo de las TIC,* de José Luis Navarro Solís (2012) de la UNAM, propone el diseño de un modelo de enseñanza grupal de la guitarra con base en los principios constructivistas de la educación a través del uso de las tecnologías. Es un proyecto que el autor describe como de innovación educativa a partir de la investigación descriptiva de tipo desarrollo o de investigación-acción. La metodología que utilizó es cuantitativa y cualitativa, que él describe como híbrida. Los instrumentos de investigación que utilizó fueron la

revisión de la literatura, cuestionario-encuesta, encuesta de salida, grupos de discusión y grabaciones.

La tesis de maestría en el campo de la Educación Musical tesis, *Interacción verbal durante las clases de piano: un estudio a partir de las prácticas pedagógicas de cuatro profesores a nivel superior*, de Nictejá Viridiana Hernández de la Torre (2014), propone la categorización de la interacción entre alumnos y profesores de piano, para su análisis con base en investigaciones realizadas sobre las cuatro principales funciones del lenguaje postuladas desde la lingüística y la lógica. La autora lo describe su investigación bajo un enfoque mixto de investigación y como un estudio de casos múltiples. Como instrumentos de investigación menciona valerse de la videograbación de las clases de piano y el programa Encode para la categorización.

La tesis de licenciatura en enseñanza del instrumento contrabajo, *Enseñanza integral del contrabajo,* de Valentín Solís Aguilar (2003) del Conservatorio Nacional, es un análisis histórico de la técnica de contrabajo en México que además efectúa el estudio de las propuestas realizadas por Comenio para la práctica docente y la función del músico contrabajista en México, con el fin de vincularlos en el análisis del método Simandl. Trabajo de investigación que ha servido como parte del marco teórico del presente proyecto.

En resumen, se observa que las investigaciones encontradas responden a la necesidad del maestro de instrumento por poder comprender, de manera sustentada, su ejercicio docente con el fin de elaborar o hacer uso de herramientas (como el diseño de métodos, modelos y programas) que les permitan atender a un tipo de alumnado o bien, mejorar sus habilidades en la enseñanza.

Tal interés se expresó de las siguientes formas en palabras de los investigadores. Heredia (2009), por ejemplo, explica para introducir su trabajo:

> Mi interés por realizar este trabajo está en relación con la observación de la forma en que los niños se interesan por descubrir nuevas experiencias musicales (…), ya que han cursado cuatro años de música y quisieran abordar el instrumento (p.1).

Por su parte Ramírez (2011), presenta su tema exponiendo que se considera olvidado el desarrollo de nuevas propuestas de enseñanza instrumental para los niños y las niñas. A lo que añade que su deseo, al diseñar un método de guitarra para infantes, es que "los profesores tengan un nuevo material didáctico que contribuya a mejorar su práctica docente" (p.8).

Guzmán (2012), por su parte, plantea la importancia de que el docente sea conocedor de las herramientas que utilizará para la enseñanza instrumental a partir de las necesidades y las posibilidades que el alumno enfrenta. Entendiendo que, de manera usual, el principal material para impartir una clase de instrumento son los compendios de ejercicios y de repertorio que en el mundo musical se conocen como métodos, el investigador, propone su modelo paramétrico para el análisis especifico de estos documentos. Guzmán (2012), justifica su propuesta argumentando que "El maestro de cualquier instrumento debe conocer la finalidad específica de los diversos ejercicios para orientarlos, de modo que el trabajo del alumno fructifique de manera tangible y se convierta desde un principio en placentera obligación" (p.10).

Rodríguez (2010) se suma a esta visión al reflexionar y describir las características didácticas y pedagógicas que tiene el método Rubin para arpa, resaltando que su principal interés al realizar su investigación fue ser mejor docente del instrumento que enseña, como lo describe la siguiente cita,

> Por lo tanto el principal beneficio que brinda este trabajo es para quien lo escribe y sus alumnos durante el trabajo en el aula. La comprensión de conceptos básicos en la educación musical y la propuesta de aprendizaje significativo con el enfoque constructivista puede ofrecer una alternativa a lo que es tradicional en la enseñanza de ejecución de instrumentos musicales (p.xii).

Solís (2003) se suma en el interés de que el maestro pueda valerse de toda experiencia que su formación pueda brindarle para ser mejor docente describiendo

que el objetivo principal de su tesis es:

> … establecer que en la enseñanza de la música, el maestro de instrumento puede valerse de cada experiencia o información adquirida por el alumno, a lo largo de toda su vida para simplificar de tal manera el método de estudio, que le facilite al estudiante el aprender, no sólo tocar, Sino expresar sus ideas por medio de los sonidos (p.iv).

Navarro (2012, p.23), con su propuesta de involucrar las tecnologías de la comunicación para hacer accesible una instrucción musical a más personas, describe varios problemas que impiden el desarrollo de la educación musical en el país, entre ellos destaca la falta de profesorado especializado es una de las causas más relevantes (Hernández et al., 2011).

Por último, Hernández (2014, p.5), justifica que es necesario realizar este tipo de investigaciones ya que el estudio y la observación de cómo se ejerce la enseñanza instrumental puede impactar de manera positiva a los docentes que enseñan, ya que, de esta forma, se propiciarían una mejor comprensión respecto a las prácticas enseñanza-aprendizaje en el piano.

Sumado a lo anterior es importante observar que todas estas investigaciones se valieron de diversas aportaciones referentes a la pedagogía general, la psicología y la pedagogía especializada en la música para el mejor entendimiento del campo de estudio.

En lo que concierne a los enfoques teóricos y referentes metodológicos utilizados en la investigación mencionada, se destaca que la mayoría emplearon el enfoque cualitativo, mientras que las investigaciones de Navarro (2012) y Hernández (2014) se realizaron como investigaciones bajo el enfoque mixto.

Llama la atención que, en las investigaciones para adquirir el grado de licenciatura, no se especifiquen el enfoque de investigación en el que se basan y en algunos casos, tampoco la metodología llevada a cabo. Sin embargo, se puede notar, en el trabajo de investigación de dichas propuestas, la búsqueda de la literatura sobre

el tema y la vinculación que los tesistas desarrollan entre la teoría y la práctica, construyendo sus trabajos de investigación, a través del análisis de sus propias experiencias profesionales y la documentación sobre pedagogía musical y la pedagogía general.

En lo referente a las conclusiones de las investigaciones expuestas hasta ahora, a continuación, se exponen los resultados o las aportaciones que se consideran sirven para validar la necesidad de realzar el presente estudio.

Heredia (2009) concluye, que “el combinar las propuestas de los pedagogos musicales, al considerar los procesos de desarrollo de los niños, entender cómo se construye el conocimiento, permitió guiar al grupo a una educación musical inicial [instrumental] significativa en la etapa de desarrollo de los mismos” (p. 104).

Ramírez (2011) ultima que “si a los niños se les muestra que los elementos principales de la clase son: imaginar, crear y jugar, no querrán faltar ni llegar tarde, asistirán con más ánimos, recordando que las notas con sangre no entran, sino con juegos” (p. 13).

Guzmán (2012) concluye su investigación con el resumen de los resultados de su cuadro paramétrico distinguiendo, de los métodos que analizó y comparó, el que contaba con las herramientas didácticas y pedagógicas necesarias para guiar de una mejor forma al alumnado que pretendía. Es así que destaca que el conocimiento de los elementos teóricos de las propuestas metodológicas que se presentan en los métodos y su desarrollo histórico, sirven al docente para poder brindar una mejor experiencia de enseñanza-aprendizaje a sus alumnos, enfatizando que “Esta es una tarea fundamental para quién busque emprender un camino didáctico con coherencia “conocer en profundidad para elegir con propiedad”” (p.112).

Rodríguez (2010) realiza una conclusión muy detallada sobre la profesionalización de los docentes de instrumento, la importancia de que el docente

de instrumento pueda contar con las herramientas que le brindan las ciencias de la educación, la mejora de los programas y el desarrollo de propuestas en el aula que sirvan para mejorar la formación instrumental en el país. Como ella describe,

> La búsqueda constante de conciliar la teoría con la práctica pedagógica motiva al profesor a investigar sobre su propio quehacer. Esta actividad lo conduce a la comprensión de que su actividad va más allá de lo que sucede en el aula. Así, la tarea se torna más dinámica porque en este proceso el docente adquiere conocimientos y experiencias en su propio contexto que le permiten identificar y afrontar los retos cotidianos (p.108).

A lo que añade que “el profesor que encuentra el camino para formar profesionales independientes y autónomos que enfrenta sus propios retos de manera satisfactoria, habrá comprendido el significado de su profesión” (p.112).

Navarro (2012, pp.146-155) expone los resultados de su modelo en línea de enseñanza instrumental. Se narran las ventajas y los posibles usos para la democratización de la formación musical, las limitaciones de la investigación, así como las sugerencias para seguir profundizando en otras propuestas o estudios sobre el tema que aborda. Resultó relevante su propuesta ya que puntualiza la necesidad de proponer nuevos modelos de enseñanza y aprendizaje del instrumento musical con base en una investigación de la pedagogía y la educación musical por demás completa.

Por otro lado, Hernández (2014, p.79-84), describe algunos de los resultados sobre su estudio de las formas de interacción entre docente y discente de piano en el nivel superior, dando cuenta de que las participaciones verbales de los docentes y alumnos, tienen gran influencia en el acto educativo por lo que estudios encaminados a este tipo de análisis podrían ayudar a generar estrategias de enseñanza instrumental que resulten exitosas.

Finalmente, Solís (2003, pp. 75-78) concluye su análisis realizando algunas propuestas sobre la enseñanza del contrabajo, de las cuales se destacan las que siguen:

- Todo instrumento musical se enseña a tocar por imitación lo que provoca que el maestro de instrumento adquiera un gran compromiso con cada estudiante.

- En el proceso educativo el maestro encontrará ocasión de profundizar, cada vez más, en las distintas cuestiones, al final él mismo devendrá en una mejor persona, en un mejor músico.

-El maestro de instrumento debe analizar y adecuar, al potencial de cada alumno, la corriente pedagógica en la que basa su enseñanza, con el fin de ayudar a que descubra los objetivos plasmados en los libros y en general, en cualquier escritura musical.

Las aportaciones de estas tesis a mi investigación radican en el interés que exponen los autores por mejorar y desarrollar la formación del docente de un instrumento musical ya que enuncian la necesaria vinculación entre la práctica docente y el estudio de las teorías o propuestas de la educación musical y de la educación general como herramienta para resolver las diversas dificultades que se presentan en el aula; buscan proponer e innovar el ejercicio de la docencia instrumental al sugerir herramientas que sirven para la reflexión de la práctica en el aula; y describen la problemática del acceso a la formación instrumental en el país, esto último, principalmente en Rodríguez (2010), Navarro (2012) y Hernández (2014)).

Finalmente, como resultado de la exploración realizada, se concluye que es pertinente y relevante el estudio que aquí se presenta en relación a la enseñanza y el aprendizaje del contrabajo, ya que el marco teórico propuesto por la que suscribe, la información recopilada y el análisis que se realiza en la exposición de los resultados, presenta ciertas coincidencias en las investigaciones realizadas por Rodríguez (2010) y Hernández (2014), ya que se plantean reflexiones diferentes pero afines a las ya mencionadas en relación a la educación instrumental y que además parten también del estudio del discurso de los maestros y alumnos de instrumento.

Asimismo, esta investigación resulta oportuna al notar que desde el año 2003 no se han realizado propuestas en relación a la enseñanza y al aprendizaje del contrabajo en México, más que la ya mencionada realizada por Solís (2003). Pues como se ha dicho, al indagar sobre estudios referentes al contrabajo, sólo se

encuentran 11 propuestas a manera de Notas al programa, en la biblioteca virtual de la UNAM, desde el 2008 al 2017.

Por otra parte, además de las investigaciones recopiladas y descritas hasta ahora, para el estado del arte se buscaron artículos y libros que pudieran brindar información sobre el tema de estudio. Las propuestas de estos documentos se han utilizado para la construcción del marco teórico de esta investigación. Los documentos más importantes utilizados para ello son el artículo realizado por Cecilia Jorquera, ¿Existe un didáctica del instrumento musical?*,* por el análisis que propone respecto a la necesidad de que se desarrolle la especialidad en didáctica de enseñanza de un instrumento musical; y el libro *The Advancing Bassist´s Hanbook,* en el que Benjamin Whitcomb que estudia la psicología de la práctica del contrabajo y propone una serie de herramientas y consideraciones para el estudiante y el maestro del instrumento.

2.2 Educación musical y formación instrumental

Dado que la mira central del análisis que se realiza en este documento, estará puesta en el estudio de un fenómeno educativo musical, la enseñanza-aprendizaje de un instrumento (el contrabajo), será necesario plantear algunos parámetros que sirvan como ejes conceptuales sobre los que apoyar la lectura interpretativa del corpus.

Para definir qué es la educación musical y qué lugar tiene la educación instrumental en la educación musical, se ha decidido tomar como referencia las ideas de Pascual (2002), de Hemsy (2002) y de Jorquera (2002), que describen en libros y artículos académicos, las cuales se detallarán en las siguientes páginas.

En primer lugar, resulta primordial dar cuenta de la definición que se le atribuirá a la educación musical, por un lado, con el fin de evitar posibles confusiones debido a la variedad de ideas que se han construido popularmente

sobre esta disciplina y que dan origen a situaciones como la que narra Pascual (2002)

> Existe aún después de diez años de educación musical en España cierta confusión entre los objetivos y fines de cada uno de estos niveles educativos por parte de diversos sectores de la comunidad educativa, especialmente de los docentes de las áreas <<instrumentales>> y de los padres y madres. En una ocasión, el padre de uno de mis alumnos de quinto de Primaria, que por cierto era un reconocido concertista de guitarra cuyo nombre no viene al caso, me recriminó que enseñase a todos los alumnos la flauta dulce y me sugirió que enseñase a su hijo (en una clase con treinta niños y niñas de diez años) a tocar el violín y a cada uno de los otros niños del grupo el instrumento que cada cual quisiera (p.5).

Y, por otro lado, se considera relevante aclarar el fin de la educación musical, porque esta investigación parte de la idea de que la educación musical brinda elementos importantes para el desarrollo de la formación instrumental, sin embargo, no se han hecho uso de ellos debido al desconocimiento y a la confusión que existen a la fecha sobre los fines de la materia.

La educación musical es una ciencia que continúa posicionándose en el interés de los campos educativos y terapéuticos. Actualmente, debido a la evolución sobre los estudios relacionados a la educación musical, se observa que existen diversas ramificaciones de la materia, tales como la pedagogía musical y la didáctica musical, según la visión educativa con la que se les definan. Sobre este tema, Jorquera (2002) narra que es importante precisar el manejo de los conceptos anteriormente mencionados, (qué es la pedagogía musical, qué es la didáctica musical), ya que existe una probable confusión sobre cómo estos conceptos se han utilizado para nombrar a las carreras de especialización en docencia musical.

Por ejemplo, Jorquera (2002) describe que las instituciones de educación superior en Europa nombran indistintamente la carrera de educación musical como *pedagogía musical* o *pedagogía especializada*. En México, ésa misma ambigüedad es similar al sumar las nociones de *educación musical* y *didáctica musical*. Universidades como la Universidad Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), entre otras, denominan a la carrera como Licenciatura en Educación Musical o Licenciatura en Música con línea terminal o

especialidad en Educación Musical; en cambio, en la Universidad de Guadalajara se refieren a la misma como Orientación a la Pedagogía Musical y en la Escuela Superior de Música de Sinaloa como Licenciatura en Pedagogía Musical. En otras escuelas, como la Universidad Autónoma de Tamaulipas (UAT) y actualmente la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ), no se distingue la especialidad. En el caso de la Universidad Tamaulipeca, en donde se ofertan las licenciaturas en Música y en Educación Artística, se brinda la materia llamada didáctica de la música, como complemento en la formación profesional del músico y del educador en artes; y en la UAQ, en donde recientemente se ha realizado una reestructuración al programa, se brinda la materia de pedagogía musical como parte de la actual licenciatura en música, cuando antes, de ésta reestructuración, se ofertaba la licenciatura en música con las líneas terminales en educación musical, instrumento, canto y composición.

No es objetivo de esta tesis ahondar en el estudio de la práctica y de los fundamentos de la educación musical según la perspectiva de las diferentes escuelas que la imparten, sin embargo, se considera relevante puntualizar que existe esta vaguedad conceptual y práctica en el medio, para así poder esclarecer los conceptos que se consideran necesarios para apoyar la interpretación del análisis que prosigue.

Es así que Jorquera (2002) describe que, la pedagogía musical, según el campo científico de la pedagogía, es la materia que se encarga de estudiar la relación de la música con el campo educativo general. La didáctica musical, en cambio, la define como la materia que estudia, específicamente, el proceso de enseñanza-aprendizaje musical a partir de los elementos que participan en el acto educativo (el alumno, el profesor, la materia, el método, entre otros). La didáctica musical, por lo tanto, se entendería como “la disciplina especial que se ocupa del estudio de todas las situaciones de enseñanza-aprendizaje relacionadas con la música [en la práctica]” (Jorquera, 2002, p.7).

Posteriormente Jorquera (2002) llevaría el análisis conceptual descrito hasta ahora, al establecimiento de los parámetros para el desarrollo de una

propuesta formativa dirigida a los interesados en dedicarse a la enseñanza del instrumento. Este tema se detallará más adelante en el apartado 2.4.3.4.

Por otro lado, es importante esclarecer que, a lo largo de la historia, la enseñanza musical ha obedecido a diferentes intereses socio-culturales. Actualmente, se pueden distinguir dos enfoques en ejercicio: la educación **para** la música y la educación **con** la música. La educación para la música tiene como finalidad la capacitación del educando para ser profesional desde edades tempranas; mientras que la educación con la música propone un sin número de aplicaciones, que suelen variar según el enfoque pedagógico, terapéutico o institucional. Por ejemplo, Bukofer, (1977, en Pascual, 2004, p.13) puntualiza que la educación **con** la música "persigue la comprensión y respuesta inteligente, que facilite la amplia experiencia artística, al tiempo que la agudización de los sentidos y la estimación de los valores culturales en general". Por otro lado, pero bajo el mismo orden de ideas, Hemsy (2002, p.107) explica que el principal objetivo de dicho enfoque es el de "introducir a la persona en la comprensión y el manejo del lenguaje musical, en sus formas receptivas y expresivas". A este proceso de aprendizaje se le conoce, también, como musicalización e implica, "la preparación, expresión y aprendizaje, a partir de la práctica y la vivencia musical, integrando, por una parte, la solución de nuevos materiales experiencias, y por otra, el desarrollo de las potencialidades musicales e integrales, innatas y adquiridas, del educando" (Hemsy, 2002, p. 141).

Fue en el siglo XX, como se hablará en el apartado 2.3, que el valor formativo de la educación musical adquiere esta relevancia para los estudiosos de la educación, por lo que algunos músicos se dedicaron a comprender el lugar de la música en la formación del ser humano. A partir de ese momento, la educación **con** la música, tiene el objetivo principal de "desarrollar y despertar todas las cualidades del hombre" (Pascual, 2002, p.13). Además de desarrollar la musicalidad de los alumnos (desarrollar las habilidades musicales de los discentes).

En este sentido se observa que la educación con la música es bidireccional ya que por un lado cumple con fines extra-musicales meramente dedicados a la formación cultural y al desarrollo de las habilidades humanas y, por otro lado, se dedica a cumplir con el fin de desarrollar las habilidades musicales necesarias para la apreciación, el entendimiento y la práctica o ejecución musical (musicalización).

Asimismo, para evitar confusiones como la antes mencionada por Pascual[1], es importante diferenciar los niveles, entornos o medios educativos de enseñanza musical existentes pues de éstos también dependen las metas específicas y las estrategias a implementar por la educación musical.

Sobre el tema, Alsina (1997, en Pascual, 2004, p. 5), señala que hay tres tipos de solicitudes en la enseñanza musical. Estas son, **básico y fundamental**, en la cual se fomenta el desarrollo de las capacidades de percepción, de expresión y de comunicación de la persona por medio de la música y generalmente se lleva a cabo en el medio escolarizado (educación con la música); **aficionado y elemental**, en donde se brinda una formación musical limitada al entendimiento y a la ejecución de la música como un pasatiempo y se lleva a cabo en academias particulares que usualmente no exigen un rigor académico; y **profesional o superior**, que prioriza la enseñanza de la música con el fin de especializar al interesado desde edades tempranas, en el desarrollo de alguna área específica como la interpretación musical para posteriormente hacer una carrera en la dirección, la composición, la educación musical, entre otras especialidades, esta formación se ofrece en universidades, conservatorios y escuelas superiores de música.

En nuestro país, se observa que, en los espacios donde se imparten una formación **básico y fundamental** o **aficionado y elemental,** se puede ofertar una iniciación musical (educación con la música) que tendría como objetivo brindar una introducción que permita al estudiante adentrarse al mundo de la música a partir de experiencias lúdicas para interiorizar y poner en práctica los conceptos musicales

[1] Ver página 20

aprendidos, a la vez que se promueve el análisis y la reflexión sobre el desarrollo de las habilidades consideradas importantes para el desarrollo humano de la persona .

Por otro lado, según Hemsy (2002), la formación instrumental, en sus etapas iniciales, corresponde a cierto tipo de iniciación musical y tiene el objetivo de "introducir al alumno en el conocimiento y el manejo de las estructuras básicas del lenguaje musical a través de determinado instrumento" (p.107). Esta formación también puede ser **básico y fundamental** o **aficionado y elemental** según la institución en la que se ofrezca, como fue descrito en el ejemplo de Pascual (2002), en una escuela pública, en donde hay un grupos numerosos de alumnos y pocas horas de clase para cada grupo, el aprendizaje de un instrumento musical específico, de complejidad técnica, es imposible, por lo que el educador musical atenderá las necesidades formativas de los grupos con base en las solicitudes de la institución a la que pertenezca y según su criterio como docente, probablemente buscando brindar experiencias musicales enriquecedoras para el desarrollo integral y musical de cada uno de los alumnos .

Sin embargo, esto no quiere decir que no se pueda proponer cierto tipo de iniciación instrumental a partir de los instrumentos que han sido diseñados para el trabajo en grupos escolares, como podría ser el instrumental Orff o a partir de la formación de ensambles escolares como los son las orquestas típicas, las estudiantinas o coros. La diferencia radica, como se ha expuesto, al tipo de educación musical o solicitud que se realiza según el enfoque o fin institucional.

Un estudio, donde se describe cómo se ha organizado la enseñanza artística en México es realizado brevemente por Navarro (2012, pp.17-22). En él, el autor distingue tres sectores: educación artística no formal (aficionado y elemental), educación artística escolar (básico y fundamental) y educación artística profesional (profesional o superior).[2]

[2] Para profundizar en el tema dirigirse a Navarro, J. (2012). Educación, música y posmodernidad:

En este sentido y con base en lo anterior, en la presente tesis se entenderá como educación musical a la disciplina dedicada al estudio de todo proceso de enseñanza-aprendizaje relacionado a la formación musical profesional o amateur de cualquier persona y que responde a diferentes entornos, etapas de desarrollo (edades) o intereses personales, institucionales y formativos. Para dicho estudio, la educación musical parte de la pedagogía, la didáctica y otros ámbitos que se han especializado en el estudio del proceso educativo-musical. Además, se considerará que la educación musical es una ciencia que ha tratado de comprender y promover diversas estrategias de enseñanza-aprendizaje musical que pueden ser aplicables en estos diversos contextos sociales e institucionales y que tiene como principal objetivo, el desarrollo integral de las personas.

Para los fines de esta investigación se recopilan los estudios que responden al interés de una formación instrumental a partir de las reflexiones que vinculan a este fenómeno con las propuestas educativas musicales que actualmente tienen vigencia. Por lo que a continuación se presentan dichas propuestas con el objetivo de que el maestro de instrumento y el estudiante que busca profesionalizarse en la enseñanza del mismo o hacer uso de estas propuestas para su propio beneficio musical, cuenten con una base teórica que les permita indagar más sobre el tema, a la vez que se invita así, a la reflexión sobre cómo es el proceso del aprendizaje musical a través de un instrumento.

2.3 Movimiento pedagógicos del siglo XX y su relación con la educación musical

Partiendo de la influencia del movimiento conocido como Escuela Nueva, se verá la importancia de la enseñanza musical en una educación integral y se analizará su

---

Constructivismo en la iniciación a la guitarra: diseño, implementación y evaluación de un modelo de enseñanza con apoyo de las tics (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptd2012/octubre/099585389/Index.html

vinculación con la formación instrumental. Para ello, se narra la forma en que dicha Escuela impactó en el proceso de formación de los músicos y hasta qué punto motivó, a algunos, a realizar un estudio de los procesos del aprendizaje que reestructuraron los paradigmas establecidos para la formación profesional del músico.

Tras las más grandes conflagraciones de la historia de la humanidad (Primera y Segunda Guerras Mundiales) se gestó el movimiento pedagógico llamado Escuela Nueva o Escuela Activa, en oposición a la Escuela Tradicional y a las costumbres socio-educativas que se practicaron a lo largo del siglo XVIII y XIX. Dicho movimiento intentaba reconstruir una sociedad cimentada en la paz y la solidaridad y constituirse en "el medio más ambicioso para fomentar la comprensión entre los hombres y entre las naciones" (Durán, 2013, p.10). El desarrollo de las ciencias humanas fue de suma importancia para la nueva corriente, ya que, a partir de estas disciplinas, se cuestionó el enfoque positivista de la Escuela Tradicional, avanzando hacia una pedagogía en pro de la vida. De esta manera, en las primeras décadas del siglo XX, las propuestas educativas de María Montessori, Enrique Pestalozzi y otros, se difunden en Europa y en Estados Unidos. Al mismo tiempo, las ciencias que buscan la vinculación entre la educación y la psicología como la psicopedagogía, la psicología pedagógica o la psicología educacional surgen como nuevos campos de estudio. Esta última, por ejemplo, derivada de la psicología general, respondía al objetivo de "aportar a la educación los avances que aparecían en el campo de la experimentación de los procesos del aprendizaje, los conocimientos sobre el desarrollo infantil (…) [y] los procesos cognitivos involucrados en el aprendizaje escolar" (Bravo, 2009, p. 218).

Emanados de esta revolución del pensamiento, también nacen varias corrientes pedagógicas: el cognitivismo, que propone una pedagogía que entienda los procesos mentales que se generan para la adquisición del conocimiento; y el constructivismo, originado de las investigaciones realizadas por Jean Piaget, en las

que se describen los procesos que la persona escala para su pleno desarrollo mental a lo largo de las diferentes etapas de su vida.

Por otro lado, en Latinoamérica, la Escuela Liberadora del pedagogo Paulo Freire planteó que, ante la opresión capitalista en el medio escolar, “la verdadera educación es praxis, reflexión y acción del ser humano sobre el mundo para transformarlo” (Dultzin, 2010, p. 120). Es así que Freire, bajo la perspectiva de la pedagogía crítica, propuso una educación en contra de la formación del oprimido. Y, partiendo del análisis de sus prácticas de enseñanza, México retomó las propuestas de la Escuela Nueva y de la pedagogía freiriana para poner en ejercicio la corriente de la Didáctica Crítica, gracias a la cual se planteó un cambio en la relación maestro-alumno a partir de la profesionalización del docente (Durán, 2013, p.13).

Ciertamente, todas estas trasformaciones repercutieron en la enseñanza artística y consecuentemente en la educación musical, de forma directa, para algunos autores, e indirecta para otros. Cecilia Jorquera Jaramillo (2004), por ejemplo, en su artículo *Métodos Históricos o Activos en Educación Musical* explica:

> Por los datos de los cuales disponemos, es difícil establecer una relación directa entre la Escuela Nueva y los métodos activos de la educación musical: no es posible afirmar con seguridad que los autores de los métodos activos en educación musical hayan tenido una relación directa con los pedagogos de la Escuela Nueva. (p.24)

En cambio, Violeta Hemsy menciona que las innovaciones de la Escuela Nueva influyeron en las ideas del valor educativo de las artes y de la música desde las nuevas propuestas pedagógicas y de otros campos. Y, aunado a lo anterior, resalta las aportaciones hechas por Piaget sobre el desarrollo de la inteligencia en el niño; por Gardner, sobre las inteligencias múltiples; y por Aronoff, quien puntualizó que la enseñanza de la música, correctamente enfocada, estimula no sólo la inteligencia musical definida por Gardner, sino que promueve el desarrollo de otras capacidades de los seres humanos (Hemsy, 2002, pp.9).

Además, se encuentran referencias respecto a cómo algunos músicos, que realizaron las nuevas propuestas de la educación musical, llegaron a intercambiar ideas o trabajar junto a los pedagogos del movimiento. Tal es el caso de Zoltán Kodaly quien recibió ayuda de Petalozzi (Pascual, 2002, p.123) y de Jaques-Dalcroze quien también conoció las propuestas de Petalozzi, (gracias al interés de su madre por las propuestas de pedagogo, al ser maestra de música), de Dewey (por su relación con las ideas de Platón sobre la pedagogía), y de Edouard Claparède, maestro de Piaget (por ser amigo cercano de Jaques-Dalcroze) (Nivbrant, 2015, pp.21).

De ahí que Émile Jaques-Dalcroze, Edgar Willems, Zoltán Kodály, y educadores posteriores, transforman los esquemas tradicionales de la instrucción musical por un ejercicio activo de enseñanza-aprendizaje en donde hacer, sentir y vivir la música es medular para su comprensión teórica y dominio práctico.

Hemsy (2003), propone que bajo el lema de “música para todos”, se distinguen, diversos periodos en el desarrollo de los métodos propuestos por los músicos antes mencionados. A partir de los años cincuenta, el segundo periodo que ella describe, es el de los Métodos Activos, del que son parte Émile Jaques-Dalcroze, pionero de la pedagogía musical, al considerar la importancia del desarrollo de todas las facultades del hombre a través de la música, de manera que coloca “al individuo en posición de todos los medios para actuar y reaccionar, ser autónomo y sentir bienestar” (Pascual, 2002, p. 100); y Edgar Willems, reconocido por ser uno de los primeros en realizar nexos entre la educación musical, la psicología y la filosofía. Seguidamente el periodo de los Métodos Instrumentales es representado por Orff, compositor y pedagogo que resalta por proponer la enseñanza musical a través de su concepto de música elemental; Kodaly, quien buscó la alfabetización musical por medio del canto de melodías tradicionales; y el violinista Suzuky que, en Japón, puso en práctica su educación del talento haciendo de esta un símil entre el aprendizaje de la lengua materna con el del lenguaje musical y la ejecución instrumental.

Posteriormente, se desarrolla el periodo de la generación de los compositores o de los Métodos Creativos, donde se propone el uso del lenguaje musical a partir de la música contemporánea y la composición guiada por el maestro con autores como Murray Schafer. En América Latina se puede resaltar la labor de la pedagoga Violeta Hemsy de Gainza y en México el método del compositor y pedagogo César Tort.

2.3.1 El nuevo papel del maestro y el alumno

La relación maestro-alumno se transforma a partir de las propuestas pedagógicas surgidas en el siglo XX, en donde la educación deja de concebir al individuo como un sujeto incompleto e imperfecto al que el educador, con base en su experiencia de vida, pensada como la única verdad para entender el mundo, debe de transmitir sus conocimientos. Es así que, como resultado directo del nuevo rol que desempeñaría el alumno, el papel del maestro cambia sus paradigmas.

En el mismo orden de ideas Díaz Barriga (2006), destaca las aportaciones realizadas por Donald Schön quien, de acuerdo con las ideas planteadas por Dewey, describe la necesidad de la profesionalización del docente bajo su concepto de enseñanza reflexiva

> De acuerdo con Schön, debe reconocerse que el aprendizaje del alumno no se da tan sólo porque el profesor le transmite una serie de saberes teóricos o reglas predeterminadas, ni tampoco porque le proporciona instrucciones de cómo hacer las cosas. Es necesario que se dé un diálogo entre ambos (docente-tutor y alumno-practicante) (p.9).

También, pedagogos como Lorenzo Milani, expresaron que el principal cuestionamiento a resolver en las prácticas de enseñanza escolar no era el cómo ejercer la actividad educativa, “sino cómo debe ser uno [el maestro], para poder enseñar” (M. Lodi, p.20, en Palacios, 1984, p.110).

A causa de ello se observa en las propuestas de las pedagogías musicales de la época, un cambio en el ejercicio del maestro. Un ejemplo de esto se describe por Brice (2004) en donde puntualiza la tarea del maestro dalcroziano.

> The teacher´s task essentially is to offer "accompaniment which seeks to render accessible to students reflection and knowledge of any subject area… (it creates) an attitude of research and collaboration, of autonomy, self esteem and respect for others. This demands rigorous preparation in order to choose and define the elements to be taught, whether they be content, intellectual tools, or attitudes and values"" (Barth B.-M. 2002, p.23 en Brice, 2004, p.37).

Brice, para complementar lo anterior, explica que el papel del maestro de música es, por un lado, ser un ejemplo de las habilidades y de las actitudes que persigue impulsar en sus alumnos y por otro, fomentar que los conocimientos a enseñar sean accesibles, significativos y duraderos para cada uno de ellos, al valorar y distinguir las diversas formas en que pudieran necesitar recibirlos, (ya sea visual, auditiva o motora). Para ello, narra, que el maestro debe de ser creativo y estar en constante actualización, motivado por el gusto de su quehacer. A lo añade "within these parameters education becomes a shared responsibility. Teachers and students look in the same direction; goals are set and achieved through collaboration" (Brice, 2004, p.38).

En síntesis, el ejercicio de las nuevas pedagogías y del cambio de actitud por parte del educador ante su interés por conocer y entender los procesos de aprendizaje de su educando, generaron, en consecuencia, que el alumno y el maestro trabajaran como iguales y en colaboración para la construcción de su aprendizaje. Sobre el tema Palacios (1988) observa que "por donde quiera que se considere, la relación maestro-alumno se ve profundamente modificada y la nueva dinámica que se establece entre los alumnos como consecuencia de esa modificación caracteriza en gran manera el espíritu de la nueva educación" (p.33).

2.3.2 Principios de la educación musical a partir de la Escuela Activa

A continuación, se enlistan de manera resumida algunos de los principios más relevantes que caracterizan la práctica de la educación musical según el enfoque de la escuela activa y que Pascual (2002, p. 14-16) rescata en su libro Didáctica de la música:

- El valor educativo de la educación musical es ser detonadora de todas las facultades del hombre, no sólo las musicales. Esto quiere decir que además de formar musicalmente a las personas, se busca que, por medio de la música, las personas adquieran las habilidades y los valores necesarios para su desarrollo integral y social.
- La educación musical es para todos. En la educación musical no se distingue a las personas por ser o no capaces de entender, vivir, y ejecutar la música. Se reconoce que la música es una cualidad intrínseca del ser humano. Por lo que, una primera experiencia en la formación musical busca brindar al educando los elementos necesarios para comprender, valorar y apreciar lo que escucha y lo que interpreta o crea musicalmente.
- La educación musical es un proceso de libertad y creatividad. No se suele priorizar los resultados, sino al aprendizaje y la evolución que se llevó a cabo durante el proceso. Cabe aclarar que esto no significa que no existen objetivos a cumplir o consignas a seguir, como se entiende a menudo. Cuando se habla de libertad y creatividad en el aula se hace referencia a la acción de fomentar un espacio de aprendizaje colaborativo que permita a los que participan en él, la exteriorización de sus ideas y propuestas a fines con el objetivo que se plantee, de manera individual o colectiva, en clase.
- La educación musical obedece las necesidades que el alumno tiene respecto a su proceso de aprendizaje musical, por lo que es progresiva y se adapta a los intereses y capacidades específicas de cada aprendiz.
- La educación musical es de carácter activo. La música se enseña de manera experiencial. Se aprende música al hacer música.

- La educación musical es lúdica, por lo tanto, tiende a fomentar en su práctica, el aprendizaje cooperativo o colaborativo a través de actividades que promuevan el disfrute de la misma.
- La educación musical es global, ya que se relaciona con otras áreas del aprendizaje e impacta en las tres esferas del desarrollo del ser humano (lo cognitivo, lo emocional y lo psicomotor).
- La educación musical se impregna en la vida de la persona. No es un acto que sólo se lleva a cabo en el aula, sino que trasciende fuera del espacio educativo.
- La educación musical es variada ya que contempla diferentes áreas de práctica como el canto, el movimiento, la danza, entre otras formas de expresión.

2.3.3 La idea del talento según la educación musical

Por otro lado, es importante puntualizar que la educación musical parte históricamente de la idea de que la música es para todos. Todo ser humano está facultado para hacer o entender la música. Vivir la música:

> Hoy en día no creemos en el enfoque elitista que sostiene que la musicalidad es patrimonio de unos pocos predestinados. Entonces, la diferencia es que lo que antes se describía con una característica del artista hoy se puede enseñar, desarrollar. Y democráticamente sobre la comunidad mediante una nueva ideología y nuevas técnicas de pedagogía (Hemsy, 2002, p.124).

Ante el cuestionamiento de si el músico nace o se hace, Violeta Hemsy de Gainza defiende que el músico se hace, y explica que si bien, hay jóvenes o niños que manifiestan habilidades sobresalientes en la práctica musical, estos así lo hacen debido a que, en su entorno o contexto social, están en constante contacto con alguna manifestación o práctica musical.

Al respecto Hemsy (2002, p.119) explica que una persona a la que se le puede considerar musical (musicalizada) o que tiene “talento”, es aquella que se interesó en los sonidos (de manera consciente o inconsciente) y que, por lo tanto, guarda en su interior gran variedad de material sonoro que podrá manipular al expresarse musicalmente cuando ejecute un instrumento o al cantar. Es decir, que

esta persona, al estar en constante contacto con el quehacer musical ha aprendido a desenvolverse en la música de manera natural.

En cambio, la persona a la que erróneamente se le podría considerar como carente de talento, la describe como aquella que no tuvo la posibilidad, de manera consciente o inconsciente, de focalizar su atención a el mundo de los sonidos, por lo que no se podría afirmar que carezca de aptitudes musicales, pues como se hará mención posteriormente, sólo sería necesario identificar las habilidades necesarias a desarrollar para que el alumno, de quererlo, pueda desenvolverse en la música.

Sobre el tema Bachmann (1984, p. 72) describe que antes el estudio de la música únicamente era para aquellos predestinados que favorablemente se habían desarrollado en medios que les permitían manifestar espontáneamente sus habilidades musicales, como lo ha descrito Hemsy, haciendo que los maestros encargados de enseñar a los futuros músicos, les eligieran. Sin embargo, hoy en día, en muchos países en los que se tiene como derecho una formación musical de calidad, no se realizan exámenes de admisión, ya que se reconoce que las habilidades musicales se pueden desarrollar si el medio se los permite, por lo que, como describe Bachmann, (1984):

> En otras palabras: los sistemas de enseñanza que, en el pasado, han hecho pruebas, cuando las cualidades musicales (…) se encontraban por definición presentes en todo alumno antes incluso de que comenzar a <<aprender música>>, (…) Al dirigirse a todos, esta educación ya no puede seguir dando por cierta la existencia de capacidades musicales básicas en los alumnos. En consecuencia, debe encontrar el medio de suscitarlas y desarrollarlas en aquellos en quienes no se manifiestan espontáneamente (p.72).

2.3.4 La escuela activa en la actualidad

Como se ha descrito, la Escuela Nueva o Activa, ha revolucionado y fomentado la interdisciplinariedad de diversos campos de conocimientos. Sin embargo, las teorías humanistas que de este movimiento nacieron, difícilmente se vislumbran ejercidas plenamente e incluso algunos ya se cuestionan si estos

modelos de pensamiento siguen vigentes en la educación general y por lo tanto en la educación musical.

Al respecto, Durán (2013) expresa, haciendo referencia a la visión de Jesús Palacios, que “ninguna de las corrientes pedagógicas había ayudado a la educación escolar a salir de la crisis presente de todos los niveles del sistema educativo”, (p.9), y critica la práctica del movimiento pedagógico del siglo por sólo centrarse en promover el desarrollo cognoscitivo del individuo dejando de lado la inteligencia emocional y la conciencia corporal.

Hemsy (2002, p.134; 2015, p. 91), por ejemplo, ratifica que actualmente la educación musical se encuentra en crisis debido a la imposición de las políticas educativas neoliberales, al estilo de vida cultural que se promueve a través de la globalización y también a la promoción de un sin número de tendencias de formación musical, que han generado confusión en el campo educativo.

Sobre lo anterior Jorquera (2004, p.23) describe que este fenómeno, “revela una necesidad constante entre los músicos, (…) la de resolver las urgencias del aula mediante expedientes [métodos, a manera de recetario] que se demostraran eficaces y seguros”, aunque éstos sólo brindaran una solución temporal. Esta búsqueda y práctica de las diferentes propuestas pedagógicas antes mencionadas, genera lo que Jorquera (2004) llama el círculo vicioso del consumo de los métodos. Hemsy (2015, pp.93) describe este mismo fenómeno, relatando que la superabundancia de opciones musicales y pedagógicas desarrolla en los docentes cierta confusión respecto a los fines de su enseñanza, teniendo como consecuencia que sus decisiones pedagógicas suelan basarse en sólo el aspecto lúdico de las propuestas, dejando de lado la reflexión.

Es por ello que en lo que sigue de este marco se ha considerado significativo el estudio histórico y conceptual de la educación musical para comprender el fenómeno educativo que se estudia: el aprendizaje del instrumento; a fin de que se

vislumbre el contexto actual de esta práctica educativa y dar a conocer algunos de los estudios realizados al respecto. Además, como Jonquera (2004) puntualiza, es necesario “el constante análisis y la revisión de nuestras actuaciones, para poder elaborar nuevas estrategias” (p.54). A lo que Hemsy (20015) podría añadir,

> Está claro que lo faltante ahora es, fundamentalmente, la utilización funcional, inteligente, de lo acopiado. Para ello, no basta una mera descripción o la utilización aleatoria de lo existente. Para superar los asépticos ordenamientos y las ineficaces categorizaciones a las que los docentes terminaron por acostumbrarse en nuestras latitudes, será imprescindible promover, cuanto antes, en los ámbitos educativos una actitud reflexiva, de carácter crítico, en relación a las vías de aprendizaje y los procesos de transmisión y musicalización (p.97).

2.4 Propuestas y reflexiones sobre la enseñanza-aprendizaje del instrumento musical

Seguidamente, se exponen la propuesta de Émile Jaques Dalcroze, pues se considera una referencia importante para la comprensión del proceso formativo del músico instrumentista. Para posteriormente, continuar con el estudio histórico y conceptual que Cecilia Jorquera Jaramillo realiza, en relación a la didáctica de la enseñanza en el instrumento musical y la necesidad de la formación de los docentes de instrumentos en lo que la propone como didáctica del instrumento musical; después, se buscará complementar las ideas expuesta con las aportaciones que Violeta Hemsy de Gainza expresa por medio de numerosas entrevistas sobre la formación instrumental con base a su experiencia; y se narrarán las propuestas de la violinista mexicana Paulina Derbez con el fin de dar a conocer una de las experiencias que describen la necesidad de un cambio en las practicas enseñanza instrumental de nuestro país.

Como se ha descrito, el proceso histórico de la educación ha impactado en la forma en la que se conceptualizaba el quehacer artístico, la música, y su manera de enseñanza-aprendizaje. Sin embargo, pese a toda esta revolución en las ideas, para la formación instrumental, aún suele elegirse la práctica del ejercicio educativo

bajo la visión de los métodos tradicionales. Sobre el tema Hemsy (2002) comenta que,

> La propuesta educativa del conservatorio, la máxima institución de formación musical durante los siglos XIX y XX en nuestras latitudes, curiosamente, no se ha modificado a lo largo de una época signada por transformaciones realmente extraordinarias que han incidido en la manera de ser, de pensar y de comunicarse de la gente, en el ritmo de la vida cotidiana, en el uso y la distribución del tiempo libre, el estudio y el trabajo, en las apetencias musicales de niños y jóvenes, etc. (p.156).

Es así que, a la fecha,

> conviven, (…), las pedagogías activas del siglo XX con los enfoques teóricos: aquellos del tradicionalismo decimonónico, así como los acordajes cognitivistas típicos del neoliberalismo y la globalización (siglos XX y XXI). En otras palabras, se dan la mano el teoricismo y la creatividad, el academicismo y la libertad, la alfabetización y la oralidad emergente…En fin, todas las variantes de la excelencia así como las de la mediocridad pedagógica. (Hemsy, 2015, p.92)

Ante este panorama, en donde existe una variedad de propuestas educativas-musicales y al mismo tiempo el desconocimiento y las prácticas irreflexivas de las mismas, en esta tesis se ha considerado necesario realizar un recuento de las reflexiones que se han realizado a la fecha, respecto a la enseñanza de un instrumento musical, con el fin de responder algunos de los cuestionamientos que motivaron esta investigación, principalmente los encaminados a comprender el proceso para formar o ser un buen músico instrumentista.

2.4.1 Método de Émile Jaques-Dalcroze

Este método educativo destaca, como precursor del todos los demás modelos educativos musicales que se desarrollaron posteriormente en Europa. Además, los estudios y la difusión que se le está dando actualmente por medio del Instituto Jaques-Dalcroze de Ginebra, a través de diplomados y certificados en Latinoamérica, lo hace relevante y vigente.

Émile Jaques Dalcroze, en 1910, gestó su propuesta educativo-musical después de identificar ciertas carencias y defectos en el sistema de enseñanza en los conservatorios. Estos problemas los organizó en tres niveles: en la práctica de la educación musical de su época, en las interpretaciones de los estudiantes que aspiraba ser músicos profesionales y en las aptitudes motrices de los primeros alumnos que llevaron a cabo su método, la Rítmica Dalcroze (Bachmann, 1984, p.71). Sobre la práctica de la educación musical de su época, Jaques-Dalcroze, observó que esta carecía de los fundamentos pedagógicos para desarrollar las aptitudes musicales de los estudiantes: el desarrollo del oído melódico, tonal y armónico. En consecuencia, estos últimos presentaban en su formación lagunas que afectaban su desempeño, ya que, más que buscar su verdadero desarrollo musical, parecían buscar un adiestramiento (Pascual, 2002, p.103).

Es así que, Jaques-Dalcroze (1909, p.65 en Bachmann, p. 73), con base en su experticia como maestro en el nivel profesional, repara en la falta de preparación y el poco entendimiento musical que demostraban sus discentes, quienes, como se menciona, pretendían ser virtuosos sin contar con las cualidades musicales básicas que él resumió en “la agudeza auditiva, la sensibilidad nerviosa, el sentido rítmico -es decir, el sentido justo de las relaciones existentes entre los movimientos en el espacio- y, por último, la facultad de exteriorizar espontáneamente las sensaciones emotivas” (Jaques-Dalcroze, 1909, p.64 en Bachmann, 1984, p. 72).

En consecuencia, Jaques-Dalcroze, busca que la educación musical brinde la solución al problema mencionado por medio de la Eurítmia mejor conocida en Latinoamérica como la Rítmica Dalcroze.

Respecto a los problemas de las interpretaciones musicales de los estudiantes, Jaques-Dalcroze identifica los siguientes (1910, pp.20, en Bachmann, 1984, p. 75):

- ser incapaz de proseguir un movimiento durante todo el tiempo necesario para su normal realización;

- acelerar y retardar un movimiento que debe permanecer uniforme;
- no saber acelerar o retardar un movimiento cuando se requiere;
- <<hacerlo a tirones>> o córtalo si debe estar ligado y viceversa;
- comenzarlo demasiado pronto o demasiado tarde, terminarlo demasiado pronto o demasiado tarde;
- no saber encadenar un movimiento de una especie con uno de otra especie (lento-rápido, flexible- rígido, enérgico- suave, etc.);
- ser incapaz de ejecutar simultáneamente dos o más movimientos contrarios;
- no saber matizar un movimiento por gradaciones continuas (del piano al forte o al revés);
- no poder acentuar el movimiento métrica o rítmicamente según las exigencias de la lógica musical

A estas dificultades, que el músico se enfrentaba al ejecutar su instrumento, las llamó *arritmia musical*, la cual se origina de "una falta de coordinación entre la concepción del movimiento y su realización" (Pascual, 2002, p.104). Jaques-Dalcroze, distinguió tres categorías de arritmia: a nivel de emisión (incapacidad del cerebro para dar órdenes rápidas a los músculos), a nivel de transmisión (incapacidad del sistema nervioso de transmitir las órdenes del cerebro a los músculos) y al nivel de ejecución (incapacidad de los músculos de realizar los movimientos efectivamente, por debilidad o falta de entrenamiento). Por otra parte, también describe otro problema al que llamó errímica, que es la incapacidad de tocar la música de manera expresiva pese a que su ejecución se considere precisa o virtuosa (no conectar las emociones con la interpretación).

Para el tratamiento de estos problemas Dalcroze ultima que, en una edad madura, resultará más complicado deshacerse de los malos hábitos motrices, razón por la cual decidió estudiar y proponer ejercicios para ser aplicados también en etapas tempranas.

Sobre las carencias en las aptitudes motrices de los primeros practicantes de su método, Jaques-Dalcroze concluye que "los defectos de la expresión musical rítmica son defectos del cuerpo en general (…) [por lo que en su método decide trabajar] las relaciones existentes entre rapidez y lentitud, fuerza y flexibilidad, movimiento y detención, sonoridades y silencios…" (Pascual, 2002, p.104).

> Ante estas inquietudes Dalcroze, dedicó su vida a la elaboración de una Educación por la música y para la música: por el poder de la música, porque a través de ella (especialmente el ritmo) se favorece la

> armonización de los movimientos físicos y la capacidad de adaptación; para la música, porque une armoniosamente el movimiento en la expresión del cuerpo (expresión corporal), el pensamiento y la expresión del alma (sensibilidad) (Pascual, 2002, p.102).

Posteriormente, sus estudios lo llevaron a reconocer que "es el *Hombre* quien cuenta, y sus esfuerzos [a partir de la educación musical] van encaminados a ayudarle a ser plenamente él mismo" (Bachmann,1984), brindándole un valor educativo a la formación musical, lo que la hizo una materia accesible para todos. Y como también describe Pascual (2002), "El principal mérito del método es el que tiene una educación integral de la persona en la que se trabaja simultáneamente la atención, la inteligencia, la rapidez mental, la sensibilidad y el movimiento (p.120)".

2.4.1.1 Método de Émile Jaques-Dalcroze y su aplicación en el desarrollo instrumental

La propuesta pedagógica de Henri-Jaques aún continúa difundiéndose y está en constante renovación ya que en la actualidad se realizan estudios que validan y renuevan su ejercicio. Entre ellos hay quienes investigan su utilidad para el desarrollo instrumental gracias al trabajo psicomotor, emocional, cognitivo y auditivo que este método propone.

La rítmica Jaque-Dalcroze es un modelo de educación musical en el cual, a través del movimiento, se aprenden los elementos musicales necesarios para la comprensión, creación e interpretación musical y de otras artes que se le relacionan. El estudio de la rítmica se compone por el aprendizaje del solfeo, la rítmica y la improvisación a partir de consignas que usualmente tienen que ver con un elemento musical a estudiar (patrones rítmicos, fraseo, escalas, obras musicales, etc.). Se utiliza el movimiento ya que a partir del mismo el desarrollo y el análisis auditivo que se propone se vuelve un ejercicio activo y natural, además de los ya comprobados beneficios que brinda a la respuesta audio-motora del músico que práctica la rítmica dalcroziana. Según Del Bianco (2007, p.24) la Rítmica-Dalcroze enriquece al músico ya que le permite:

- Tomar conciencia de su cuerpo como primer instrumento
- Desarrollar la motricidad global, parcial y fina
- Adquirir una educación auditiva activa a través del movimiento
- Sensibilizarse con el uso y la dosificación de la energía y aplicarla adecuadamente en las ejecuciones solicitadas
- Aprender a improvisar musical y corporalmente
- Desarrollar la capacidad de contacto a través de la comunicación no verbal y la expresión personal
- Trabajar la música en grupo

Las aportaciones que brinda Dalcroze a las habilidades motoras para un mejor desempeño instrumental, no sólo a lo referente a la técnica sino a la interpretación por el trabajo del gesto musical que realiza, ha llamado la atención de muchos autores y maestros dalcrozianos que analizan y documentan este fenómeno. Nivbrnat (2015), por ejemplo, afirma que la pedagogía Dalcroze resalta sobre otras por la combinación de la música con el desarrollo de las habilidades motoras y apunta lo siguiente respecto a su importancia.

> Motors skills are such an important part of instrumental playing that we cannot afford to ignore them. A teacher who studies the development of motor skills and who works deliberately and strategically can make things easier for the students, enabling them to actually gain time (p.285)

En el Instituto Jaques-Dalcroze en Ginebra se brinda la iniciación al piano por medio de la improvisación dalcroziana. En esta materia los maestros investigan, practican y estudian cómo se transfieren las habilidades motoras globales adquiridas gracias a la rítmica al ejercicio de motricidad fina requerido para tocar un instrumento (Del Bianco 2007, p. 30-31). La maestra dalcroziana, Greenhead, también se ha dedicado a la investigación de los beneficios de la práctica de la rítmica Dalcroze para los interpretes de instrumentos de cuerda corroborando que la experiencia dalcroziana ayuda a desarrollar un mejor manejo de la energía al utilizar el arco o una mejor articulación, entre otras habilidades. Greenhead ha documentado el trabajo realizado en el documental *Dalcroze for String Teaching.*

En resumen, la propuesta dalcroziana para la formación del instrumentista, busca principalmente el desarrollo de la musicalidad del alumno entendiendo al

cuerpo como primer instrumento al desarrollar las habilidades musicales anteriormente descritas, además de brindarle al alumno elementos necesarios para evitar las arritmias anteriormente descritas y ser creativo. Como narra Bachmann (1984),

> …la rítmica precede y luego complementa el estudio del instrumento. Al mismo tiempo desarrolla en el alumno músico las posibilidades de creación y expresión, por medio de un enfoque original del solfeo y de la armonía y, principalmente, de la improvisación en todas sus formas, campo predilecto de la empresa dalcroziana (p.60)

2.4.2 Método Willems

Posterior a Jaques-Dalcroze, Edgar Willems, realiza sus aportaciones al marco musical con una propuesta holística, cuyo principal objetivo es:

> contribuir a la apertura general y artística de la persona, desarrollar aspectos musicales como la memoria, la imaginación, el canto, el solfeo, la práctica instrumental o la armonía; y favorecer la música en familia, es decir, diferentes facetas de la vida musical que la abran más allá del ámbito escolar (Pascual, 2002, p.152).

La filosofía de enseñanza del método Willems fue de las más sustentadas teóricamente a partir de sus intentos por relacionar la educación musical con los campos de la psicología y la filosofía. Se caracteriza, principalmente, por dedicarse a la formación del oído musical y no depender de materiales o de instrumentos externos a la música, más bien se vale de los elementos naturales del ser humano: la voz y el movimiento (Fernández, 2007, p. 48). Su pedagogía parte del postulado psicológico de que “la música debe ser considerada en función del hombre” (Pascual, 2002, p.153) ya que, para él, cualquier medio externo al ser humano, que se utilice para el aprendizaje musical, interfiere en el conocimiento y la interiorización de los conceptos por aprender.

A través de sus escritos el pedagogo explica lo que para él es la educación musical y enmarca cuáles son las características que la formación instrumental comparten con esta ciencia, redefinida en ese entonces. En su libro, *El valor humano de la educación musical,* al tratar de delimitar los parámetros que le darían

lógica a la educación musical, la define como aquella ciencia encargada de preparar al alumno para el solfeo y para el instrumento, además de formarlo en los ideales humanos. En esta obra describe a detalle el proceso que la educación musical debería de seguir para lograr su objetivo. Según su perspectiva y con base en los estudios psicológicos de la época, primeramente, propone que alumno tenga la oportunidad de recibir una iniciación de presolfeo y preinstrumental, las cuales consisten en brindar las primeras experiencias musicales a los alumnos al cantar, recitar las notas y realizar algunos ejercicios motrices con el fin de desarrollar su musicalidad. Posterior a esta formación inicial, la educación musical, buscaría la alfabetización de la materia, es decir, se llevaría al alumno al entendimiento gradual del solfeo, la armonía (los intervalos, la lectura a dos voces), la improvisación y la composición y finalmente enfatiza que la formación instrumental debería estar presidida por una iniciación musical. Aun así, afirmaba que era común que la iniciación musical, se brindara a partir del aprendizaje de un instrumento, lo cual, en muchos casos se sigue practicando actualmente. Por otro lado, en la pedagogía de Willems se declaraba que los elementos a desarrollar para poder tocar un instrumento son: la ejecución del oído, la ejecución por la lectura, la ejecución por el instrumento y la improvisación

Para este autor, todo ser humano, de manera innata, cuenta con dos instrumentos fundamentales, estos son el cuerpo y la voz, antes que cualquier otro instrumento musical. Sin embargo, Fernández (2007, p. 47), apunta a que hoy en día esto pareciera ser irrelevante ante lo novedoso e impresionante que suele ser el aprender a tocar un instrumento, por lo que, al igual que la pedagogía dallcroziana, describe que es importante dar cuenta que la música proviene de la persona y no del instrumento y que en este orden de ideas sería importante considerar lo siguiente:

> El toque instrumental requiere la participación armoniosa del ser humano y de su vida interior: dinamismo, sensorialidad, sensibilidad e inteligencia (…). No se toca con los dedos sino a través de los dedos, que están unidos gracias al sistema nervioso y muscular, al oído, al sentido rítmico y a los diferentes niveles del cerebro y de la sensibilidad (Fernández, 2002, p.48).

A continuación, se exponen a algunos de los autores que Willems (1975, p.130) pensó pertinentes citar en su obra, así como sus propias ideas, con el fin de explicar que el aprendizaje de la técnica instrumental no sólo debe servir para el dominio acrobático del instrumento.:

> *-"La técnica se crea mediante el espíritu, no por medio de la mecánica." Lizst*
>
> *-"Eso quiere decir que la técnica no sólo debe ser perfeccionada espiritual y prácticamente en sus manifestaciones mecánicas, sino que también debe ser capaz de servir al contenido espiritual de la composición." Pembuer*
>
> *-"No se debe confundir espíritu con cerebralidad." Philip Mathias*
>
> *-"Lo que me importa, si tengo que habérmelas con un gran artista, es que, ante todo, sea un gran hombre." Heinrich Neuhaus*
>
> *-"La música nada perderá con tener un poco menos de técnica y un poco más el espíritu."*
>
> *-"La técnica debe servir para hacer madurar el alma, de lo contrario trabajamos en forma equivocada y corremos el riesgo de matar la música."*
>
> *-"No escuchar lo que dicen los dedos, sino hacerles decir lo que pensamos musicalmente."*
>
> *-"No asemejarse a esos conferenciantes te hablan para autovalorarse gracias hermosas frases sonoras y redundantes, que olvidan que deben hablar de algo, que deben servir a una causa, aún a riesgo de hacerlo con medios menos perfectos, pero con un alma más consagrada al ideal entrevistó."*
>
> *-"No olvidar que el instrumento sirve para expresar algo."*
>
> *-"Una técnica que provenga de una intensidad de vida. La técnica que parte de la vida no tiene límites y puede desarrollarse en el verdadero sentido. La música debe cantar."*

2.4.3 La formación instrumental según Cecilia Jorquera Jaramillo

Cecilia Jorquera Jaramillo, expone y analiza el origen de los paradigmas educativos existentes en cuanto al ejercicio docente de la enseñanza instrumental para poder definir, posteriormente, lo que sería su propuesta de una técnica instrumental reflexiva y finalmente, una didáctica para la enseñanza del instrumento.

En las páginas siguientes se hará mención de algunas de las ideas que Jorquera (2002) platea sobre el tema de la enseñanza instrumental: su perspectiva histórica de la enseñanza instrumental, los problemas que existen y las consideraciones que ella propone para mejorar la enseñanza del instrumento.

2.4.3.1 Referencias históricas de la educación instrumental

Para Jorquera (2006), “la perspectiva histórica de cada disciplina escolar permite comprender las razones de sus contenidos y métodos actuales, por ser éstos producto de una tradición” (p.1), razón por la cual, de manera breve, y aclarando que deberían realizarse estudios más profundos sobre el tema, describe determinados eventos que lograron encausar una práctica educativa-musical que a la fecha sigue vigente. Es así que para Jorquera (2002) “la didáctica instrumental es, obviamente, un proceso histórico” (p.1).

De esta manera señala tres momentos que fueron importantes para el desarrollo de esta disciplina -la enseñanza instrumental- durante el siglo XIX. El primero de ellos fue el desarrollo de la imprenta musical masiva, que permitió que los maestros de instrumento publicaran los ejercicios que usualmente inventaban para resolver los problemas específicos que enfrentaban sus alumnos; el segundo, fue el desarrollo del virtuosismo instrumental, que “ gradualmente fue exigiendo medios técnicos cada vez refinados, para exaltar las personalidades de músicos instrumentistas extraordinarios” (Jorquera, 2002, p.2); y el tercero, fue el desarrollo de la grabación fonográfica, que hizo más accesible el contacto con el arte musical, a diversos públicos, fomentado así, el nacimiento del mercado de consumo musical.

A causa de ello se produjo un cambio en el aprendizaje instrumental a la mitad del siglo XIX, ya que los ejercicios que los maestros de instrumento publicaron, (los que actualmente conocemos como métodos), tomaron un valor prioritario en el desarrollo del virtuosismo del músico instrumentista, cuando los autores de estos, en un principio no pretendían que fueran practicados como un

medio indispensable para el aprendizaje de un instrumento. En consecuencia, la técnica se transformó en un fin principal, en lugar del medio para hacer música, centrándose en el desarrollo de habilidades exclusivas para el aprendizaje de música tonal a través del estudio de las escalas, los acordes y los arpegios, desligados de la interpretación de ideas musicales reales.

2.4.3.2 Problemas en el desempeño del docente que enseña un instrumento

Para comprender la definición de técnica y didáctica instrumental que Jorquera propone será necesario tomar en cuenta que el modelo de virtuosismo, mencionado anteriormente, ha generado algunos problemas en la relación docente-dicente durante el proceso de enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical.

Como ejemplo de ello, la autora narra la experiencia de una de sus alumnas de clarinete. Dicha alumna decidió solicitar una clase con un maestro y, probablemente con el fin de saber si ella era apta para ser su nueva alumna, el último le pidió que tocara alguna melodía para él. Desafortunadamente, el maestro, al terminar de escucharla, lo único que atinó a decirle es “¡tocas como un buey!”.

Con esta experiencia, se plantean dos problemas importantes. Uno de ellos corresponde al desempeño pedagógico del maestro y el otro a los patrones de belleza del sonido que determinan la didáctica instrumental. Sobre el primer punto, se observa que los maestros que instruyen un instrumento, como en el ejemplo descrito, suelen ser músicos que tienen poco interés por la enseñanza y que, a pesar de esto, la ejercen usualmente motivados por necesidades económicas y no por la autorrealización que significa compartir sus conocimientos. De ello resulta que carezca de conocimientos relacionados a las teorías pedagógica y, por lo tanto, que el único medio en el que puede sustentar su ejercicio docente, sea su intuición y experiencia en el instrumento, la cual podría no ser suficiente para resolver los problemas de los diferentes tipos de estudiantes.

De esta falta de preparación pedagógica se distingue, en la respuesta que el maestro del ejemplo le dio a la joven clarinetista, la ausencia de “las competencias comunicativas y relacionales de las que debería disponer cualquier enseñante de cualquier asignatura” (Jorquera, 2002, p.3), y además el ejercicio de una “"didáctica al negativo" o "didáctica deficitaria", porque en lugar de apreciar y darle sentido positivo a lo que la alumna fue capaz de tocar, (…), pone en primer plano lo que la alumna no logró alcanzar” (p. 4).

Sobre este caso se describe como necesario brindar al docente del instrumento la posibilidad de adquirir herramientas comunicativas que le permitan relacionarse con sus pupilos y que le ayuden a transmitir enteramente sus conocimientos de tal manera que se le permita al alumno apropiarse de los mismos a la par que desarrolla las competencias instrumentales solicitadas. Además, se puntualiza que es necesario que el maestro se interese por brindarle al alumno la posibilidad de que su aprendizaje sea agradable, con el fin de que las clases no se conviertan en una experiencia de tensión y sufrimiento.

Por otro lado, se identifica que el mal desempeño docente es también consecuencia de los patrones de belleza del sonido, los cuales, varían según la visión estética de cada maestro. Tras reflexionar sobre lo anterior, Jorquera advierte que es necesario comprender que no es correcto brindar un valor absoluto al concepto de belleza del sonido pues es algo relativo que debe ser analizado bajo el contexto cultural y las reglas en las que se haya formado. Por ejemplo, existen maneras diferentes de ejecutar un instrumento según el medio o el género que se interprete. Un pizzicato realizado por un contrabajo al hacer Jazz, no será igualmente aceptado para la ejecución en un contexto orquestal o bien, el estilo sonoro con el que se deba interpretar un huapango con un violín, no será el mismo que el de una partita de Bach.

Es por ello que se considera fundamental que el maestro asuma una actitud tolerante y abierta ante el hecho de que hay una gran diversidad de expresiones

sonoras y no sólo las que, de manera personal se consideran bellas. Ante esta postura, (que además es característica de las nuevas tendencias educativas después del movimiento de la escuela nueva), el maestro, podría principiar su enseñanza a partir de las capacidades, aptitudes y actitudes positivas con las que el alumno cuanta, con el fin de guiarlo en el proceso de evolución de las mismas y fomentar el desarrollo de otras.

En resumen, para Jorquera (2002),

> la enseñanza implica necesariamente que el profesor acepte lo que el alumno es capaz de hacer en un momento dado, para permitirle llegar a dominar herramientas técnicas que irá conquistando paulatinamente. Para ello el profesor se debe plantear como mediador del aprendizaje del alumno, buscando junto a él los pasos a seguir, también en la búsqueda del sonido estéticamente adecuado a las músicas que se van presentando como repertorio para conocer y practicar (p.5)

2.4.3.3 La técnica instrumental

Con base en lo anterior se define a la técnica instrumental como “las acciones que tienen como fin el control del sonido” (Jorquera, 2002, p.5), ya que de esta manera se pueden considerar las diversas formas en las que se puede producir el mismo, según diferentes criterios estéticos abiertos a las prácticas creativas del estudiante, así como a su interés de tocar determinado repertorio o estilos. El control del sonido, por tanto, hacer referencia a que el alumno sea capaz de producir las sonoridades específicas que desee a voluntad, según lo haya planeado. Misma propuesta que plantea la rítmica dalcroziana, al buscar que el alumno pueda controlar sus habilidades motoras para producir un timbre, un fraseo o una idea musical determinada en el instrumento.

Por otro lado, aclara que, bajo este concepto de técnica, lo más importante será que el sonido a desarrollar, más allá de que cumpla con las cualidades de un género musical determinado, pueda ser una acción repetible, de carácter observable y por lo tanto científica que, en contraste con el modelo positivista de la

repetición de los catálogos de ejercicios descritos con anterioridad, hace más bien referencia a

> una técnica con características de funcionalidad respecto al sujeto [discente] y aplicable en productos creativos del propio aprendiz o bien en un repertorio elegido expresamente para que el alumno pueda utilizar los aprendizajes que realiza avanzando paso tras paso (…). [A lo que agrega] Con una aproximación de este tipo, en lugar de restringir la acción musical a la repetición de modelos preestablecidos, se puede abrir un amplio campo de búsqueda creativa y aprendizaje de elementos musicales no necesariamente tonales, sin embargo indispensables para la formación de la sensibilidad musical del futuro instrumentista (Jorquera, 2002, p.5).

Así mismo, haciendo referencia a estudios de las neurociencias, la autora explica la inutilidad de la repetición mecánica que se suele llevar a cabo para estudiar una pieza musical o los ejercicios y estudios musicales. Con base en esas investigaciones, se proponen que para el aprendizaje de una pieza musical se planifique las acciones que se deberán seguir para su interpretación, con el fin de que el estudio sea un proceso de cognoscitivo y no de repetición irreflexiva, lo que le ha llevado a considerar que se distinguen dos tipos de técnicas: la buena técnica, que es la que toma en cuenta el óptimo funcionamiento del aparato neuromuscular, el cual es fundamental para la ejecución musical que requiere niveles de virtuosismo marcados; y la mala técnica la que no obedece a lo anteriormente mencionado (Jorquera, 2002). Razón por la cual, resulta determinante que el profesor de instrumento (así como el ejecutor-intérprete) posea conocimientos sobre el funcionamiento neuromuscular lo cual le permitirá elaborar una técnica fundamentada científicamente.

Sobre la práctica de la técnica irreflexiva, también da cuenta de la falta de autonomía de los estudiantes del instrumento que, al terminar sus estudios de carrera, observa que regresan a consultar a sus maestros de instrumento debido a que necesitan asesorías sobre cómo resolver ciertas dificultades técnicas. Otra consideración que Jorquera, (2002) analiza es sobre la necesidad de que se preste atención a que muchos de los ejercicios de técnica no han sido diseñados para la fisionomía de los estudiantes o para el estudio de un repertorio musical determinado, por lo que propone que el maestro desarrolle habilidades que le

permitan proponer ejercicios desde la música que se estudia y a partir de las características sus discentes.

2.4.3.4 Didáctica del instrumento musical

Como se ha podido ver a lo largo de este análisis, Jorquera (2002), considera que el docente de instrumento debe contar con herramientas que le permitan transmitir apropiadamente sus conocimientos, de lo cual explica que

> el docente debe ser capaz de diagnosticar necesidades afectivas y cognitivas de sus alumnos, de estimular y reforzar su motivación, de organizar las actividades por grados y valorar las diversas estrategias de aprendizaje, manejando situaciones colectivas e individuales. Todo esto, a través del uso de válidas herramientas de comunicación y relación, sin olvidar los aspectos técnicos de la enseñanza, relacionados con el diseño, la realización y la evaluación de actividades. Además, las competencias relacionales deberán ser utilizadas por el docente también en el contacto con sus propios colegas, planificando y desarrollando proyectos, y con los padres de sus alumnos, considerándolos colaboradores fundamentales en el proyecto formativo. Finalmente, el profesor deberá saber relacionarse con las agencias del territorio en el cual se desarrolla su actividad, enriqueciendo su enseñanza y el aprendizaje de sus alumnos, individual y colectivamente, con todas aquellas oportunidades en las cuales se pueda interactuar con el territorio, ya sea aprovechando de un concierto, por ejemplo, o bien proponiendo (p.8)

Razón por la cual se propone el estudio y la implementación de la didáctica instrumental. Para comprender en qué consistiría dicha disciplina, se considera importante distinguir la diferencia entre las áreas de estudio consideradas como pedagogía musical y didáctica musical, las cuales ya fueron definidas al principio del documento. Sin embargo, cabe señalar que, al diferenciar estos dos conceptos, la autora enfatiza la necesidad de comprender en qué consiste la didáctica como ciencia por sí misma. Es así que aclara que la didáctica es la ciencia encargada del estudio del campo de la enseñanza-aprendizaje y que, para que ésta pueda ser utilizada para los estudios relacionados al proceso de aprendizaje de la música, se formó una didáctica especializada, que como Fernández (1984, p. 244, en Jorquera, 2002, p. 7), explica "… [la didáctica especializada] hace siempre referencia a una asignatura concreta; también puede hacer mención a un conjunto de asignaturas que tienen un contexto común".

Con esto se trata de explicar que la didáctica es una ciencia compleja que ha tenido que ramificarse para estudiar diversos fenómenos educativos en relación a la enseñanza-aprendizaje. Es así que, a la didáctica musical es reconocida como una didáctica especializada y que, con base en esta, se debería de formular otra didáctica: la didáctica instrumental de la música. Para la didáctica del instrumento musical, Jorquera (2002) propone el estudio de los siguientes contenidos con el fin de que el maestro de instrumento cuente con los conocimientos y competencias para ejercer su labor docente de manera responsable y acorde a los modelos y necesidades educativas que actualmente se busca implementar a favor de las necesidades del alumno y la sociedad:

1. El estudio de los tres componentes de la didáctica, propuestos Ernest (1991 en, 2002, p. 9), que son la materia, el alumno y el profesor.

2. Los campos sugeridos por Kohut (1985, en Jorquera, 2002,):

> "1) aprendizaje perceptual-motor, fisiología neuromuscular, principios psicofisiológicos del aprendizaje; 2) psicología de la enseñanza, metodologías de la enseñanza instrumental; 3) principios, métodos y teorías relacionados con la producción del sonido" (p.9).

3. Y las materias sobre la didáctica en general: los campos referentes a la psicología, la antropología, entre otros campos.

Cecilia Jorquera Jaramillo, concluye su reflexión de la pedagogía y didáctica de esta manera:

> Enseñar (o hacer aprender) a partir de sólidas bases científicas es una necesidad relativamente reciente en el campo de la formación musical. Por una parte, en las escuelas de música el mercado ejerce una presión inevitable que lleva a los profesores a plantearse problemáticamente su actividad, precisamente para no perder alumnos. Por otra, como educadores no deberíamos perder de vista que nuestra actividad es precisamente la de educar, incluso cuando enseñamos un instrumento, y para ello es necesario que podamos utilizar el saber adquirido en el campo de las ciencias de la educación. Nuestra tarea no es sólo la de no perder

> alumnos, sino fundamentalmente la de darles una oportunidad educativa, en la cual utilizarán un instrumento musical para enriquecer sus vidas (Jorquera, 2002, p.8)

2.4.4 La formación instrumental según Violeta Hemsy de Gainza

A continuación, se presenta, de forma parafraseada, la experiencia compartida por la pianista y pedagoga Violeta Hemsy de Gainza a través de diversas entrevistas y reportajes documentados en su libro *Pedagogía musical: dos décadas de pensamiento y acción educativa.*

2.4.4.1 Sobre la educación musical y la formación instrumental

Para Hemsy la educación musical (y las etapas iniciales de ésta) tiene como objetivo la musicalización activa del estudiante. Se entiende como musicalización al proceso de aprendizaje por el cual la persona se apropia del lenguaje musical, así como lo hiciera con su lengua materna. Por lo que una persona musicalizada o musical, sería aquella que pueda responder con interés a diversos estímulos sonoros y a su vez expresarse por medio de los sonidos de manera espontánea: natural. Hemsy (2002) describe al proceso de musicalización de las siguientes formas:

1. “el proceso de desarrollo del mundo sonoro interno” (p.37).
2. “procesos de apropiación, expresión y aprendizaje, a partir de la práctica y la vivencia musical, integrando, por una parte, la solución de nuevos materiales y experiencias, y por otra, el desarrollo de las potencialidades musicales e integrales, innatas y adquiridas, del educando” (p.41).
3. “Se trata de lograr que el alumno resulte naturalmente atraído por el hecho musical y que se involucre de manera personal en él, como punto de partida ineludible para el establecimiento de la comunicación sonora” (p.47).
4. “introducir a la persona en la comprensión y el manejo del lenguaje musical, en sus formas afectivas y expresivas” (p.107).

Por otro lado, el proceso de formación instrumental es una meta específica de cierto tipo de educación musical, como ya se describió al principio de este marco. Esta meta, tiene el objetivo de “introducir al alumno en el conocimiento y manejo de

las estructuras (…) del lenguaje musical a través de determinado instrumento" (Hemsy, 2002, p.107), y al mismo tiempo, "que a través del aprendizaje del instrumento los alumnos desarrollen capacidades de índole personal y musical, a nivel sensible e intelectual" (Hemsy, 2002, p.33).

Como objetivos específicos, la formación instrumental, buscaría que el alumno desarrolle los elementos técnicos necesarios para el dominio de su instrumento, que tenga la oportunidad de aprender un repertorio musical diverso y que, al desarrollar sus habilidades de interpretación musical, se pueda desenvolver de manera creativa al poner en práctica los elementos musicales aprendidos por medio de la improvisación o bien, al crear sus propias composiciones, además de leer y escribir música.

En otro orden de ideas se explica que, para la iniciación musical de una persona, se pueden encontrar varias propuestas. Por una parte, la clase de iniciación musical, que es en donde de manera grupal se aprenden conceptos musicales de forma lúdica, con el fin de musicalizar a los estudiantes, como se ha mencionado anteriormente. Por otra parte, el primer contacto musical que puede tener una persona es por medio del estudio de un instrumento musical. Estas dos formas de iniciación pudieran estar vinculadas o no, según los objetivos a alcanzar y el contexto donde se impartan, como ya se mencionó al principio. A lo que Violeta explica que, de vincularse, se pudieran desarrollar la iniciación musical con el instrumento, los instrumentos con iniciación musical o la iniciación musical al instrumento.

De esta manera, al unificar la iniciación instrumental con la musical, esta iniciación, debería incluir el estudio del lenguaje y la escritura musical, la rítmica, la armonía, el desarrollo del oído melódico, la improvisación, composición y repertorio, como se ha descrito anteriormente (Hemsy, 2002, p.109).

2.4.4.2 Sobre la elección de los métodos

Sobre este tema, Violeta seña que lo más importante es que el maestro tenga principios firmes sobre los objetivos que pretende lograr, de tal forma que sea capaz

de hacer uso de diversos métodos para enriquecer sus aportaciones a la hora de enseñar.

De esta manera, para que el maestro de instrumento pueda enfrentar la variedad de situaciones pedagógicas que se presentan respecto a las personalidades de sus estudiantes y lo métodos a elegir, sugiere que el maestro, además de tener en claro sus objetivos a cumplir (en relación al lenguaje y estructura musical y artístico), debe ser sensible ante las necesidades y conocimientos de sus alumnos. “Sólo así el maestros-artista-científico podrá actuar en consecuencia como respuesta cada situación pedagógica humana” (Hemsy, 2002, p.111).

2.4.5 Propuestas y experiencias de la enseñanza del instrumento en México por Pualina Derbez

Derbez (2015) presenta un marco teórico y una serie de propuestas encaminadas a brindar herramientas constructivas para el aprendizaje de un instrumento musical, con base en su proceso de formación musical en México y en Suiza. Las experiencias positivas y negativas que narra, la motivaron a realizar una serie de análisis y sugerencias respecto a la acción educativa que hacen los maestros de instrumento y que los alumnos viven, en México y en el extranjero.

La violinista expone que durante su formación tuvo la oportunidad de realizar estudios en Suiza para mejorar su técnica instrumental. Esos estudios duraron un poco más de dos años y su experiencia hasta ese momento fue gratificante. Después, narra que, al regresar a México, todo lo que había asimilado no le había servido para resolver la tarea de aprender una obra musical, que tendría que presentar a su regreso a Suiza: se dio cuenta que no sabía estudiar. Pasado el tiempo y tras practicar a la manera tradicional (estudiar la obra lento para poco a poco dominarla) no halló cómo resolver su problema antes de regresar en busca de orientación por parte del maestro extranjero.

Al regresar a Suiza, no encontró el apoyo que espera. Su maestro sólo le regañó, le comparó con otros estudiantes y fomentó que su clase no fuera una experiencia grata para ambos. De esta manera la autora fue ganando una serie de experiencias negativas que se grabaron en su memoria muscular y emocional teniendo como desenlace una lesión que le impediría tocar su instrumento por un tiempo.

La experiencia de Derbez (2015), se podría analizar con base en lo ya descrito por Jorquera (2002) al identificar los siguientes problemas:

1. La falta de competencias comunicativas del maestro, que en este caso ocasionó que la instrumentista desarrollara ciertos síntomas ansiosos negativos que generaron estrés en la relación maestro-alumno en el espacio de sus clases y en consecuencias tensiones a la hora de tocar el instrumento.

2. La falta de autonomía del alumno

Pese a lo anterior, Derbez tuvo la oportunidad de acercarse a otras disciplinas y reflexionar sobre lo que había vivido hasta el momento. Fue así que al acercarse a la Eurítmia propuesta por el teatro, a otra maestra de violín, a la metodología Waldor, etc., ella pudo construir su propia propuesta educativa que buscaba liberarla de las ataduras que las malas experiencias vividas habían dejado en ella.

Para superar lo anterior, la autora propone la formación de un músico consciente para lo cual, destaca tres elementos importantes a estudiar con los instrumentistas: el aprendizaje de técnicas corporales, de técnicas de concentración y de técnica teatral. Al mismo tiempo Derbez (2015) aporta que,

> Todo lo que hemos visto aquí [haciendo referencia a lo descrito por su propuesta] hace evidente la importancia fundamental de emplear nuevas formas de impartir la música, así como nuevos caminos de expresión escénica. Es como si el mundo sonoro estuviera diciéndonos que es hora de vivir de modo diferente. Para esto es necesario eliminar toda barrera mental, emocional y física que esté impidiendo la manifestación del mundo sonoro. Está en cada uno de nosotros despertar nuestra intención de ver

> y experimentar el arte musical desde lugar más auténtico y profundo de nuestro ser (p. 148).

Por otro lado, cabe hacer mención que la pedagogía Dalcroze, anteriormente mencionada, ya había propuesto una intervención similar a la que ahora da cuenta Derbez (2015). En las clases de rítmica Dalcroze se busca encontrar la musicalidad por medio del movimiento, el cual suele estar ligado al desarrollo del gesto que, por medio de imágenes corporales que ayudan al músico a conectar la expresividad sonoro-corporal a la emocional e intelectual.

Por otro lado, lo maestros dalcrozianos durante décadas se han preparado en las técnicas corporales. Lo único que, de manera personal se nota como una gran diferencia de perspectivas, es el marcado énfasis que Derbez (2015) realiza en la importancia de las construcciones neurolingüísticas, el poder de los esquemas mentales.

2.5 Propuestas sobre la enseñanza del contrabajo

Finalmente, se exponen las propuestas específicas para el aprendizaje del contrabajo que se encontraron en la literatura sobre el tema que este documento ha expuesto hasta ahora. Se describe el contexto mexicano con base en el análisis realizado por el contrabajista Valentín Solís Aguilar; y se suma la filosofía de enseñanza-aprendizaje propuesta por Benjamin Whitcomb en su libro *The Advancing Bassists Handbook*

2.5.1 Enseñanza integral del contrabajo en México: la aportación del contrabajista Valentín Solís Aguilar

En la tesis, *La enseñanza integral del contrabajo*, realizada en 2003 por el contrabajista Valentín Solís Aguilar, se describe de manera histórica y pedagógica, el proceso y las posibilidades que tiene el aprendizaje del contrabajo actualmente en nuestro país.

Para comprender el fenómeno, primeramente se describen y compilan las referencias históricas que se tienen sobre el instrumento, concluyendo así, que el contrabajo no es ajeno a la historia musical mexicana, ya que su técnica y estructura se consolidó en una época en donde el instrumento estaba vigente en nuestro país; además menciona, que existen registro de que intérpretes como Gioanno Bottesini probablemente contribuyeron en la difusión del instrumento en México, por lo que, aspirar a ser un buen ejecutante del instrumento es posible para cualquier mexicano, ya que a la fecha el desarrollo técnico del contrabajo está en constante renovación. Sin embargo, el autor también puntualiza que pese a lo anterior no se ha consolidado una escuela técnica del instrumento específica en el país.

Posteriormente Solís realiza una serie de reflexiones sobre el perfil del contrabajista mexicano, describiendo el papel de músico en la sociedad de este país y los fines que el Estado persigue con la enseñanza musical. Por otro lado, se reflexiona sobre propuesta de una escuela ideal sugerida por el pedagogo Juan Amós Comenio. Es a partir de este pedagogo que el autor analiza y describe la función política y social de la formación del músico contrabajista; la relación maestro y alumno; y analiza el uso de los métodos, llegando así a describir propuestas para comprender el estudio del Primer libro para contrabajo de Smandl. Cabe destacar que Solís (2003) señala la importancia de una formación auditiva y teórica previa o paralela al aprendizaje del instrumento de tal manera que la formación del contrabajista sea integral. Finalmente, Solís (2003, pp. 75-78) concluye su análisis realizando algunas propuestas de las cuales se destacan las que siguen:

> -La virtud del músico no consiste en tocar rápido sino en tocar con sentimientos que provoquen una comunión por medio de la comunicación espiritual.
>
> -Es fundamental para la formación integral del contrabajista que el maestro de instrumento le explique cómo relacionar cada concepto teórico a la producción del sonido, al desarrollo de la técnica o a la interpretación, según sea el caso.
>
> -La enseñanza de la interpretación musical en el contrabajo es una educación especializada cuyo objetivo será: convertir la experiencia personal del individuo en una fuente inagotable de imágenes que aprenderá a describir con los sonidos de su instrumento.

-La propuesta de enseñar de manera integral la técnica de ejecución del contrabajo, es sólo enseñar al alumno que la música es una forma de vida, la vida del músico (en este caso del contrabajista) y que debe aprender a meditar para lograr el conocimiento de sí mismo y así poder contar, por medio del sonido: cuentos, fantasías y un sin fin de historias más. Para ello él debe aprender cómo aplicar en su práctica diaria, todos los conocimientos que ha adquirido a lo largo de su existencia, no nada más los musicales, sino absolutamente todos, desde los maternales hasta os científicos (si es que domina alguna ciencia) pero sobre todo, los espirituales; por el DON, que también es llamado VIRTUD, está depositado en la capacidad musical que tiene su alma para transportar, a todo aquel que le escuche, a su propio plano interno, donde sus recuerdo, sus sueños o sus sentimientos se revelarán.

2.5.2 Conviértete en tu propio maestro: propuesta de Bejamin Whitcomb

Bejamin Whitcomb, es un instrumentista de origen estadounidense, que ha hecho un trabajo admirable en relación a las prácticas de enseñanza para la formación de cuerdistas.

Él explica que usualmente los estudiantes de música que deciden tocar un instrumento, -en este caso un instrumento de cuerda frotada como lo pueden el violín, la viola, el violonchelo o el contrabajo-, pasan mucho más tiempo practicando de manera individual, que lo que le dedican a su clase de instrumento, por lo cual concluye que el estudiante debe ser entrenado para ser su propio maestro. Propuesta que se puede relacionar con las vistas con anterioridad.

2.5.2.1 “Those who can´t do, teach” (“Aquellos que no pueden, enseñan”)

Whitcomb, en su libro, *The Advancing Bassists Handbook,* explica que los slogan o dichos como el título de esta sección, carecen totalmente de mérito y verdad. Comparte, también que, a lo largo de la vida de los estudiantes, ellos podrán conocer a muchas personas a las que reconocerán como maestros, pero que, de estos, el maestro más importante a reconocer, será el alumno mismo. Él afirma que “if you always strive to become a skilled self-teacher, you will find that you always improve and learn rapidly troughout your life” (Whitcomb,2012).

El autor ejemplifica lo anterior en la enseñanza de la técnica diciendo *“I can show you how to do something by telling you what to do or by demostrating it, but in the end, you must discover for yourselft what precise signals to send to your muscles*

to get the job done. This is why musicians must learn to be great at teaching themselves" (Whitcomb,2012).

Para complementar lo descrito, Whitcomb (2012, p.5) enlista las siguientes habilidades que un buen maestro/alumno debe desarrollar:

1. Perspicacia.
2. Atención por el detalle.
3. Precisión.
4. Habilidad para analizar un problema, por medio de la visualización de sus componentes.
5. Habilidad para relacionar o hacer paralelismos de conocimientos diversos en la práctica instrumental.
6. Una gran variedad de herramientas para resolver problemas y el conocimiento para saber cuándo usarlas.
7. Habilidad para definir los modelos, metas y objetivos necesarios para cumplir nuestras necesidades.
8. Habilidad para comunicar y explicar tus ideas a otros.

2.5.2.2 Ser un gran maestro

Según la filosofía de este autor, un gran maestro es el que sabe cómo enseñarles a sus alumnos a tener diversas actitudes y formas de entender la música.

Señala que es muy importante que como maestros se debe estar en constante aprendizaje, estar dispuestos a cambiar paradigmas y probar cosas nuevas. Saber que el maestro es capaz de mejorar y de tener una razón importante

por la cual interpreta el instrumento, de tal manera que el maestro pueda motivar a su alumno y que aprenda estas buenas actitudes.

3. METODOLOGÍA

3.1 Diseño

Para la elaboración del presente estudio, primeramente, se identificó bajo qué enfoque de investigación se fundamentaría y al mismo tiempo se indagó sobre qué medios de recolección de datos y análisis se emplearían. Finalmente se llegó a la conclusión de que se realizaría una investigación cualitativa que, según lo describe Hernández, Fernández y Baptista (2010), busca dar respuestas de las cuestiones que dan cabida a la investigación por medio de la recolección de dados sin una medición numérica.

De las diferentes herramientas para llevar a cabo una investigación cualitativa, se utilizó la entrevista, pues como lo indica Aguirre-Baztán (1997, en Bálcazar et al., 2005) “es una técnica dentro de la metodología cualitativa que se utiliza para obtener información verbal de uno o varios sujetos a partir de un cuestionario o guion de temas” (p.64). Dicha información, según la forma en la que sea analizada, sirve para la comprensión de un fenómeno social, en este caso, la enseñanza y aprendizaje del contrabajo partiendo de la narración de las experiencias que los participantes compartieron sobre el tema.

Por otro lado, también se decidió utilizar la recolección de datos por medio de cuestionarios en línea que, a diferencia de las entrevistas, no fueron realizados de manera presencial (cara a cara), sin embargo, se conservó el mismo guion que se utilizó para la realización de las entrevistas. El cuestionario en línea fue diseñado para que las respuestas de los participantes fueran abiertas, con el fin de evitar condicionar las respuestas con el uso de formas como la opción múltiple. Al mismo tiempo se consideró que al hacerlo así, se recabaría más información que la esperada.

Para el análisis de los cuestionarios y las entrevistas se utilizó el modelo sugerido por Bertely (2000), en el cual propone la sistematización y análisis de las categorías sociales (las propuestas por los participantes), las categorías que identifica el intérprete (las propuestas por quien realiza la investigación) y las categorías teóricas (las documentadas por otros autores, en diversos textos académicos).

3.2 Tipo de muestras

Para la elección de las muestras que permitirían responder a las preguntas de investigación de esta tesis, se consideró necesario acudir a dos grupos: uno conformado por estudiantes de contrabajo de diferentes estados de la república y otro conformado por profesionistas en la ejecución y la docencia del contrabajo.

El primer grupo corresponde al tipo de muestra caso-tipo, ya que su principal objetivo es el de identificar y analizar los significados que aportan los participantes sobre su experiencia como alumnos de contrabajo. En lo que sigue de este documento se referirá a este grupo como muestra de estudiantes o grupo de estudiantes.

El segundo grupo, se le reconoce como muestra de expertos, debido a que está conformado por quienes se han dedicado de manera profesional a la ejecución y a la enseñanza del contrabajo. Son originarios de México y de otros países.

Además de las características pensadas para los dos tipos de muestras requeridos, durante el proceso de búsqueda se pueden distinguir las formas descritas por Hernándes, Fernández y Baptista (2010) como, muestra en cadena o “bola de nieve” y muestra por oportunidad. Esto porque algunos de los maestros entrevistados fueron recomendados por lo estudiantes o se aprovechó la oportunidad de entrevistarlos en el X Encuentro Latinoamericano de Contrabajo.

3.3 Instrumentos

Los instrumentos que se utilizaron para la recolección de los datos, fueron la entrevista, los cuestionarios en línea y la recopilación de material bibliográfico sobre el tema a tratar.

Se diseñaron los cuestionarios a realizar para la recopilación de datos de los diferentes grupos por medio de la entrevista o el formulario en línea. El propósito de dichos cuestionarios se propuso de esta manera:

- Cuestionario para la muestra de estudiantes: tiene el objetivo de identificar cuáles son las principales inquietudes del estudiante respecto a su proceso de aprendizaje, así como diagnosticar las situaciones que facilitan o limitan su educación musical y el desarrollo instrumental de su comunidad.

- Cuestionario para la muestra de expertos: tiene el objetivo de recopilar la experiencias de maestros experimentados de contrabajo, con el fin de analizar cuáles son los elementos que consideran importantes para el desarrollo de sus alumnos como instrumentistas partiendo de las experiencias compartidas; de igual forma, dichas experiencias, se utilizan para analizar y proponer aspectos importantes en la formación musical, que se podrían abordar para un mejor ejercicio docente y formativo con base en las propuestas educativas expuestas en el marco teórico.

El medio que se utilizó para recopilar la información a analizar fue la plataforma Google Forms, en donde se elaboraron dos cuestionarios semi-estructurados. Uno de ellos dirigido a la muestra de estudiantes y el segundo dirigidos a la muestra de expertos (nacionales y extranjeros) que no podían conceder una entrevista de manera presencial, electrónica o telefónica. Estos

cuestionarios fueron enviados a través de internet a contrabajistas que radican en México, en Estados Unidos y en Alemania.

El diseño del cuestionario para el grupo de estudiantes se organizó a partir de las siguientes categorías a investigar:

- Antecedentes y expectativas: en donde se realizaron preguntas con el fin de que los participantes describieran las diversas motivaciones que les llevaron a tocar el contrabajo, al igual que las expectativas que tienen como ejecutantes del mismo.
- Entorno educativo-musical: en este apartado los encuestados describen la educación musical que se practica en su localidad y las principales dificultades que enfrentan en el aprendizaje del instrumento
- Organización del estudio: conformada por preguntas relacionadas a identificar su relación con su instrumento a partir de su forma de abordarlo en su tiempo de estudio.
- Relación alumno-maestro: en donde se cuestionó sobre el valor que tiene para el alumno, su relación con el maestro del instrumento y cómo la perciben.

Dichos cuestionarios fueron enviados de manera electrónica a los estudiantes que accedieron a contestarlo. El diseño del cuestionario para el grupo de expertos se organizó de esta forma:

- Experiencia de vida: donde se realizan preguntas relacionadas a la motivación del maestro para tocar el contrabajo y sobre su proceso de aprendizaje del mismo. Se pregunta sobre las dificultades que enfrentó y cómo las ha solucionado.
- Filosofía de enseñanza: en esta categoría se invitó a compartir al maestro del instrumento sus motivaciones para ser docente del instrumento, su

opinión sobre qué sugiere al que quiere ser maestro del instrumento y sobre las herramientas que utiliza para motivar a sus estudiantes.

- Estructura de una clase de contrabajo: se realizan preguntas sobre cuáles son los principales objetivos a cumplir en una clase de contrabajo, el repertorio y métodos a elegir y la forma de relacionarse con los alumnos.
- Experiencias como docente: se cuestiona cuáles han sido las dificultades y las experiencias positivas que ha vivido el docente.
- Por último, se invita al participante a hablar sobre un tema libre que considere relevante para la formación del contrabajista.

El cuestionario para el grupo de expertos fue enviado de manera electrónica a algunos contrabajistas. También, se utilizó como guion para realizar las entrevistas de quienes aceptaron y tuvieron tiempo para responder de manera personal o telefónica.

Las entrevistas realizadas tuvieron una duración que varió de los 30 minutos a las 2 horas, según la necesidad de compartir información por parte de los entrevistados. Las entrevistas fueron grabadas y transcritas literalmente en su totalidad. En el apartado de Anexos de este corpus se encuentran dichas entrevistas, así como los cuestionarios contestados de ambos grupos.

3.4 Contacto con los participantes

El primer contacto con la muestra de estudiantes y de maestros fue durante el X Encuentro Latinoamericano de contrabajos, realizado en Tijuana, en el cual se conversó con algunos de los participantes sobre el proyecto de esta tesis y se hizo una lista de contactos en donde, de manera voluntaria, ofrecieron sus datos para poder entablar comunicación, después del evento, para contestar el cuestionario.

El cuestionario fue enviado a un total de 50 contrabajistas que habían participado en el Encuentro por medio del correo electrónico brindado o de su cuenta en Facebook. De estos participantes sólo 23 atendieron a la solicitud.

Durante el X Encuentro Latinoamericano de contrabajos se logró organizar una entrevista con el maestro Thierry Barbé, sin embargo, los demás maestros, al estar ocupados en el evento, fueron contactados posteriormente por medio de correo electrónico o Facebook, según ellos mismos indicaron. Además, se buscó contactar con maestros de Morelia, ciudad de México y de otros estados, sin embargo, algunos no atendieron la solicitud, o bien, no se logró hacerles la invitación.

Por otro lado, se lograron realizar entrevistas a algunos contrabajistas profesionales del estado de Querétaro que se dedican a la ejecución de su instrumento en la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro y a la docencia de su instrumento en medios escolarizados y de forma particular.

3.5 Descripción de los participantes

Los integrantes de la muestra de estudiantes, en su mayoría, fueron estudiantes de escuelas especializadas en la enseñanza profesional del instrumento como universidades, conservatorios o escuelas superiores de música y orquestas comunitarias. Todos ellos ejecutan el contrabajo. Son estudiantes originarios de Chiapas, Coahuila, México, Jalisco, San Luis Potosí, Querétaro, Morelos, Baja California y Zacatecas. Su experiencia en el instrumento varía del año y medio a los diez años de práctica.

El grupo de expertos son contrabajistas profesionales que además de su amplia carrera como ejecutantes ejercen la docencia del instrumento. Este grupo fue conformado por Donovan Strokes (EUA), Barry Green (EUA), Claus Freudenstein (Alemania), Thierry Barbe (Francia), Alonso Hernández Prado

(México, Querétaro), Enrique Aguilar Canuto (México, Querétaro), Claudia Gabriela Arróyave Mendoza (México, Nuevo León) y José Ricardo García Fernández (México, Querétaro). La reseña de cada uno de ellos se presenta en la sección de anexos. Cabe aclarar que uno de los maestros entrevistados decidió permanecer en anonimato por lo que su reseña no será expuesta.

3.6 Procedimiento de recolección de datos

La investigación tuvo diferentes fases. La primera de estas fue definir el problema a investigar, diagnosticar la pertinencia de ser tratado y definir el tipo de investigación y metodología a utilizar.

Como se menciona en la introducción de esta tesis, el punto de partida de la investigación fueron las experiencias compartidas entre contrabajistas que participaron en el X Encuentro Latinoamericano de Contrabajos realizados en Tijuana, Baja California, respecto las dificultades que han vivido al decidir estudiar el contrabajo.

La segunda fase del proceso fue el diseño del trabajo a partir de la estructuración de un cronograma que ubicara en el tiempo las diversas actividades a realizar en la investigación. También se buscó bibliografía referente al tema de esta investigación que pueda complementar la visión general de la didáctica en el instrumento, en este caso del contrabajo. En la tercera fase, se procede a llevar a cabo los cuestionarios.

La última fase de esta investigación consistió en el análisis de las situaciones que los estudiantes y maestros del instrumento enfrentan en la actualidad, el resumen los consejos propuestos por los especialistas y las recomendaciones con base en el análisis propuesto en el marco teórico.

3.7 Procedimiento de análisis de datos

Para realizar el análisis de los cuestionarios y las entrevistas, se utilizó como base el modelo sugerido por Bertely (2000), que propone la sistematización y análisis de las categorías sociales, las categorías que identifica el intérprete y las categorías teóricas.

Con base en Bertely (2000) se entiende como categorías sociales aquellas que representan las ideas y acciones sociales que se describen en el discurso, y las prácticas lingüísticas y extralingüísticas, de los entrevistados y encuestados, en este caso. Las categorías del intérprete serían aquellas que resultan de las reflexiones propias del investigador sobre el discurso de los entrevistados y encuestados; y las categorías teóricas se identifican como aquellas que se encuentran relacionadas con el tema de estudio propuestas por otros autores.

Con el fin de formar un esquema que permita relacionar los puntos de vista de estas tres categorías y así construir las categorías de análisis a describir en la investigación, Bertely (2000) propone la triangulación teórica de estas categorías.

Tabla 3-1 Ejemplo de tabla para el análisis de las categorías y su triangulación teórica

Categorías	Patrones	Testimonios	Categorías teóricas
Iniciación en el instrumento	Aprendizaje del instrumento por imposición	**CA**: La verdad es que yo entré ahí, ya como a mediados de semestre, entonces no había muchos instrumentos para elegir, el director de la escuela fue el que me dijo mira, "éste es el contrabajo, tú pruébalo y te va a gustar, vas a ver", y yo pues era así, muy tímida y… y como que no me gustaba mucho quejarme (se rió) y entonces, claro que en un principio el instrumento me… me impactó y no… la verdad es que tampoco me gustaba muchísimo porque se me hacía enorme y me costaba mucho hacerlo sonar. **A1:** Entonces ya, me dijeron … el contrabajo y dije "ok", aunque de hecho estaba preguntando por la viola… me dijeron, "ahm, contrabajo" porque los necesitaban contrabajos. Y ya me dieron mi contrabajo… **AK:** Que vamos a la otra escuela, en ciudad que se llama Katovitse, y entonces este, pasé examen igual y todo esto y me decían lo mismo, "que tú vas a tocar contrabajo" y yo, "¿qué?, ¿qué es eso? qué destino es, que me… que me repara eso, ¿no?". Pero ya, mi papá dice, "no, yo ya no voy contigo a ninguna parte, ahí, o te quedas o nos vamos o no se hace nada". Bueno, pues qué hago, yo ante esta… ante esta perspectiva yo digo, "pues ni modo, ya que…", pues hay que aceptar, aunque, no me gusta… no me gustaba. (Andrés Kalarus)	Motivación Whitcomb (2012), describe cómo es que la manera en la que se decidió tocar el instrumento influye en el futuro desempeño del intérprete del contrabajo.

Fuente: elaboración propia

Para ello, lo que se procedió a realizar fue la transcripción de tipo literal de las entrevistas grabadas. Posteriormente se hizo la lectura de las entrevistas y encuestas a la vez que se realizaban los comentarios, inferencias, conjeturas y reflexiones personales de lo que en las entrevistas se narraba. Se continuó con el subrayado de las ideas que se consideraban importantes para el estudio que se plantea en esta tesis, buscando los patrones específicos en el discurso de las muestras de expertos y de los estudiantes, para la construcción de las categorías y subcategorías de análisis.

Seguidamente se realizó la triangulación teórica, la cual consiste en sustentar las categorías propias (las que surgen de la fusión de las categorías sociales y del intérprete) con base en las categorías teóricas y hallazgos de otros investigadores. Como se realizó el esquema mostrado en la tabla 3-1 se ordenaron las categorías propias a partir de los padrones emergentes demostrados en los testimonios de los entrevistados, en el caso del ejemplo, la narración correspondiente a la maestra Claudia Arróyave (CA), Andrés Kalarus (AK) y el maestro que solicitó ser anónimo (A1). A partir de lo anterior se localiza la categoría teórica correspondiente al tema.

4. RESULTADOS

A continuación, se presentan los resultados de las entrevistas y los cuestionarios realizados para su posterior interpretación. Primeramente, se describirán los resultados de las encuestas contestadas por los alumnos destacando los patrones emergentes de cada apartado. Posteriormente se expondrán los resultados de las entrevistas y encuestas respondidas por el grupo de expertos de la misma manera, para en seguida exponer cómo se relacionan los patrones hallados entre alumnos y maestros y finalmente notar las concordancias entre las categorías teóricas en las conclusiones de la investigación.

Cabe hacer la aclaración que este análisis, al ser cualitativo, no busca generalizar los resultados como referencias estadísticas o como hechos inapelables ya que, por un lado, el análisis personal que aquí se realiza puede haber omitido datos que el lector pudiera haber considerado importantes, con el fin de sintetizar lo que se pensó significativo para este estudio; y, por otro lado, se representa la opinión de una comunidad pequeña. Sin embargo, se ha considerado importante exponer los resultados ya que la investigación que se ha propuesto puede servir como primer análisis de este tipo y dar base a otras investigaciones más completas.

4.1 Resultados de las encuestas contestadas por los alumnos

El diseño del cuestionario para el grupo de estudiantes, como se mencionó, se organizó a partir de las siguientes categorías a investigar:

-Antecedentes y expectativas: en donde se realizaron preguntas con el fin de que los participantes describieran las diversas motivaciones que les llevaron a tocar el contrabajo, al igual que las expectativas que tienen como ejecutantes del mismo.

-Entorno educativo-musical: en este apartado los encuestados describen la educación musical que se practica en su localidad y las principales dificultades que enfrentan en el aprendizaje del instrumento.

-Organización del estudio: conformada por preguntas relacionadas a identificar su relación con su instrumento a partir de su forma de abordarlo en su tiempo de estudio.

-Relación alumno-maestro: en donde se cuestionó sobre el valor que tiene para el alumno su relación con el maestro del instrumento y cómo esta se lleva a cabo.

Finalmente, fuera de estas categorías, se les preguntó a los estudiantes sobre su propia motivación para ser docentes del instrumento a futuro y para dar cierre, se exponen los patrones de su percepción sobre esto último.

La información que se expone a continuación fue recopilada a través de las preguntas pensadas para cada categoría, sin embargo, se ha considerado reorganizar el orden de las preguntas o incluso la omisión de algunas para un mejor acomodo de la información.

4.1.1 Antecedentes y expectativas de los estudiantes

Para esta categoría se consideraron relevantes las preguntas 4, 5, 7 y 8. Las edades en las que se comenzaron a formar como contrabajistas rondan entre los 16 y 20 años de edad.

Según lo explicado por los encuestados las principales motivaciones por las que han decidido tocar el instrumento, con base en los patrones encontrados, son las siguientes:

- Por tocar el bajo eléctrico u otros instrumentos con una función musical similar.
- Por querer estar en una orquesta.
- Por casualidad: tras haber sido “obligado” en un principio, a tocar un instrumento con la función de bajo o al ser este instrumento la única opción para realizar una licenciatura en música.
- Por el gusto personal hacia la música.
- Por las cualidades sonoras del instrumento.
- Por estar interesado en aprender un instrumento de cuerda frotada.
- Por la versatilidad del instrumento.

Por otro lado, los estudiantes encuestados expresan que su principal aspiración a futuro es poder interpretar repertorio académico de manera profesional (repertorio para contrabajo solo, música contemporanea, pasajes orquestales y música de cámara), al igual que muestran interés por ser versátiles al querer estar preparados para poder tocar géneros musicales como el jazz, la música contemporánea y la música folclórica del mundo.

4.1.2 Entorno educativo- musical de los estudiantes

Para esta categoría se consideraron relevantes las preguntas 9, 12, 13, 14, 15 y 16. Algunos de los encuestados testifican haber recibido algún tipo de educación musical antes de tocar el contrabajo. De las propuestas de educación musical que describen recibieron, se destacan:

- Formación en una orquesta infantil o juvenil.
- Clases de música a nivel secundaria.
- Formación al tomar clases particulares.
- Formación autodidacta.
- Propedéutico.
- Aprendizaje por la música popular.
- Enseñanza de padre a hijo.

La mayoría argumenta una formación previa de 3 meses a un año previo de estudiar la carrera. Muy pocos llegan a comentar haber recibido una formación musical por más de un año antes de la carrera. Por otro lado, la mayoría de los estudiantes señalan no haber tenido ninguna experiencia musical previa.

Pese a lo anterior, los encuestados consideran que es importante recibir una educación musical previa por las siguientes razones, según los patrones identificados:

- Para desarrollar de manera natural las habilidades musicales, aprender apreciación musical y otras habilidades desde edades tempranas.
- Para adquirir habilidades previas como el solfeo hablado y cantado.
- Para facilitar el posterior interés en aprender un instrumento.
- Porque facilita el desempeño musical siendo adultos.
- Porque es necesaria para la formación de un músico.
- Porque la educación musical debería de ser como las demás materias impartidas en la escuela.
- Porque nos permitiria entender la música de otras maneras.
- Otros.

Además, los encuestados al querer estudiar el instrumento, se enfrentaron a diversas dificultades de las cuales mencionan las siguientes:

- No contar con el instrumento o no poder conseguirlo
- No poder encontrar una escuela de música o un maestro de contrabajo en su comunidad.
- Tener que dejar su hogar para por falta de propuestas de formación musical e instrumental accesibles en su comunidad.
- Lesionarse por tocar el instrumento.
- El tamaño del instrumento (traslado).
- Problemas económicos.
- Falta de apoyo por parte de la familia del estudiante.
- Impopularidad del instrumento.
- Machismo.
- Tiempo para estudiar.
- Mantenimiento del instrumento y falta de material.

4.1.3 Organización del estudio por los estudiantes

En esta categoría, se les preguntó a los alumnos cómo organizaban su estudio, el tiempo que le dedican y la importancia que le dan a los métodos con los que trabajan. Se toman en cuenta las respuestas de las preguntas 17, 18, 19, 20 y 21.

Sobre cómo organizan su tiempo de estudio, los alumnos describen los diferentes procesos que cada uno ha seguido. En estas descripciones se demuestra que buscan administrar su tiempo de estudio, el cual varía entre 3 a 4 horas de práctica. De forma general se percibe que, para el alumno, resulta determinante la forma en la que ellos realizan el estudio. Algunos de ellos han testificado que no sirve de mucho un gran número de horas estudiadas, si no se han realizado a consciencia y sin el cuidado debido en la ejecución de los ejercicios a estudiar, pese que considera importante dedicarle el mayor tiempo posible. Sobre este tema se identifican los siguientes patrones:

- Muy importante, pero también lo es la calidad en la que se estudie.
- Hay que aprender a desarrollar hábitos de estudio.
- Es muy importante.
- Entre más tiempo uno estudie más domina el instrumento.
- No funcionó que estudiara muchas horas.
- Estudiar mal describir que el alumno señala que estudia mal y siente que pierde el tiempo, aunque sabe que si estudiar bien es necesario.
- Poco importante.

Por otro lado, los alumnos describen los siguientes ejes y consideraciones que consideran relevantes cuando estudian:

- Calentamiento: hacen referencia a ejercicios previos antes de tocar el instrumento (estiramientos, ejercicios varios).
- Reconocimiento del instrumento: se refiere a la práctica de posiciones.
- División el tiempo con sesiones de descanso.

- Estudio de la técnica: escalas, arpegios, estudios, técnica de arco, dobles cuerdas.
- Estudio del repertorio: repertorio y extractos de orquesta.
- Estudio de armonía e improvisación.
- Entrenamiento auditivo o afinación.

De lo anterior llama la atención que la mayoría de ellos ha descrito tener una estructura al estudiar, sin embargo, se considera importante mencionar que algunos no describieron alguna forma de estudio más que cuando se toca en un ensamble o bien, admitieron no llevar un orden.

Como parte de la formación de los alumnos, se consideró importante su participación en encuentros como el que motivó esta investigación. Las motivaciones que describen los alumnos para participar en estas actividades son:

- Conocer músicos.
- Aprendizaje.
- Competencia sana.
- Recuperar el tiempo perdido.

Los métodos que los alumnos mencionaron estudiar, entre nombres de autor y nombres de los libros, son los siguientes: Rakov, Lev; Tochev; Simandl (Simandl 1, Simandl 2,); Billé; Rabbath; Vance; Storch Hrabe; Sevcik: Franco Petracchi; Zimmermann: Concept Modern of Bow Technique; Estudios de A. Mengoli; Gradus ad Parnasum; Sturm 101 Estudios; Jeff Bradetich: The Ultimate Challenge; 1 y 2 Ganzdinzky; Bottesini: 20 estudios; Seckcik; Duncant Mctier para Mano Izquierda; Slama; Bogen Technik; Klaus Trumpf: estudios; E. Nanny: método; Kreutzer, estudios; J.M. Rollez; Apuntes de contrabajo de Carlos Javier Weiske; Brandi-Daily excercises for Doublebass Duncan; y McTier-Scale System de Carl Flesch

Su opinión respecto a la función de los libros mencionados se describe a continuación:

- Para el desarrollo de alguna habilidad técnica.
- Para el desarrollo de la musicalidad.
- Para mejorar.
- Para estructurar la forma del aprendizaje.
- Para resolver dudas.
- Para el aprendizaje de los elementos fundamentales para la interpretación del instrumento.

Es relevante destacar que algunos alumnos parecen ser conscientes de la función de los libros que están estudiando, algunos de ellos, por ejemplo, mencionan que cada uno de éstos corresponde a algún nivel de aprendizaje o dominio del instrumento, además que destacan su uso para un aprendizaje gradual y ordenado.

Por otro lado, uno de los encuestados mencionó que el estudio de estos libros le causa tedio. Es importante cuestionarse qué motiva este comentario ya que, en contraste, también hubo quién explicara que cuando empezó a estudiar el instrumento no disfrutaba del aprendizaje propuesto por los libros antes mencionados, pero que, con el paso del tiempo, llegó a comprender su relevancia.

Cabe exponer, que algunos de los alumnos, además de estudiar los métodos (libros con ejercicios) del instrumento, llegaron a mencionar otro tipo de métodos, por ejemplo, el método de Pomodoro, el cual propone cómo organizar el tiempo y el estudio de manera efectiva.

4.1.4 Relación alumno-maestro

Los alumnos en las encuestas reconocen, valoran, agradecen y respetan los conocimientos compartidos por sus docentes hacia ellos. En general, se observa que consideran que sus maestros buscan brindarles mejores oportunidades de las que tuvieron. Para esta categoría hacemos referencia de las preguntas 11, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 35, 36 y 37.

Según los encuestados, al describir cómo perciben que sus profesores organizan sus clases, señalan lo siguiente:

- Enseña conforme al avance conseguido: el alumno describe que, a partir del avance progresivo de su práctica en el instrumento, el docente decide con qué eje, tema o repertorio, trabajarán.
- Lleva un plan estructurado: algunos alumnos describen que sus maestros demuestran seguir una estructura en su forma de enseñanza.
- Falta dar seguimiento: también se expresaron los casos en los que los maestros demuestran cierto desorden en el seguimiento de sus clases, lo cual es percibido por sus alumnos.
- No lleva ningún plan preparado: en suma, de lo anterior, alumnos expresan que hay casos en los que el maestro pareciera no tener claros los objetivos a desarrollar.

En consecuencia, a lo descrito, los encuestados expresaron que consideran importante que el maestro de instrumento cuente con conocimientos de pedagogía u otras disciplinas complementarias como la eutonía o la psicología. Las razones que expresan a respecto son la siguientes:

- Para contar con herramientas que faciliten la enseñanza.
- Para adecuar la forma de enseñanza con base en la personalidad o necesidades del alumno.
- Para hacer que el maestro pueda enseñar la técnica de tal forma que el alumno no se lesione.

- No es necesario saber de pedagogía.
- Técnica.
- Para que el maestro pueda los detectar problemas a tratar.
- Para mejorar la enseñanza y el aprendizaje.
- Para que el alumno pueda sentirte motivado a continuar su desarrollo musical.
- Para tener comodidad en las clases.

Por lo anterior, se refleja que el alumno es consciente de que la clase de instrumento mejoraría si el docente tuviera conocimientos en pedagogía, explicando las siguientes razones:

- Mejoraría su forma de ejercer la enseñanza y para brindar más medios para el aprendizaje.
- Para que el alumno pueda sentirte motivado a continuar su desarrollo musical.
- Para que la relación maestro-alumno sea agradable y por lo tanto el ambiente de la clase.
- Porque el maestro buscaría mejorar su desempeño docente.
- Porque los maestros podrían apoyar a sus alumnos con base en sus necesidades individuales.
- Porque aprenderían a enseñar cómo estudiar y no sólo cómo tocar.
- Para que haya un proceso en la enseñanza.

En cuanto a cómo se relacionan maestro y alumno, se les preguntó a los discentes si sus maestros tomaban en cuenta sus inquietudes y gustos a lo que ellos respondieron de forma afirmativa. Como consecuencia de este trato, ellos describen los siguientes beneficios.

- Motivado a seguir adelante.
- Comunicado para un mejor avance.

- Favorecido con mi repertorio.
- Solo sigo instrucciones.

Los alumnos hablaron sobre el valor que tiene la comunicación con sus maestros y qué ventajas podrían presentarse al tenerla:

- Mejora la enseñanza y el aprendizaje: los alumnos reconocen que el maestro, al desarrollar su experiencia docente con otras herramientas para mejorar su enseñanza, podría enriquecer el modo y la experiencia del aprendizaje de ambos, construyendo así una clase dinámica, interesante y justificada para el discente.
- Motivación y desarrollo: la posibilidad que su maestro continúe preparándose, supone para los estudiantes, la oportunidad de desarrollarse de mejor forma además de estar constantemente motivados.
- Tener comodidad en las clases: algunos alumnos expresaron que, si sus maestros se formaran en otras ciencias relacionadas con el quehacer educativo del instrumento, éstos podrían llegar a sentirse más cómodos en dos sentidos: Al desarrollar su técnica instrumental de tal forma que puedan tocar mejor, según las recomendaciones de sus maestros y al lograr desarrollar una relación de confianza, entre el docente y discente.

Por otro lado, los estudiantes responden sobre su sentir cuando en ocasiones sus maestros realizan comparaciones con otros compañeros

- Me motiva: los alumnos señalaron que mientras se les compare de manera positiva, este tipo de acciones incentivan la cooperación entre ellos, de tal forma que aprenden unos de otros.
- Me frustra o molesta: algunos alumnos expresaron que si las críticas hacia sus compañeros o hacia ellos mismos son negativas,

desarrollan un sentir de frustración y enojo, al verse desalentados por sus tutores.

- No tiene importancia: se expresó por algunos de los discentes, que al enfrentar esta situación no suelen brindarle importancia.

Además de lo anterior se les preguntó sobre su concepción sobre el talento a lo que respondieron:

- Mayor habilidad y facilidad para el desarrollo.
- Ayuda el entorno.
- Se requiere de trabajo, esfuerzo y disciplina.
- No es importante.
- Es necesario tener talento.
- La ayuda del maestro puede contribuir al desarrollo del talento.
- Pese a que el alumno esté con un buen maestro, nota que los alumnos tienen dificultades.
- El talento es algo con lo que se nace.
- El talento es algo que se desarrolla.
- La edad influye.

4.1.4 Consideraciones para el desarrollo de su propio aprendizaje y ejercicio docente delos alumnos

Los alumnos describen las siguientes herramientas como necesarias para un mejor aprendizaje del instrumento según lo describen en la pregunta 38:

- Contar con un instrumento adecuado y propio, además de materiales como métodos.
- Un espacio donde desarrollar habilidades.
- Seguir estudiando y aprendiendo.
- Tener un buen maestro.

- Tiempo para practicar y estudiar.
- Disciplina, constancia y perseverancia.
- Tener técnica.
- Tener condición física y salud.
- Motivación para tocar el instrumento.
- Formación musical previa.
- Asistir a eventos que promuevan el desarrollo musical e instrumental.
- Buscar hacer música con compañeros.
- Aprender a estudiar adecuadamente el instrumento.
- Mantenerse actualizados.
- Aprender a identificar los elementos que se deben de desarrollar.
- Desarrollo de la musicalidad.
- Aprender de técnicas corporales para evitar lesiones.

Al mismo tiempo los alumnos vuelven a reiterar los problemas que enfrentan:

- Desmotivación ante perspectiva de lo laboral.
- Iniciar a una edad avanzada.
- No contar con el instrumento.
- Falta de habilidades para organizar el ambiente y tiempo de estudio.
- Falta de desarrollo de habilidades musicales.
- Falta de disponibilidad de tiempo.
- Falta de posibilidad de hacer ensambles.

Los alumnos expresaron que sus motivaciones para ser futuros docentes del instrumento eran, según lo descrito en la pregunta 41:

- Ayudar al desarrollo de los estudiantes.

- Trasmitir lo aprendido.

4.2 Resultados de las encuestas contestadas por el grupo de expertos

Como se mencionó el grupo de expertos fue conformado por los maestros Andrés Martín (Argentina-México), Donovan Strokes (EUA), Barry Green (EUA), Claus Freudenstein (Alemania), Thierry Barbe (Francia), Alonso Hernández Prado (México, Querétaro), Enrique Aguilar Canuto (México, Querétaro), Claudia Gabriela Arróyave Mendoza (México, Nuevo León), José Ricardo García Fernández (México, Querétaro) y un maestro de nacionalidad mexicana que ha decidido ser anónimo. Las entrevistas y los cuestionarios son anexadas en el apéndice de la tesis.

Como se explicó anteriormente, las entrevistas y cuestionarios realizados para el grupo de expertos, tuvieron los siguientes ejes:

- Experiencia de vida: donde se realizan preguntas relacionadas con la motivación del maestro para tocar el contrabajo y sobre su proceso de aprendizaje del mismo. Se pregunta sobre las dificultades que enfrentó y cómo las ha solucionado.
- Filosofía de enseñanza: en esta categoría se invitó a los especialistas del instrumento a compartir su motivación para ser docentes de éste, sugerencias y consejos para las nuevas generaciones de maestros de instrumento.
- Estructura de una clase de contrabajo: se realizan preguntas sobre cuáles son los principales objetivos a cumplir en una clase de contrabajo, el repertorio y métodos a elegir y la forma de relacionarse con sus alumnos.
- Experiencias como docente: se cuestiona cuáles han sido las dificultades y las experiencias positivas que ha vivido el docente.

Estos ejes, en la presente investigación, se consideran como las categorías de análisis principales, de las cuales, a partir del análisis del discurso de los maestros y de las propias reflexiones de la que suscribe, se encontraron patrones que conformaron subcategorías y en estas se hallaron también patrones que las describen. La triangulaciónón teórica se expondrá en las conclusiones.

4.2.1 Experiencia de vida de los docentes

Como ya se ha explicado, en esta categoría, se recupera la información relacionada con las experiencias formativas del grupo de expertos como estudiantes. Del análisis realizado se construyeron cuatro subcategorías:

- Inicialización en el instrumento: describe cómo es que los maestros que conforman el grupo de expertos tuvieron el primer contacto con el aprendizaje del contrabajo.
- Problemas que enfrentaron: recupera las diversas dificultades que los maestros enfrentaron al estudiar el contrabajo.
- Soluciones para los problemas que enfrentaron: describe qué tipo de acciones ejercieron los maestros para resolver los problemas.
- Relación entre alumno-maestro: busca recuperar las experiencias positivas y negativas que los maestros vivieron con sus propios docentes del instrumento.

En la subcategoría, Inicialización en el instrumento, los maestros manifestaron los siguientes patrones:

- Aprendizaje del instrumento por imposición: algunos de los entrevistados, expresaron haberse involucrado con el aprendizaje del contrabajo debido a la necesidad de pertenecer a una agrupación musical, como las orquestas (o agrupaciones juveniles) o entrar a una institución de aprendizaje musical, en donde les dieron como

única opción aprender el contrabajo. Pese a ello, los entrevistados expresan haber desarrollado un sincero interés por el instrumento con el paso del tiempo.

- Motivación por el ejemplo de otros contrabajistas: en su mayoría, los maestros expresan haber sentido motivación por aprender el instrumento tras verse inspirados por escuchar a sus maestros interpretar el instrumento y llegar a ser conscientes de las posibilidades sonoras e interpretativas que tendrían a futuro si continuaban estudiando el instrumento.
- Iniciación instrumental por medio de la música popular: los maestros expresan que tuvieron interés en el instrumento después de tocar otros que ejercen la misma función, como lo es el bajo eléctrico u otros instrumentos folclóricos, como el tololoche.
- Iniciación instrumental por medio de ensambles musicales escolares: algunos de los maestros expresaron haber pertenecido a estudiantinas o a orquestas juveniles en donde pudieron tener contacto con el contrabajo y por lo tanto decidir estudiarlo.

En la subcategoría, Problemas que enfrentaron, se hallaron los siguientes patrones:

- Falta de oportunidades de formación en la localidad (no hay maestros o no hay escuelas).
- Problemas de comunicación entre alumno y maestro debido al idioma.
- Falta de motivación o angustia al no saber para qué sirven los estudios o métodos que se proponen a estudiar.
- Falta de apoyo familiar.
- Migración.

- Dificultades económicas que impiden el acceso del alumno al aprendizaje del instrumento en una escuela, conservatorio, academia o de forma particular.
- Formación con carencias, brindada por sus maestros.
- Falta de experiencia por parte del alumno para distinguir si recibe una enseñanza adecuada.
- No contar con un contrabajo propio.
- No contar con un instrumento de buena calidad.
- Mala relación entre maestro y alumno.
- Falta de preparación por parte del maestro para ser docente de música.
- No disponer del material necesario en la localidad.
- Falta de desarrollo y desconocimiento de las habilidades y los conocimientos musicales esenciales: entrenamiento auditivo, rítmico y solfeo.
- Nivel de maestros nacionales, que puede no responder a las expectativas del alumno.
- Deficiencias en la pedagogía musical de México.
- Desmotivación por el medio de trabajo.

De igual forma, en la subcategoría, Soluciones para los problemas que enfrentaron, los entrevistados manifestaron:

- Motivación personal.
- Participación en actividades relacionadas al desarrollo del aprendizaje del contrabajo.
- Aprender de otros maestros o compañeros contrabajistas.
- Resolver contingencias económicas al buscar un trabajo que le permita solventar sus necesidades.
- Ahorro para comprar un instrumento.
- Practicar en instrumentos prestados mientras sea necesario.

- Buscar maestros hasta encontrar el que te brinde una buena formación.
- Solicitar apoyo familiar.
- Acercarse a los medios de comunicación o información vía internet.
- Hacerse consciente de las habilidades que se consideran importantes para el desarrollo personal.
- Desarrollo de la consciencia corporal.
- Desarrollo de las habilidades y los conocimientos musicales esenciales: entrenamiento auditivo, rítmico y solfeo.
- Aprender de la experiencia de músicos no contrabajistas.
- Apoyo por parte de la institución donde estudiaba.

Sobre las experiencias respecto a la Relación entre alumno-maestro vividas por los maestros se distinguen tres patrones:

- Actitudes que causaron admiración y motivación de sus respectivos maestros: los entrevistados expresan haber desarrollado un sentimiento de motivación y admiración hacia sus maestros tras ver actitudes y aptitudes positivas de parte de ellos. Las aptitudes que algunos mencionan fueron la preparación profesional del maestro, la capacidad de interpretar el instrumento, las habilidades para transmitir conocimientos de tal manera que fomentan el amor hacia el instrumento y mostrar ser organizados en el desarrollo de su propuesta de enseñanza.

- Problemas en la relación alumno-maestro: algunos de los entrevistados mencionan haber tenido una mala relación con algunos de sus maestros, de los hechos descritos que explican este tipo de experiencia se resaltan: no haber desarrollado vínculos de confianza, no comprender por qué realizaban los ejercicios que les solicitaban, darse cuenta que no aprendían lo que ellos querían y

descubrir que pese a que eran buenos instrumentistas no eran buenos maestros.

- Perspectiva respecto al desarrollo del aprendizaje con varios maestros: la mayoría del grupo de expertos parece concordar con la idea de que es favorable aprender de la perspectiva de otros maestros y más aún cuando la relación maestro-alumno no es favorable. Más allá de los posibles problemas en la relación maestro-alumno, los entrevistados suelen destacar que consideran positivo aprender de sus pares músicos y contrabajistas.

4.2.2 Filosofía de enseñanza

De la información recopilada se formaron dos subcategorías: Motivación para ser docente y Elementos necesarios para ser un buen maestro de contrabajo. Los patrones que se describieron como motivación para ser docente fueron:

- Por necesidades económicas: algunos maestros describen que se encaminaron a la docencia, en un principio, debido a una necesidad económica. Sin embargo, relatan que, aunque fuese una experiencia no planeada, llegaron a disfrutar de la actividad docente por lo que buscaron formarse más en la materia, además de haber decidido continuar ejerciendo esta profesión.

- Por pertenecer a una institución: en este caso mencionan que deseaban ser parte de su alma mater por lo que se buscó una oportunidad para ser docente en la institución donde perteneció cuando eran estudiante.

- Por el deseo de compartir y fomentar el amor a la música y otros valores humanos: los maestros argumentan que su deseo por hacer

que sus alumnos aprendan el instrumento no sólo va dirigido en buscar medios para que sean buenos ejecutantes. Muchos comparten que les interesa ayudar a sus alumnos a ser mejores personas y que por medio de la música desarrollen, valores que los dignifiquen. Les motiva que, por medio de la música, sus alumnos puedan salir de dificultades personales y que puedan desarrollarse profesionalmente. Al mismo tiempo su interés se encamina a que éstos amen y disfruten de realizar la actividad musical.

- Por desarrollar habilidades que fortalecieran su propia formación como instrumentista o personal: algunos maestros se motivaron, pues al enseñar encontraron formas de mejorar sus propias habilidades. En general argumentan que “se aprende enseñando”.

- Disfrutar ejercer la enseñanza: otros maestros simplemente expresaron que su motivación era su gusto por el acto educativo. Que disfrutaban de ejercer la docencia y lo que implica ejercerla.

Sobre los Elementos necesarios para ser un buen maestro de contrabajo, se encontraron dos patrones. Por un lado, los profesores describen ciertas aptitudes: habilidades o destrezas para ser un maestro; y por otro describen las actitudes: forma de ser del maestro ante el acto de enseñar. Por otro lado aptitudes que describen los maestros están orientadas en:

- Saber interpretar el instrumento: conocer la técnica para poder dominar el instrumento; conocer y ser capaz de interpretar el repertorio del instrumento; conocer diferentes estilos de interpretación del instrumento.
- Habilidades para ser docentes: conocer de psicología, de didáctica y de otros elementos que ayuden a comprender el proceso de aprendizaje de los alumnos; tener la habilidad de motivar a los

alumnos; desarrollar habilidades de comunicación para transmitir al alumno lo que se quiere enseñar; ser capaz de notar los problemas técnico-musicales que tiene el alumno para así orientarlo en cómo resolverlos; reconocer las dificultades físicas que tiene el alumno para ayudarle a enfrentarlas.

Las actitudes que los maestros describen, entendidas como la forma en la que están dispuestos a comportarse, son las siguientes:

- Tener amor por la música.
- Transmitir amor por los alumnos.
- Ganas de ser mejor.
- Ser un buen ejemplo.
- Ser disciplinado, constante, paciente, creativo.
- Disposición para aprender.
- Paciencia.
- Humildad.
- Honestidad.
- Curiosidad.
- Pasión.

4.2.3 Estructura de una clase de contrabajo

En esta categoría se propone el estudio de las siguientes ramificaciones de la misma:

- Objetivos de las clases.
- Ejes en los que se orientan las clases.
- Consideraciones para preparar una clase.
- Consideraciones para la elección del repertorio.

- Métodos que se utilizan.
- Organización de la clase.
- Desarrollo de la relación maestro-alumno.

En la subcategoría, Objetivos de las clases, se encontraron los siguientes patrones:

- Formar al alumno en cómo resolver los problemas técnico-musicales: los maestros describieron que buscan, en clases, resolver las dificultades técnicas o musicales a las que los alumnos se enfrentan, de tal forma que ellos puedan aprender cómo resolver, dichos problemas, por su cuenta de ser necesario.

- Desarrollo de las habilidades musicales para el futuro profesional: para los maestros, principalmente los de nacionalidad mexicana, es prioritario, buscar que el alumno desarrolle las habilidades musicales necesarias para su futuro profesional.

- Desarrollo humano de la persona: los maestros también describieron que resulta importante para ellos el contribuir con el desarrollo personal de sus alumnos. El aprendizaje de valores humanos.

En la subcategoría, Ejes en los que se orientan las clases, encontraron los siguientes patrones:

- Elementos técnicos: los maestros describen que suelen abordar en clase el estudio de las escalas y los arpegios por un lado, por otro, complementan el desarrollo técnico del alumno al abordar estudios de diversos autores.

- Apreciación musical: los maestros consideran importante que el alumno pueda comprender el contexto histórico de la música que estudian. Promueven que el alumno busque datos relacionados a los autores que interpretan a la vez que buscan vincular el quehacer musical con otras expresiones artísticas, como la literatura.

- Desarrollo de la musicalidad: sobre este tema los profesores describen que suelen darle una gran importancia a que los alumnos puedan interpretar musicalmente las obras o la técnica que estudien. Por ejemplo, ponen cuidado en el estudio de la agógica, las dinámicas y el fraseo musical.

- Desarrollo de habilidades musicales fundamentales: los maestros describen que de ser necesario, resulta importante para ellos ayudar a el alumno en el desarrollo de sus habilidades musicales fundamentales, por lo que aprovechan la clase para estudiar con el pupilo la rítmica, la afinación y el solfeo. Cabe destacar que hay casos en los que los maestros testifican que en su clase, sólo se ocupan de enseñar la técnica y el repertorio del instrumento, ya que los alumnos toman clases de solfeo, entrenamiento auditivo y teoría musical con otros maestros a la par que aprenden el instrumento.

- Repertorio y pasajes de orquesta: los maestros describen que, tras haber adquirido las habilidades técnicas para poder hacer música en el instrumento, inician a abordar cierto repertorio.

En la subcategoría, Consideraciones para preparar una clase, se encontraron los siguientes patrones:

- Plan de estudios sugerido por la institución: los maestros describen tomar como una base fundamental el plan de estudios propuesto por la

institución en la que laboren, para preparar cómo organizarán el desarrollo del aprendizaje de sus alumnos. Tomando en cuenta los periodos de tiempo en los que el alumno deba adquirir la habilidad musical sugerida en dichos programas.

- Grado escolar o de estudios: los maestros, con base en el anterior patrón descrito, narran que toman en cuenta el año escolar en el que estén los alumnos y el nivel que se les solicita en ese curso, para elaborar las clases según la preparación recibida hasta ese momento por parte del alumno.

- Intereses personales del alumno: algunos maestros narran que les resulta importante basar sus clases en las necesidades que expresan sus alumnos, de tal forma que, al entablan un diálogo con ellos, acuerdan los objetivos que pretenden alcanzar: desde el repertorio o una pieza a la que aspiran tocar, hasta la posibilidad de prepararse para ser profesionales.

- Resolver dificultades técnicas o musicales del alumno: los maestros narran que para preparar la clase consideran importante saber cuáles son las fortalezas y las debilidades del aprendiz, con el fin de poder trabajar en mejorar cada una de éstas.

En la subcategoría, Consideraciones para la elección del repertorio, se encontraron los siguientes patrones:

- Gusto de los alumnos: los maestros expresaron que al elegir algún repertorio toman en cuenta el gusto que puedan tener sus alumnos hacia la propuesta que se les hace. Algunos también expresaron que les preguntan a sus alumnos qué les gustaría tocar, procurando estar abiertos a diferentes propuestas de estilos.
- Nivel del alumno: esta es una de las consideraciones más importantes que expresaron los maestros. En general procuran ser cuidadosos en que

el alumno esté preparado musical y técnicamente para interpretar las propuestas musicales sugeridas.

- Composiciones propias: de no encontrar un repertorio adecuado a las capacidades del alumno, algunos maestros llegaron a mencionar que se animan a componer para sus alumnos de tal forma que se motiven por hacer música.
- Cumplir con plan de estudios: por motivos institucionales, además del repertorio que se podría considerar como recreativo para el alumno, los maestros tienen que preparar a sus estudiantes para interpretar las piezas que se les solicita para los diferentes grados que proponen las instancias educativas.
- Desarrollo profesional: los maestros, también manifestaron estar preocupados en preparar a sus alumnos en el repertorio y pasajes orquestales que se les solicitan fuera del ámbito escolar, para tener una vida profesional como instrumentista.
- Desarrollo de una habilidad musical o técnica: otro uso que los maestros le otorgan al aprendizaje de un repertorio es la posibilidad de que el alumno pueda aprender alguna habilidad musical que requiera al interpretarlo.
- Forma de motivación: los maestros narran que también usan el repertorio musical para el instrumento como un premio, para motivar a los alumnos en su proceso de aprendizaje instrumental.

En la subcategoría, Métodos que se utilizan, se distinguen dos formas de entender la palabra método. Algunos de los maestros le dieron el significado de formas de organizar los contenidos y abordar los temas; los otros describieron los libros de ejercicios musicales para el dominio del instrumento.

- Listado autores, por apellido, de los métodos más utilizados: Vance, Smandl, Rabbathn, Rollez, Nanny, Embry, Suzuki, Elliot, Postel-Vinay, Sturm, Streicher y Zimmermann.

- Desarrollo de una estructura para el aprendizaje: los maestros describieron que para la elección del método a utilizar toman en cuenta las necesidades técnicas y musicales que el alumno debe desarrollar y en algunos casos su personalidad y edad. Para ello, los maestros, comentan que beben tener conocimiento de varios métodos y de cuáles son sus funciones, pues éstas deben de ser acordes a las habilidades que el alumno debe de desarrollar.

En la subcategoría, Uso de la improvisación en clase, se cuestionó a los maestros sobre el uso de la improvisación como una herramienta en sus clases. Se realizó esta pregunta bajo el significado de improvisación con base en la pedagogía musical, en donde se utiliza como herramienta para el desarrollo rítmico-auditivo y creativo del alumno. Sin embargo, la mayoría de los maestros describieron a la improvisación como un elemento extra en la formación musical, que se vincula sólo a cierto estilo musical y que puede ser del interés del alumno o no. Pese a esto, los maestros comentaron que si fuera del interés de sus alumnos buscarían la manera de ayudarles, aunque ellos mismos no se consideraran buenos en la improvisación.

En la subcategoría, Orden de la clase, los maestros explicaron de forma personal cómo llevaba cada uno sus clases. En síntesis, los maestros describen que como primera parte de la clase, les interesa saludar a sus alumnos y recibir una retroalimentación por parte de ellos, sobre cómo estudiaron y en qué tuvieron dificultades. Algunos de ellos han narrado que si bien les interesa cómo están sus alumnos, prefieren mantener la discusión en el ámbito musical y no adentrarse mucho en la vida personal del discente.

Algunos como segunda parte de sus clases, comentan iniciar con la práctica de la técnica o el repertorio. Esto parece variar según la perspectiva del maestro y el nivel de estudios en el que esté el pupilo. En esta parte del desarrollo de la clase, los maestros suelen trabajar los problemas que noten, enfrentan los alumnos.

Para finalizar la clase, algunos maestros comentan llevar un registro escrito o video-gráfico de lo visto en clases para estudiarlo y analizarlo posteriormente y de igual manera, algunos piden que sus alumnos lleven el mismo registro como apoyo de su estudio en casa.

En la subcategoría, Desarrollo de la relación maestro-alumno, se describieron qué importancia le otorgan los maestros a la comunicación con sus estudiantes y qué tan importante es para ellos fomentar que disfruten la actividad artística que aprenden.

- Importancia que le otorgan los maestros a la comunicación con sus estudiantes: los maestros consideran relevante el dialogo con sus alumnos para brindarles apoyo personal si es necesario; aclarar dudas; saber los intereses del alumno; para conocer la dificultades musicales o físicas que tiene el alumno al aprender el instrumento y que puedan realizar una retroalimentación entre el alumno y el maestro. En contraste, también describen que suelen tener cierto recelo al involucrarse en los temas personales de sus alumnos. En su mayoría, los maestros prefieren desarrollar una relación maestro-alumno que no se confunda con amistad, hasta que dejen de ser sus maestros.
- Desarrollo del gusto por la actividad musical que se realiza, del maestro al alumno: los maestros describen que para ellos es importante que los alumnos desarrollen el gusto por estudiar sus respectivos instrumentos. Sin embargo, enfatizan que, si el objetivo de los alumnos es ser profesionales en el instrumento, se debe de considerar que en la práctica musical hay momentos difíciles que requieren concentración y disciplina. Destacan que para ellos es importante que el alumno aprenda a disfrutar del estudio del instrumento.

4.2.4 Experiencias como docente

De esta categoría se derivan las siguiente sub-categorías:

- Problemas que se enfrentan como docentes: se describen las principales problemáticas que enfrentan los docentes al ser maestros del instrumento.
- Soluciones ante los problemas descritos: describen qué estrategias suelen utilizar para enfrentar las diferentes situaciones negativas que viven como docentes.
- Hechos que causan satisfacción en el docente por su actividad: describen los hechos relevantes que les motivan a seguir siendo docentes.

Problemas que se enfrentan como docentes referentes a su desempeño o en clases o a su relación maestro-alumno:

- Problemas de actitud desafiante de los alumnos: los profesores describen que los alumnos no les respetan y no llegan a atender las instrucciones que ellos les proponen. Lo llegan a describir como un problema de ego por parte de los alumnos, similar a una competencia sobre quién tiene la razón.
- Constancia en los alumnos o desinterés: los maestros describen que sus alumnos no suelen atender sus indicaciones y lo atribuyen a una falta de interés en la actividad que realizan.
- Falta de trabajo del alumno para alcanzar sus objetivos: describen que los alumnos no llegan a ser dedicados en el estudio de su instrumento pese a que esto les impida alcanzar sus metas como instrumentistas.
- Problemas familiares de los alumnos: en el caso de los alumnos más jóvenes, llegan a describir que constantemente los alumnos expresan su malestar ante problemas familiares como lo son los divorcios, falta de

atención por parte de los padres o falta de apoyo hacia las actividades que realizan sus hijos.

- Problemas económicos: describen que es inaccesible para el estudiante contar con el instrumento musical o pagar sus clases por la situación económica de sus familias o comunidad.
- Problemas institucionales: los maestros describen que hay falta de desarrollo en las instituciones debido a que estas no cuentan con los estímulos económicos necesarios para su desarrollo o el ambiente escolar, no promueve el desarrollo de las propuestas educativas. Por otro lado, también mencionan la inexistencia de las mismas.
- Mitos de lo que es ser músico: los maestros mencionan que resulta un problema las ideas construidas socialmente en la actualidad de lo que es ser músico. Por un lado narran el temor que tiene la familia cuando un hijo espera ser un músico profesional, por otro la falta de apoyo que le brindan al estudiante al no propiciar un ambiente sano para el desarrollo de su estudio.
- Miedo del estudiante por el mito de que ser músico no es una carrera redituable: la frustración que siente el estudiante al encontrarse sin apoyo y con el temor de que su quehacer no sea valorado.
- Descuido de los estudios por parte del estudiante por trabajar: describen que los alumnos, al aprender las bases del instrumento, dejan de lado el estudio por trabajar en ensambles populares.
- Prioridad que le da, el alumno, a otras materias o estudios, antes que el estudio del contrabajo: falta de tiempo para estudiar, por parte del alumno, al priorizar su formación escolar básica.
- Falta de preparación del alumno sobre alguna habilidad musical: los profesores describen que algunos alumnos, al no haber desarrollado alguna de las habilidades musicales necesarias para cierto repertorio, tienen dificultades para interpretarlo.
- Problemas que enfrenta el alumno por una mala preparación previa: los maestros describen que en ocasiones, sus alumnos se presentan ante

ellos después de haber aprendido de otros maestros u otros medios, que no les orientaron de una forma adecuada, por lo que presenta problemas en el desarrollo de su técnica tras haber aprendido malos hábitos.

- Imposibilidad de resolver conflictos que sobrepasan las facultades del maestro de intervenir: se comenta de la imposibilidad de interferir en problemas o hechos negativos que afecten la vida personal de los estudiantes, como, por ejemplo, el divorcio de los padres.
- Edad en la que inicia el alumno a aprender el instrumento para desarrollarse como profesional: los maestros comentaron que se encuentran muy preocupados ante la edad en la que reciben a sus alumnos en las licenciaturas, sin que éstos hayan tenido una preparación musical previa, antes de este nivel, por lo que resulta ser un problema el tratar que aprendan lo más posible en tan poco tiempo.
- El ambiente escolar para el desarrollo de los alumnos: los maestros describen que algunas instituciones de enseñanza musical no cuentan con las herramientas para impulsar el desarrollo musical de sus alumnos.
- Falta de valoración por el trabajo del docente, que es mal pagado: otro tipo de problemas que enfrentan los maestros, es el trabajo excesivo que tienen que realizar como docentes sin contar con un estímulo económico que pueda motivarles a realizar mejor su trabajo.
- Aprender las habilidades necesarias para desarrollarse como docente: buscar cómo desarrollar y aprender las habilidades necesarias para ser un mejor docente fue uno de los problemas expresados por los maestros. Aprender las habilidades de cómo comunicar y motivar a los diferentes tipos de alumnos a los que atienden, puede representar un verdadero reto.

Las soluciones y propuestas que los maestros argumentaron para resolver lo anterior de describen a continuación:

- Preparación pedagógica: entre las soluciones expresadas, se comentó que acercarse a bibliografía sobre enseñanza y pedagogía pueden ayudar al maestro a orientar sus acciones de mejor manera, e incluso, se proponen llevar clases con especialistas en los temas educativos.
- Desarrollo de la experiencia: también se expresó que la experiencia les ha guiado sobre cómo poder resolver las diferentes situaciones que se presentan en su quehacer laboral.
- Análisis de las propias experiencias docentes que han favorecido o no al alumno: se describió que al llevar un registro de las acciones educativas para su análisis personal, ha ayudado a algunos a saber qué acciones educativas funcionan para resolver diversos problemas.
- Documentación videográfica del desarrollo de los alumnos: documentar el proceso fue una herramienta descrita para el análisis de las acciones formativas del maestro como el avance de los alumnos para su propia motivación.
- Buscar maneras de motivar al alumno: los maestros procuran idear formas para motivar a sus discentes.

Las satisfacciones por la labor realizada como docentes, expresada por los maestros, se comprende de las siguientes experiencias:

- La superación profesional de los alumnos: los maestros describen que una de las más grandes satisfacciones que ellos viven es el desarrollo profesional de sus alumnos al dedicarse a la música o a otras carreras.
- Que el alumno desarrolle gusto por el estudio: se describe que para los maestros es un gran logro que la actividad musical que promueven en sus alumnos, no sea sólo llevada a cabo en el medio escolarizado, sino que, por el gusto del alumno, se practique fuera del aula por gusto y no por obligación.
- hacer música con el contrabajo
- Que los alumnos disfruten hacer música: se describe que independientemente de si se estudia el instrumento de manera amateur o

profesional, si el alumno disfruta de hacer música es un aliciente para el maestro.

- Contribuir en el desarrollo humano del alumno: a los maestros les motiva que sus alumnos puedan desarrollarse como personas con valores humanos sólidos y con hábitos que los puedan llevar a un estilo de vida positivo.
- Que el alumno tenga las herramientas para hacer la música que les guste: los maestros describen que, si bien ellos proponen cierto repertorio y bases para interpretar el instrumento, les produce satisfacción saber que las herramientas que brindan a sus alumnos les sirvan para hacer la música que ellos quieren de manera correcta.
- Ayudar a salir de las adicciones: en casos muy específicos, los maestros muestran gusto cuando pueden ayudar, por medio de la música, a salir de malos hábitos a sus alumnos.
- Que el alumno sea capaz de hacer música: los maestros mencionan que se sienten llenos de satisfacción cuando sus alumnos son libres de interpretar música sin dificultades, dedicándose sólo a disfrutar del esfuerzo que han realizado para interpretar la música que se desea.

4.2.6 Consejos generales del grupo de expertos:

Los maestros al finalizar la entrevista, eran libres de relatar los elementos más importantes que les quisieran comunicar a alumnos y otros profesores. Los patrones de sus discursos son los siguientes:

Para los maestros:

- Buscar desarrollarse en la música constantemente, al estar siempre actualizados.
- Ser un maestro honesto.

Para los alumnos:

- Desarrollar las habilidades musicales con la práctica y la constancia.
- Buscar o vivir experiencias de vida que busquen enriquecer tu vida personal, tus valores y tu quehacer artístico.
- Desarrollar entusiasmo: gusto por hacer música en el contrabajo.
- Aprender a practicar de manera efectiva.
- Ser constantes en la práctica del instrumento.
- Ser artista o intérprete.
- Considerar que siempre se estará aprendiendo.
- Hacer buenos hábitos.
- Siembre buscar disfrutar de lo que se hace.
- Ser consciente de los objetivos a cumplir.

5. CONCLUSIÓN Y RECOMENDACIONES

A continuación, se presenta la triangulación teórica de los resultados anteriormente expuestos, específicamente los que sirven para cumplir con el objetivo de conocer los elementos descritos por maestros y estudiantes de contrabajo sobre su formación como instrumentistas (sus problemas, intereses e inquietudes), para encontrar los nexos entre el ejercicio docente y las propuestas pedagógicas realizadas por educadores musicales y otros investigadores, a fin de exponer consideraciones útiles para el proceso de enseñanza-aprendizaje del contrabajo.

Para ello, las conclusiones que aquí se exponen, se dividen en dos secciones. En el apartado 5.1 se presenta la triangulación teórica, en donde, con base en lo descrito por los maestros en ejercicio, los estudiantes y los teóricos. Se proponen ideas a partir de las categorías propias, con el fin de indicar los hallazgos y las consideraciones resultadas del análisis de estas tres categorías. En los apartados que le siguen, a manera de cierre, se exponen las respuestas a las preguntas de investigación, así como las limitaciones del presente estudio, las

sugerencias para investigaciones futuras, los aportes de la investigación y algunas reflexiones personales.

5.1 Triangulación teórica

Para este análisis inicialmente, se exponen las experiencias de vida de los estudiantes y de los maestros con el fin de comprender las necesidades y dificultades más importantes que identifican su proceso de enseñanza-aprendizaje y al mismo tiempo, dar cuenta de cómo se percibe esta problemática actualmente. Adicionalmente, por el interés comunicado por maestros, teóricos y estudiantes, se expone cómo se aprecia la necesidad de la profesionalización de los maestros de instrumentos musicales en la pedagogía. En segundo plano, resultado de estas necesidades, se exponen consideraciones importantes sobre la motivación como un recurso relevante para la enseñanza y aprendizaje del contrabajo.

5.1.1 Experiencias de vida de estudiante y maestro: problemas que enfrentan los estudiantes

En búsqueda de ejemplos de superación y de estrategias que se pudieran tomar como referencia para exponer modelos a seguir, se realizaron preguntas en relación a la experiencia de los estudiantes y de los maestros como estudiantes. Como en el capítulo anterior se expone, se les cuestionó sobre los problemas enfrentados y las formas de solucionarlos. En dichas narraciones se pueden encontrar importantes similitudes, pese a la diferencia generacional existente entre el docente y el discente. En el siguiente cuadro se señalan cuáles son los problemas que se enfrenta en común.

Tabla 5-1 Problemas que se enfrentan los estudiantes.

Problemas de los maestros	Problemas de los alumnos
No contar con un contrabajo propio. No contar con un instrumento de buena calidad	No contar con el instrumento o no poder conseguirlo
Falta de oportunidades de formación en la localidad (no hay maestros o no hay escuelas)	No poder encontrar una escuela de música o un maestro de contrabajo en su comunidad
Falta de apoyo familiar	Falta de apoyo por parte de la familia del estudiante
Dificultades económicas que impiden el acceso del alumno al aprendizaje del instrumento en una escuela, conservatorio, academia o de forma particular.	Problemas económicos
Migración	Tener que dejar su hogar para por falta de propuestas de formación musical e instrumental accesibles en su comunidad
No disponer del material necesario en la localidad	Mantenimiento del instrumento y falta de material
Formación con carencias brindada por sus maestros	Lesionarse por tocar el instrumento
Falta de experiencia por parte del alumno para distinguir si recibe una enseñanza adecuada	El tamaño del instrumento (traslado)
Problemas de comunicación entre alumno y maestro debido al idioma	Impopularidad del instrumento
Falta de motivación o angustia al no saber para qué sirven los estudios o métodos que se proponen a estudiar	Machismo
Mala relación entre maestro y alumno	Tiempo para estudiar
Falta de preparación por parte del maestro para ser docente de música	
Falta de desarrollo y desconocimiento de las habilidades y los conocimientos musicales esenciales: entrenamiento auditivo, rítmico y solfeo	
Nivel de maestros nacionales, que puede no responder a las expectativas del alumno	
Deficiencias en la pedagogía musical de México	
Desmotivación por el medio de trabajo	

Fuente: elaboración propia

Los problemas que los maestros enfrentaron y que se siguen enfrentado los estudiantes son: la carencia de oportunidades para aprender música y por lo tanto el instrumento, debido a la ausencia de propuestas educativas musicales o bien la falta de docentes del instrumento; la ausencia de apoyo familiar; la migración por buscar oportunidades de aprendizaje fuera de la localidad; y no poder disponer de un contrabajo de buena calidad propio o bien de los materiales necesarios para el mantenimiento y el estudio del instrumento (como cuerdas o métodos). Dichos problemas, según narraron los entrevistados y encuestados, fueron resueltos principalmente por la motivación de querer aprender música y de querer ser contrabajistas, por lo que realizaron diversas acciones como trabajar para pagar sus estudios o asistir a eventos formativos. Estas estrategias se pueden encontrar en el capítulo anterior o bien, en la sección de anexos, directamente en los testimonios de los entrevistados y encuestados para ser usadas a manera de ejemplo.

Llama la atención que los problemas señalados, estén relacionados principalmente a la falta de democratización de la educación musical en el país, no poder acceder a dicha formación por problemas económicos o bien por falta de intervención educativa en la comunidad. Otros problemas exteriorizados, como las deficiencias en la pedagogía musical del país o la impopularidad del instrumento, pueden estar relacionados con el tema. La situación señalada no será profundizada en esta investigación, sin embargo, se expone la importancia de llevar a cabo acciones y estudios encaminados a la solución de este problema.

Además, existen casos únicos que tampoco podrán ser tratados en esta investigación. Tal es el obstáculo señalado por una de las estudiantes encuestadas, en donde hace referencia a un trato machista por parte de sus maestros. Para tal caso se propone la realización de estudios encaminados a comprender qué tanto influyen los estereotipos de género en la elección de un instrumento y sobre el trato de los maestros de instrumento hacia las alumnas. Por ejemplo, un estudio sobre la influencia de los estereotipos de género en la organización de los temas a tratar en una clase de instrumento, fue citado por Hernández (2014, p.38), en donde se explica que la temática más abordada en las clases para las estudiantes está relacionada con la expresividad, a diferencia de los estudiantes con los que se tratan temas relacionados a la estructura musical y al desarrollo de la técnica.

Por último, las dificultades faltantes, se perciben relacionadas al proceso de aprendizaje del instrumento y la relación del maestro-alumno. Las propuestas e ideas sobre estos problemas serán detalladas en el apartado 5.1.4.

5.1.2 Problemas que enfrenta el maestro al dar clases

Por otro lado, además de los problemas que se desarrollan como estudiantes, resulta importante hacer referencia a los que se identifican en la labor del docente. Con base en las declaraciones explicadas en el capítulo anterior, se puede observar que ponderan los siguientes tipos de dificultades:

- Socio-culturales: hacen referencia al concepto de arte que la cultura de consumo fomenta en la comunidad, así como la escasa educación musical ejercida en su entorno. Esto causa que los alumnos interesados en tocar el instrumento, y que buscan especializarse en un género, no tengan una idea clara en lo que consiste una formación instrumental profesional, por lo que los maestros enfrentan dificultades en fomentar el interés de los alumnos por buscar otras experiencias que los lleven a apropiarse de los conocimientos y las habilidades necesarios para una formación especializada; por otro lado, en la enseñanza instrumental inicial, se observan problemas como el poco apoyo por parte de la familia de los estudiantes.

- Institucionales: el maestro es mal pagado y no cuenta con el material necesario para poder brindar clases de calidad. Incluso, no se cuenta con contrabajos para estudiantes que no tienen el instrumento. Cabe aclarar que esta situación, es diferente en cada estado del país, por lo que se pueden encontrar instituciones como la Facultad de Música de la UNAM, en donde existe el material requerido para un gran número de estudiantes.

- Asuntos personales del alumno: como son, problemas emocionales derivados por autoestima, violencia intrafamiliar o económicos, que afectan su desempeño al tocar el instrumento.

- Problemas de actitud por parte del alumno: el alumno no cumple con lo solicitado por el maestro.

- Problemas por la situación actual de la educación musical en el país: como se expuso con anterioridad, la falta de propuestas educativas previas a una formación musical, resultan un problema para los maestros en el desarrollo de la formación profesional del alumno.

- Formación pedagógica del docente: los profesores expresan que resulta complicado encontrar propuestas que les ayuden, además de solucionar los problemas mencionados, a lograr una formación pedagógica especializada.

Tabla 5-2 Problemas que enfrenta el maestro de contrabajo en su labor docente

	Problemas					
	Socio-culturales	Institucionales	Asuntos personales del alumno	Problemas de actitud por parte del alumno	Educación musical en el país	Formación docente
Patrones y ejemplos	Ignorancia social de lo que conlleva formarse como un músico	Problemas institucionales	Problemas familiares de los alumnos	Problemas de actitud desafiante de los alumnos	Falta de preparación del alumno sobre alguna habilidad musical	Aprender las habilidades necesarias para desarrollarse como docente
	Medio del estudiante por el mito de que ser músico no es una carrera redituable	Edad en la que inicia el alumno a aprender el instrumento para desarrollar se como profesional	Problemas económicos	Constancia en los alumnos o desinterés	Problemas que enfrenta el alumno por una mala preparación previa	Imposibilidad de resolver conflictos que sobrepasan las facultades del maestro de intervenir
	Prioridad que le da el alumno sobre otras materias o estudios, antes que el estudio del contrabajo	El ambiente escolar para el desarrollo de los alumnos	Prioridad que le da el alumno sobre otras materias o estudios, antes que el estudio del contrabajo	Falta de trabajo del alumno por aprender el instrumento	Edad en la que inicia el alumno a aprender el instrumento para desarrollar se como profesional	
		Falta de valoración por el trabajo del docente, que es mal pagado.				

Fuente: elaboración propia

Ante los problemas descritos, el maestro se enfrenta principalmente a la dificultad de motivar a sus discentes para que su estudio sea constante y con una actitud de interés y gusto. Por otro lado, el docente también llega a afrontar dificultades personales al no poder apoyar a sus alumnos con los problemas cotidianos, lo cual, según Gaunt (2008, p. 233, en Hernández, 2014, p.31), causa cierta fatiga emocional. En este sentido, los maestros de contrabajo, expresaron temer relacionarse con sus alumnos de manera personal ya que, o bien se podría perder el respeto del alumno hacia el maestro o como se comenta, se verían involucrados en situaciones que no podrían resolver. Frente a estas circunstancias los maestros, requieren contar con herramientas pedagógicas que les permitan adaptarse a las diversas circunstancias. Resultaría interesante para futuras investigaciones, insistir en el estudio de cómo mejorar las relaciones interpersonales de profesor-alumno, sin que cause un conflicto entre ambas partes.

5.1.3 Profesionalización del docente

En las investigaciones y estudios que se han analizado, se suele expresar la necesidad de que el maestro de instrumento se capacite para ser docente, señalando la falta de interés de éstos hacia temas de pedagogía general y pedagogía musical; y que el principal interés de los instrumentistas, al ejercer la enseñanza, es el de solventar sus necesidades económicas (Jorquera, 2002; Rodriguez, 2010; Hernández, 2014). Sin embargo, contrariamente a lo que señalan dichas investigaciones, el profesorado entrevistado y encuestado reconoce su necesidad de capacitarse sobre los temas relacionados a la enseñanza-aprendizaje e incluso algunos, como Donovan Stokes y Claus Freudenstein, exponen que ya han estudiado pedagogía. En las entrevistas y encuestas, los siguientes puntos son señalados como importantes para el perfil del maestro de instrumento:

- Contar con elementos básicos de psicología ya que es importante comprender que cada persona es diferente y se debe buscar enseñar en atención a las necesidades y habilidades individuales.
- Tener gran experiencia ejecutando el instrumento. Es importante enseñar con el ejemplo.
- Contar con un amplio conocimiento de los estilos musicales.
- Desarrollar habilidades de comunicación.
- Ser honesto en la práctica de la enseñanza
- Ser curiosos: estar en constante actualización en las nuevas técnicas de ejecución y de enseñanza-aprendizaje.

Si bien, ciertamente algunos expresaron que, al iniciar su trabajo docente, la principal motivación fue contar con cierta solvencia económica, con el paso del tiempo dan cuenta de su gusto por la enseñanza y de su deseo por aprender a ser mejores profesores. Además, también expresaron su interés por compartir y fomentar amor por la música y el desarrollo de otros valores humanos.

Asimismo, llama la atención que los problemas descritos por los maestros como estudiantes en el pasado han disminuido en comparación a los enunciados por los alumnos en la actualidad. Esto podría sugerir que se está viviendo un proceso de cambio, en donde las acciones de la educación tradicional se están transformado generacionalmente, redundando en una mejor comunicación

No obstante, los alumnos, al ser cuestionados sobre qué pasaría si sus maestros contaran con una formación pedagógica, expresaron que les podría servir para que su proceso de aprendizaje, así como la relación que sostienen con los mismos, mejorara ante algunos problemas o impresiones que han vivido, como narran los siguientes encuestados:

- Encuestado número 3: -Siento que hay ciertas cosas de técnica que mi maestro no enseña tan bien porque quizá no se da cuenta que hay que enseñarlo-
- Encuestado número 5: -Porque me ayudaría a entender cómo estudiar y no solo me enseñaría cómo se toca.

Sobre esto último se considera importante hacer la anotación de que los alumnos encuestados no son necesariamente alumnos directos de los maestros entrevistados, por lo que podrían estar describiendo acciones y actitudes que otros maestros, ajenos a esta investigación, han tenido hacia ellos.

Los alumnos también enunciaron interés por profesionalizarse en la docencia argumentando que su principal motivación sería contribuir en el desarrollo de la formación musical de los nuevos estudiantes y transmitir lo aprendido. Esto último podría reforzar la idea de que las acciones pedagógicas se encuentran en un proceso de renovación con base en las necesidades propias de maestros y alumnos, así como sus experiencias previas.

Ante estas inquietudes profesionales, una propuesta como la que describe Jorquera (2002) para la formación del docente instrumentista pareciera ser necesaria y pertinente en el contexto mexicano.

5.1.4 La motivación: recurso importante para el estudiante y el maestro

Una de las constantes halladas en las diversas investigaciones consultadas para el estudio realizado en esta tesis, es la importancia de la motivación o de la psicología de la motivación. Este tema se encuentra comúnmente relacionado con la forma de promover el estudio del instrumento, la relación maestro-alumno, el entorno o ambiente en el que el alumno se desarrolla y la organización de los objetivos (contenidos y formas de estudiar) que se le proponen al discente.

Bajo este orden de ideas Hernández (2014) y Rodríguez (2012), exponen estudios relacionados a la existencia de dos tipos de motivaciones: la motivación extrínseca y la motivación intrínseca. La primera, según las autoras, hace referencia a los elementos externos al alumno, que promueven el gusto por la actividad que realiza; un ejemplo de este tipo de motivación pueden ser los concursos, los recitales o el apoyo familiar. En cambio, la motivación intrínseca se halla relacionada a la auto-determinación, objetivos y gustos que tenga el estudiante de manera personal. Adicionalmente, Hernández (2014, p. 35) puntualiza que la eficiencia de la motivación que tenga el estudiante respecto al aprendizaje de su instrumento, puede ser aún más determinante que el número de horas estudiadas, por lo que a continuación se exponen consideraciones útiles para incentivar el desarrollo de esta cualidad en el alumno.

A continuación, se presentan temas que se han considerado relacionados necesarios para comprender la importancia de la motivación en el desarrollo del alumno, a partir de los siguientes incisos.

a) Relación maestro-alumno

La relación docente-discente desempeña un papel muy importante para la motivación del alumno. Lamont (2002, p.56 en Hernández, 2014 p.31), expresa que la admiración que los alumnos sienten por sus profesores, además influir en la construcción de la identidad de los mismos, llega a motivar su decisión de convertirse en músicos profesionales.

En este sentido, los profesores entrevistados y encuestados, al compartir sus experiencias positivas respecto a la docencia, demuestran como cierta, la idea anterior. Un ejemplo de ello, es reflejado por el testimonio del contrabajista Enrique Hernández, quien comparte, que una de sus alumnas estudiará el contrabajo de manera profesional y que algunos otros, de sus pupilos, quieren ser como él al tocar el contrabajo, aunque el docente les hace la aclaración que ellos deben ser mejores que él. En contraste, nos encontramos también con la didáctica al negativo descrita por Jorquera (2002) y Derbez (2015) en los testimonios de los alumnos de contrabajo, donde algunos argumentaron desmotivarse ante ciertos comentarios negativos de sus maestros, hechos hacia ellos o a sus compañeros. Sin embargo, será necesario considerar variables como las que expone Schmitdt (1989, p.118 en Hernández, 2014, p.31), sobre la personalidad de los alumnos, que se describen de dos tipos: introvertidos y extrovertidos. Siendo los primeros los que reaccionan de manera pasional ante una retroalimentación negativa y los segundos aparentemente de manera indiferente.

De ello resulta importante hacer la sugerencia de que el docente desarrolle la sensibilidad para identificar la experiencia subjetiva de cada discente con el fin de idear estrategias de intervención con base en las mismas. De igual forma, el alumno, al identificar su tipo de personalidad, podría trabajar en los aspectos que considera necesarios mejorar, por ejemplo, si se considera introvertido, buscar clases de expresión corporal, entre otras propuestas como lo hizo Derbez (2015).

Tabla 5-3 Sentir de los alumnos ante comparaciones positivas o negativas

	Patrones	**Testimonios**
Sentir de los	Me motiva	**E3: Varias veces me siento motivado, pero en general no me gusta que me comparen con otros. Todos tenemos**

alumnos ante comparaciones positivas y negativas		**nuestro ritmo de aprendizaje y resulta injusto decir que hay alumnos mejores o peores que otros simplemente por el ritmo que llevan.** **E7: Me reta, o entiendo que se puede lograr** **E9: orgulloso o humillado, dependiendo si son positivas o negativas** **E10: Pues me hacen analizar muchas cosas acerca de mi estilo de tocar y también de la manera de ser de cada persona.** **E15: solo aveces cuando no me sale una cosa me dice te voy a regresar a primero y me siento mas pero aveces me hace sentir que necesito hecharle más ganas.** **E17: Aveces bien, a veces mal** **E22: bien, puesto a que las hace sobre las diferentes formas en que aprendemos cada uno.** **E23: en algunas bien por que refiere a que avanzo mas que otros y en otras ocaciones mal por que dice que soy muy distraido y no me concentro**
	Me frusta o molesta	**E3: Varias veces me siento motivado, pero en general no me gusta que me comparen con otros. Todos tenemos nuestro ritmo de aprendizaje y resulta injusto decir que hay alumnos mejores o peores que otros simplemente por el ritmo que llevan.** **E4: Creo que causarían un poco de frustración o enojo si se compara con alguien más avanzado, y en el caso contrario puede causar ego. Pero si las tomas de manera positiva puedes motivarte a lograr una mejora o ayudar a los compañeros** **E9: orgulloso o humillado, dependiendo si son positivas o negativas** **E12: Mal pues cada uno es dif. Y quiere dif. Cosas. No sabemos en realidad la historia que hay atrás de cada individuo.** **E13: pues mal, aveces hasta te trabas en el estudio, pero no debería haber comparaciones, cada quien es diferente y cada quien va a su ritmo, la única comparación debe ser con uno mismo.** **E14: Mal, eso no se hace,si te compara en buen sentido te busca rivalidad con los demás y si es en mal sentido te humilla lo mejor es aclarar que cada uno debido a sus capacidades tienen o no un avance** **E15: solo aveces cuando no me sale una cosa me dice te voy a regresar a primero y me siento mas pero aveces me hace sentir que necesito hecharle más ganas.** **E17: Aveces bien, a veces mal** **E19: No me hace sentir muy bien. Soy una persona que suele exigirse mucho. Usualmente le pregunto al mi maestro cómo evalúa mi progreso, a lo que siempre me ha respondido que voy bien. Sin embargo ha expresado lo contrario con algunos compañeros del instrumento, lo cual me ha desalentado un poco. Sin embargo, sigo trabajando y buscando maneras de mejorar respetando y valorando la forma en la que me enseña mi actual maestro** **E23: en algunas bien por que refiere a que avanzo mas que otros y en otras ocaciones mal por que dice que soy muy distraido y no me concentro**
	No tiene importancia	**E6: bueno normalmente,salvo a contadas ocasiones soy el alumno mas constate de mi maestro, cuando hay algun otro alumno si a llegado a hacer comparaciones respecto a mi avance pero no les tomo mucha importancia**

Fuente: elaboración propia

Con base en los testimonios expuestos en la tabla 5-3, se puede notar que la crítica adversa, parece alentar de manera positiva a algunos estudiantes. Como explica Hernández, (2014 p.34), los comentarios negativos funcionan cuando estos están relacionados a habilidades que el alumno identifique pueda mejorar. Hernández (2014) expresa que el éxito de la clase no depende de si la retroalimentación es positiva o negativa, depende de que los objetivos que se propongan, mediante esa retroalimentación, puedan ser cumplidos. Para profundizar en este punto consultar las propuestas hechas por Derbez (2015), en las cuales expone diversas formas de intervención para el estudio del instrumento musical que atañen también a las personalidades introvertidas.

b) ¿Cómo motivar al discente para el estudio del instrumento?

Whitcomb (2012) describe que los contrabajistas que estén motivados por tocar y por practicar el instrumento serán los que podrán desarrollarse como buenos ejecutantes, ya que, los que carecen de esa motivación, podrían renunciar al instrumento ante los posibles obstáculos que se suelen enfrentar al aprender el

contrabajo. A partir de esta situación, él plantea que tanto el alumno como el maestro sean conscientes de que existen dos tipos de personalidades: aquellas que tienen problemas para practicar ocasionalmente y aquellas que siempre tienen problemas ante el hábito de practicar el instrumento.

Este inconveniente fue mencionado por los maestros encuestados y entrevistados, al mismo tiempo que por los alumnos, y con el fin de brindar una propuesta para solucionarlo se expone el planteamiento de Whitcomb (2012, p.10), en el que se detalla que es necesario concientizar qué tipo de personalidad tiene el estudiante y con base en ello, propone que el docente y el discente discutan maneras de fomentar la auto-motivación del estudiante. Para lograrlo, explica que las razones por las que se da inicio al estudio del contrabajo, resultan importantes para el futuro desempeño del contrabajista, por lo que sugiere identificar, de entre las siguientes motivaciones numeradas, aquellas que aseguran que el discente mantendrá su interés por estudiar el instrumento:

1. Toco el instrumento porque disfruto de su sonido, disfruto de cómo se siente al tocar, porque me gusta la música escrita para este instrumento, porque me gusta escuchar música escrita para este instrumento y porque amo hacer música en general.
2. Toco el instrumento porque quiero desarrollar una habilidad útil y que posiblemente sea redituable en un futuro.
3. Toco el instrumento por razones sociales: porque mis amigos lo tocan, por ejemplo.
4. Toco el instrumento porque me gusta la idea de convertirme en un músico.
5. Toco el instrumento porque alguien me motiva a hacerlo, como algún familiar (los padres).
6. Realmente no sé por qué toco el instrumento. Comencé en algún punto y me encuentro pensando en que debo seguir estudiándolo.

De estas, Whitcomb (2012) destaca que la número uno es la que promueve que el alumno se mantenga interesado en aprender el instrumento, y que de haber

iniciado en el aprendizaje del mismo, con base en las demás propuestas numeradas, de la 2 a la 6, se tiene que tener como meta transformar la motivación inicial a alguna parecida a las propuestas descritas en la primera, a partir de acciones como: mantenerse inspirado al asistir a conciertos del instrumento o a eventos como encuentros y clases magistrales, escuchar grabaciones, leer sobre temas relacionados a la teoría musical o a la historia de grandes intérpretes; aprender a practicar y desarrollar el hábito de estudiar como algo positivo y agradable; monitorear el progreso por medio de grabaciones de audio o video; y establecer metas y objetivos por cumplir como intérpretes del contrabajo.

Tabla 5-4 Motivación de los alumnos y de los maestros de contrabajo mexicanos en comparación a las propuestas de Whitcomb (2012)

	Maestros	Whitcomb (2012)	Estudiantes	Whitcomb (2012)
Iniciación en el instrumento	Iniciación instrumental por medio de la música popular: interpretar instrumentos populares	1	Porque tocaba el bajo eléctrico u otros instrumentos que tenían dicha función	1
	Iniciación instrumental por medio de ensambles musicales escolares u orquestas juveniles.	5 y 3	Por querer estar en una orquesta	4
	Aprendizaje del instrumento por imposición	5	Por casualidad u otras circunstancias azarosas	1
	Motivación por el ejemplo de otros contrabajistas	1	Por la versatilidad del instrumento	1
			Por el gusto personal hacia la música	1
			Por las cualidades sonoras del instrumento	1
			Por estar interesado en aprender un instrumento de cuerda frotada	1

Fuente: elaboración propia

Según la información recopilada por las entrevistas y cuestionarios de maestros y estudiantes mexicanos, se puede dar cuenta de que los últimos, iniciaron sus estudios principalmente, por el interés que tuvieron ante las características específicas del contrabajo (su sonido) y por el gusto por la música en general. Estas motivaciones coinciden con la que señala Whitcomb (2012) como la opción número uno. En cambio, algunos de los maestros, tuvieron que enfrentar cierto desinterés por interpretar el instrumento, al haber sido, de alguna manera, obligados a tocar el contrabajo en un principio y tal como lo describe el autor, para continuar con su formación en el contrabajo, los profesores buscaron medios para interesarse de manera positiva en el aprendizaje del instrumento: asistieron a encuentros,

escuchando a otros contrabajistas tocar, entre otras propuestas que se describen en el capítulo anterior.

En resumen, la propuesta que se trata de explicar, consiste en que el alumno y el maestro hagan una introspección sobre su interés por tocar el instrumento. En el caso señalado como favorable (el número uno), se describe un interés natural que puede mantener al estudiante constantemente motivado a desarrollar las habilidades necesarias para interpretar el instrumento y que hace referencia al tipo de motivación intrínsecas. En cambio, las otras experiencias numeradas, (probables motivaciones extrínsecas) podrían con el tiempo, ocasionar que el alumno se canse o se desaliente de interpretar el contrabajo con el paso del tiempo. Como Solís (2003) afirma respecto a la responsabilidad del maestro sobre notar el avance e intereses de su alumno:

> Si el alumno está aprendiendo de manera correcta o está satisfaciendo sus intereses personales y solo en el caso que descubra y esté seguro que el alumno que el alumno estudia para satisfacer una voluntad ajena toca a él recomendarle que enfoque sus esfuerzos a aquello que su propia naturaleza le inclina. El deseo de aprender se apoya en la voluntad que no pude ser obligada (p.48).

Es por ello que las propuestas que busca promover Whitcomb (2012) están encaminadas a realizar acciones que permitan que el alumno pueda adquirir un interés genuino por aprender música y hacer música por medio del contrabajo, en el caso de que su principal motivación por aprender el instrumento no haya sido auto-determinada. De estas propuestas, brevemente mencionadas, llama la atención la sugerencia de establecer metas a alcanzar como contrabajistas y a partir de éstas plantear objetivos a corto, a mediano y a largo plazo.

c) Importancia de acordar metas, objetivos y estrategias para el aprendizaje del contrabajo con el fin de motivar al alumno

Hernández, (2014, p.15) menciona que para el estudio de un instrumento se requiere la sistematización de los objetivos, ya que esta práctica promueve en el estudiante, la autocrítica, la autoevaluación y el reconocimiento del proceso que

tiene que llevar para alcanzar el objetivo planteado. Por ejemplo, si el objetivo de estudio es poder tener una mejor distribución del arco, al tenerlo claro, el alumno podrá concentrarse específicamente en los detalles para mejorar esa destreza y finalmente adquirir la habilidad. Esta idea parece coincidir con la opinión de los estudiantes de contrabajo encuestados que han declarado considerar más importante la forma en la que estudian, antes que tocar un gran número de horas sin la concentración debida. Cabe mencionar que los maestros entrevistados y encuestados, también coincidieron en que la principal meta de la clase de instrumento es brindarle, al alumno, herramientas para que puedan ser autónomo en sus estudios (Jorquera, 2002; Rodriguez, 2010; Whitcomb, 2012; Hernández, 2014).

Los aspectos que Whitcomb (2012) propone para la organización del estudio que, en resumen, se enlistan a continuación:

- Identificar el interés del alumno por querer ser un músico amateur o profesional.
- Discutir sobre las posibles metas a alcanzar referentes al repertorio; a las habilidades musicales a desarrollar como la lectura a primera vista o la improvisación; al desarrollo de las habilidades para presentarse en un escenario (musicalidad, afinación, seguridad, comodidad, entre otras).
- Organizar objetivos a corto, mediano y largo plazo para alcanzar las metas acordadas
- Y con base en lo anterior, organizar el tiempo de estudio y la forma la que se deberá estudiar para alcanzar las metas.

Para ahondar en esto se sugiere consultar directamente a Whitcomb (2012), pues además de hablar detalladamente de las consideraciones mencionadas, propone el uso de cuadros y esquemas que pueden servir de guía para orientar al maestro y al alumno en cómo organizar el estudio y los tiempos para poder alcanzar los objetivos que acuerden, de manera anual, mensual y semanal. Como sostiene Rodriguez (2010, p.86): planear los objetivos tomando en cuenta las necesidades y

características de cada uno de sus alumnos, permite saber cómo orientar de manera eficiente y eficaz, su progreso. Con esto se busca ayudar al alumno a entender los porqués sobre el estudio de la técnica y, por lo tanto, lograr que se motive a permanecer firme en sus estudios musicales con el instrumento.

c) Habilidades musicales a desarrollar con base en las posibles metas u objetivos acordados para motivar al alumno de contrabajo

Los principales objetivos que el grupo de expertos argumentan perseguir en sus clases, son: el desarrollo de las habilidades musicales del discente para su futuro desempeño como instrumentista; orientar al alumno en cómo resolver problemas técnico-musicales; y promover elementos para su desarrollo integral y personal. Los ejes que se proponen para alcanzar estos a partir de estos son, los elementos técnicos: escalas, estudios, arpegios; la apreciación musical; el desarrollo de la musicalidad: agógica, fraseo, dinámicas; el desarrollo de habilidades musicales fundamentales: rítmica, afinación; y el aprendizaje de repertorio y pasajes orquestales. De éstos, los discentes narran dedicarse al estudio de la técnica, del repertorio y del entrenamiento auditivo (para desarrollar una mejor afinación). Y a diferencia de lo expuesto, sólo un alumno comenta como importante el estudio de la teoría musical y la improvisación. Para esto, según la experiencia de algunos y a manera de describir el proceso de cómo trabajan lo explicado, se puntualiza que es importante distinguir dos etapas en el aprendizaje del contrabajo. La primera etapa consiste en conseguir un dominio técnico del instrumento, ya que, en el caso específico del mismo, por más musical que la persona sea, según lo explica Andrés Martín “no podrá hacer mucho si tiene que pensar en cómo sacarle sonido”.

Ahora bien, se considera importante hacer notar que, como señala Durán (2013), hasta el momento, se han explicado ideas en torno al enseñanza del instrumento, en las que se incentiva un aprendizaje meramente cognoscitivo, dejado de lado, el desarrollo de la corporalidad y el desarrollo emocional, elementos que se suponen medulares para la musicalidad (la expresión-interpretación musical) del estudiante y que también podrían ser involucrados en el aprendizaje de una técnica

instrumental, como menciona Jorquera (2002). El desarrollo corporal se puede entender de diferentes maneras. Una de ellas, mencionada por los discentes, podría ser la preparación del cuerpo para la actividad física que se realiza para interpretar el contrabajo (el calentamiento). Otra percepción podría referirse al aprendizaje de alguna técnica corporal como la técnica Alexander, el método Fendelkais o la Eutonía -ésta última mencionada por Derbez(2015)-, que son propuestas que permiten comprender elementos para la consciencia de la postura, el manejo de la energía para realizar diferentes movimientos y rehabilitar o prevenir lesiones; por otro lado, y haciendo uso de las técnicas mencionadas, se podría considerar la propuesta dalcroziana de musicalizar al cuerpo, ya que este representa el medio para hacer música con un instrumento.

Otra interesante aportación se refiere a aprovechar el uso de la improvisación musical con el instrumento, pues, si bien, algunos maestros destacaron que consideran importante la improvisación musical, la gran mayoría la describe como una herramienta opcional según el interés del alumno por interpretar un género musical específico. Según la pedagogía dalcroziana, la improvisación es significativa ya que representa la comprensión y el conjunto de las habilidades técnicas y musicales del alumno, al ser él mismo, capaz de crear su propia música. En este sentido la improvisación es una herramienta substancial para establecer nexos entre la teoría musical y la práctica, ya que motiva al alumno al saber que desde el estudio de la técnica está haciendo música, y qué mejor si es una creación propia. Al respecto Violeta Hemsy, a lo largo de su trayectoria, ha enfatizado que el objetivo principal de la educación musical es la musicalización del estudiante y al entender que este proceso propone que el estudiante haga propio el lenguaje musical, se sugiere reflexionar sobre que la improvisación en el instrumento serían un medio para incentivar la evolución de dicha musicalidad.

Según lo señalado por Thierry Barbé, en los conservatorios o en las instituciones donde el alumno puede llegar a profesionalizarse, esta tarea se realiza

en conjunto por el profesorado de dichas instituciones. Es así que el alumno aprende a solfear en una clase y aprende la teoría musical en otra clase. La clase de instrumento suele estar destinada al desarrollo de las habilidades técnicas para tocar el instrumento dejando que el desarrollo del oído interno y el solfeo no sean una empresa que tenga que resolver directamente el maestro de instrumento. Con base en lo anterior, se considera importante la realización de propuestas para el trabajo colaborativo entre docentes, con el fin de vincular los saberes teóricos aprendidos por los alumnos al interpretar el instrumento, o bien para replantear los objetivos o la didáctica de las clases de solfeo y teórica musical.

d) Métodos y repertorio a utilizar

La segunda etapa para aprender el contrabajo se refiere a abordar el repertorio para el instrumento, siendo esto último, según lo expresados por los profesores, usualmente un premio, tras haber logrado adquirir las habilidades anteriores.

En cuanto al criterio de qué estudiar, los maestros entrevistados y encuestados, expresan que es importante distinguir que cada alumno tiene necesidades, intereses y habilidades diferentes y que es necesario notar estas características para hacer la elección del material a tratar. Dicho señalamiento, parece ser acorde a lo propuesto por la Escuela Nueva, en relación al docente y discente, al mismo tiempo a lo que propone Jorquera (2002) sobre utilizar los conocimientos musicales previos que tiene el alumno. Por ejemplo, un maestro describió que incluso hace uso del gusto de la música popular del alumno para enseñar conceptos musicales que, por medio de ese ejemplo musical, le facilita su comprensión.

Por otro lado, se destaca la importancia de no utilizar sólo un método de contrabajo ya que no todos funcionan con relación a las necesidades musicales del alumno, tomando en cuenta su edad o personalidad. Es importante contar con un acervo de métodos e identificar la función específica de cada uno para poder distinguir cuándo conviene uno u otro. Una propuesta encaminada a apoyar este

análisis sugerido, es la de Brett (2012).

h) Recursos electrónicos

Son diversas las estrategias y las consideraciones expuestas hasta ahora para la enseñanza y el aprendizaje del contrabajo. De las recomendaciones para el desarrollo de la motivación del alumno, que mencionaron docentes, discentes y teóricos, se puede destacar, la búsqueda de información referente a las experiencias de grandes intérpretes a través de medios electrónicos. Incluso, algunos maestros en las encuestas, se refirieron a sus páginas web como un medio de consulta y apoyo para el estudiante. A continuación, en la tabla 5-5 se mencionan algunas de las páginas mencionadas y otras aportaciones.

Tabla 5-5 Referencias electrónicas para el estudio del contrabajo

Sitios Web	Autor o autores	Descripción	Idioma
http://contrabassconversations.com/	Jason Heath, Trevor Jones, Mitch Moehring, Michael Cooper y Steven Hinchey	Podcast en donde se entrevistan a importantes contrabajistas para hablar sobre sus experiencias de vida, consideraciones respecto a la ejecución del contrabajo e incluso sobre la enseñanza-aprendizaje del instrumento. Algunos de los maestros aquí entrevistados han participado de esta propuesta. Cuenta con APP.	Inglés
http://clasesdecontrabajo.blogspot.mx/	Andrés Martín	Blog donde se presentan videos con sugerencias respecto al desarrollo técnico y la interpretación de repertorio para contrabajo.	Español
https://www.youtube.com/user/clausfreudenstein/videos	Claus Freudenstein	Canal de youtube donde se encuentran videos del proyecto MiniBass que realiza el maestro y otros proyectos musicales	-
http://www.thierrybarbe-contrebasse.com	Thierry Barbé	Página personal del músico, en donde comparte entrevistas y artículos.	Inglés
http://doublebassguide.com	Jonas Lohse	Canal donde se comparten reflexiones, consejos y videos sobre el contrabajo	Inglés
https://www.vitoliuzzi.com/	Vito Liuzzi	Blog con artículos y música para contrabajo	Inglés.

Fuente: elaboración propia

5.2 Respuestas a las preguntas de investigación y consejos

En este apartado se presentan las respuestas a las preguntas de investigación con base en el análisis realizado. Para ello, es importante señalar que las preguntas planteadas corresponden a dos fines. El primero es exponer los objetivos que los docentes y los discentes consideran importantes para el desarrollo de sus

habilidades musicales y consecuentemente, para el desempeño profesional del alumno, en la ejecución del contrabajo. El segundo, a partir de estos objetivos, buscar responder cómo se lleva a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje que se propone para alcanzar las metas acordadas.

¿Cuáles son las habilidades que se buscan desarrollar para lograr ser un intérprete de un instrumento musical?, ¿qué se considera necesario para lograr el dominio técnico de un instrumento, en este caso del contrabajo?

Principalmente se mencionaron aquellas habilidades relacionadas al desarrollo auditivo y rítmico, además del solfeo. Para lograr la formación de las mismas, se ha notado que la tarea está a cargo de maestros ajenos a la clase de instrumento. Por otro lado, se demuestra un discurso contradictorio entre alumnos y maestros sobre el tema. Algunos alumnos expresan su necesidad e interés por ser mejores en las habilidades referentes a la afinación y la precisión rítmica de la interpretación de su instrumento. Sin embargo, los maestros resaltan que la ausencia de estas habilidades sigue siendo una dificultad a enfrentar durante las clases de instrumento e incluso algunos dicen que este tema no es de interés para los alumnos[3] en este sentido se considera importante volver a hacer mención que este problema también es consecuencia de la falta de una formación musical previa.

Esta idea refuerza lo expuesto antes en relación con el trabajo interdisciplinario entre los maestros de teoría, lenguaje musical, entrenamiento auditivo o solfeo, con los maestros de instrumento para acordar estrategias que busquen vincular sus respectivas clases, y motivar a que el alumno comprenda los nexos entre la teoría y la práctica de la ejecución de su instrumento.

[3] Sobre este tema, se deja en el apartado de los anexos, una entrevista realizada al maestro Germán Romero, docente de la escuela Ollin Yoliztli, quien se ha dedicado al desarrollo de propuestas encaminadas a la formación de las habilidades auditivas, rítmicas y de solfeo, para estudiantes de carreras de música bajo el contexto mexicano. En ella expresa algunos problemas que se desarrollan en torno a este tipo de formación así como algunas consideraciones históricas respecto al uso de los métodos de solfeo, entre otras cosas.

Cabe resaltar que sería importante que se tomaran en cuenta las aportaciones realizadas por Willems, Dalcroze y Hemsy, respecto al desarrollo de la musicalidad y de las habilidades musicales para la formación del intérprete de un instrumento musical. Identificar las lagunas que los alumnos presentan en su formación resulta significativo, con el fin de cuestionar si los programas de educación superior en música, están respondiendo a las necesidades de maestros y de alumnos. Con base en las propuestas señaladas de estos autores sería necesario el aprendizaje de un solfeo activo, que esté directamente relacionado al hacer música con su instrumeno, por un lado; por otro, se expresa la necesidad de comprender que tocar un instrumento es una acción motora que requiere el desarrollo de habilidades como la disociación del movimiento y la reacción neouromotora a partir de estímulos auditivos, la propuesta Dalcroziana puede ser una herramienta útil que responde ante los problemas de arritmia que pueden enfrentar los alumnos.

También se sugiere contemplar la necesidad del estudiante de música por formarse en las técnicas corporales. En el programa de formación profesional para instrumentistas del Sistema Nacional de Fomento Musical, por ejemplo, se considera importante que el alumno tenga sesiones de técnica Alexander con el fin de que pueda evitar lesiones al interpretar su instrumento a la vez que hace consciencia sobre el uso de sus movimientos para el mejoramiento de la técnica de interpretación; sin embargo, no en todas las instituciones de educación musical superior contempla esta necesidad, razón por la cual se propone que existan intervenciones como la antes mencionada, ya sea con base en la eutonía, la técnica Alexander o el Feldenkrais.

Otro campo en el que se pudiera poner atención para la formación de intérpretes musicales, es la errítmia descrita como la falta de expresividad al interpretar el instrumento musical. Para ello, en el método Dalcroze se proponen elementos que permiten que el músico pueda comprender cómo expresar las ideas musicales con el movimiento y las emociones. De no ser posible acceder a este

tipo de formación, acercarse a disciplinas como el teatro o contar con la materia de expresión corporal, podría ser útil para que el alumno encuentre los nexos entre el movimiento y su expresividad.

Además de las habilidades musicales ya mencionadas, para lograr el dominio técnico del contrabajo, se destacan los valores extra-musicales a desarrollar como: la disciplina, la constancia y la cultura general. Estas características hacen referencia a los estudios sobre la motivación expuestos que buscan generar este tipo de actitudes en los alumnos.

¿Qué elementos intervienen en el proceso de enseñanza-aprendizaje de un instrumento musical?

Se ha dejado ver que para el proceso de la enseñanza-aprendizaje del instrumento intervienen factores como el ambiente familiar, escolar y de la relación maestro-alumno. A partir de los mismos, se detectó la importancia de la motivación para el aprendizaje de los alumnos, así como una serie de consideraciones y estrategias para promoverla. Al identificar que existen dos tipos de motivación (intrínseca y extrínseca) se proponen los siguientes consejos:

-Que el docente identifique las principales motivaciones del alumno para aprender el instrumento, mismas que deberán estar relacionadas a la motivación intrínseca del aprendiz, si se espera que éste sea constante con la práctica y el estudio del contrabajo. De identificar que las motivaciones que se expresen son extrínsecas, incentivar acciones que motiven al alumno a acercarse de una manera más personal e íntima con el instrumento. Estas acciones pueden ser asistir a conciertos; leer literatura sobre la teoría musical; conocer la historia de grandes intérpretes del contrabajo; asistir a eventos como encuentros o congresos; entre otras cosas.

-Que el docente identifique los intereses del discente respecto a su desarrollo profesional para realizar acuerdos sobre los objetivos que se quieren alcanzar y el

tiempo que tardarán en lograrlo, para incentivarlo.

- Que el alumno y el maestro lleven una bitácora o diario del avance del alumno, al fin de poder notar la evolución que se estén logrando. Este registro puede ser video-gráfico.

- Con base en la experiencia del docente al impartir su cátedra, se logró identificar los diferentes personalidades y los problemas que sus alumnos enfrentan, tales como ser introvertido y extrovertido. En consecuencia, se invita al maestro a informarse sobre estos tipos de personalidades para poder aprender estrategias que les permitan ayudar a los alumnos a superar sus limitaciones. Y que el alumno, a su vez, tome consciencia de dichas características y trate de superarlas.

Y, ¿cómo se desarrolla el fenómeno de enseñanza-aprendizaje entre maestro y alumno de contrabajo?

En algunos casos, se desarrolla en medio de expectativas que suelen estar desvinculadas a la realidad socio-cultural o institucional del entorno en donde se desea aprender el instrumento. Esto se observa debido a las diversas dificultades que se han mencionado, como la falta de una formación musical inicial en los niveles básicos de educación de la localidad; la ausencia de instituciones, maestros o materiales dedicados al aprendizaje de la música y del contrabajo; la falta de apoyo familiar; la migración; y la profesionalización del maestro de instrumento en conocimiento sobre la enseñanza.

Al mismo tiempo se distingue que tanto los discentes como los docentes, han implementado acciones para auto-motivarse y así lograr que su objetivo de tocar el contrabajo, pese a que lo hayan hecho de manera inconsciente. Estas acciones, como las describió Whitcomb (2012), estuvieron orientadas a causar un gusto personal por hacer música con el contrabajo.

5.3 Limitaciones de la investigación y sugerencias para investigaciones futuras

Los datos que se han expuesto, resultan ser algunas primeras reflexiones sobre cómo se concibe el aprendizaje y la enseñanza musical del contrabajo y cuáles elementos y estrategias se podrían utilizar para un mejor proceso, algunos de estos, podrían desembocar a estudios más específicos sobre los temas. De igual manera, se encontraron cuestiones que pueden resultar de interés para el desarrollo de futuras investigaciones que, al no responder a los objetivos plateados en esta investigación, no pudieron ser ahondados en el presente estudio, estas son:

- Cómo se estructuran las especialidades para la docencia musical general en las instituciones de educación superior en el país.
- Retos ante la falta de educación musical previa a las carreras de música.
- Acciones para promover la formación musical previa a las carreras de música.
- El diseño de una propuesta para una especialidad en la enseñanza del instrumento, con base a las reflexiones de Jorquera (2002).
- Diseño de propuestas o programas para la interdisciplina entre las materias teóricas de la formación musical y la práctica de la ejecución instrumental.
- Estereotipos de género en la formación musical en México y cómo se entablan los conceptos de aprendizaje o la relación alumno-maestro, a partir de los mismos.
- Cómo mejorar la relación maestro-alumno de instrumento

Además, como describe Hernández (2014), son necesarias investigaciones que se avoquen al estudio del proceso enseñanza-aprendizaje musical en la práctica, ya que la mayoría, se han dedicado a conocer, (como es el caso de esta investigación), las ideas o percepciones que se tienen sobre el tema, más no cómo se llegan a ejercer en el entorno educativo.

En otro orden de ideas, una de las principales dificultades en el desarrollo

de este proyecto, se enfrentó después de haber terminado la carrera, para la continuación y conclusión del trabajo de investigación ya que el alumno recibe la completa responsabilidad de promover que sus asesores le brinden apoyo y seguimiento. Los modelos, en otras instituciones, en las que se propone que tanto el asesor como el alumno estén comprometidos a finalizar el proyecto en tiempo y forma, pudieran llevar a instituciones de educación superior como las universidades, a diseñar mecanismos que faciliten el alcance de los objetivos de formación para la investigación en los egresados de las licenciaturas, de modo que se facilite la comunicación y las nuevas necesidades como el de la vida laboral no se interpongan.

5.4 Aportes de la investigación

Esta investigación logró recolectar información relevante sobre el tema de estudio al buscar vincular las teorías de la educación musical con los significados del ejercicio educativo que alumnos y maestros de contrabajo otorgan al proceso de enseñanza-aprendizaje en México, tomando en cuenta que la primera investigación dedicada al tema fue llevada a cabo en 2003. Además, la búsqueda realizada sobre la enseñanza instrumental, puede ser de utilidad para la revisión del campo de estudio para futuras investigaciones dedicadas a la construcción del estado del arte de otras investigaciones y dar lugar a un estudio más profundo sobre el tema.

Se espera que la información recopilada y descrita en esta investigación sirva para promover la reflexión y el estudio de las acciones educativas que se llevan a cabo en el medio, así como para promover estudios que aporten más consideraciones sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje de la música.

5.5 Reflexiones finales

Durante muchos años se ha trabajado por el desarrollo y la democratización de la educación musical. Los esfuerzos de estudiantes, maestros e instituciones dejan ver sus frutos en la actualidad, tal es el caso de las experiencias positivas

compartidas por los maestros y los alumnos participes de esta investigación. Sin embargo, aún se observa que vivimos en una situación de crisis en el desarrollo de las oportunidades educativas previas a realizar una carrera de música que, en este caso, impacta en el desarrollo profesional de los futuros y actuales contrabajistas, además de dificultar la tarea del docente. Como describe Batres, (2015):

> En el posible sitio repetitivo de malformación educativa que puede partir -a veces- desde los jardines de infancia con posibilidad de llegar a cerrarse incluso en los post-doctorados, se visibiliza un caminar acrítico, que se vuelve cómplice inconsciente de posiciones más cercanas a un homicidio colectivo que a una reestructuración social (p.104).

Es por ello que con esta investigación se busca incentivar la reflexión de la acción educativa en torno a la enseñanza instrumental en México, que como se describe en los testimonios de maestros y alumnos, aún resulta inaccesible ante el entorno sociocultural de diversas entidades e instituciones.

Ante tal panorama, para la que suscribe era importante detectar la problemática actual con el fin de promover la reflexión sobre el tema y demás necesidades relacionadas al proceso de enseñanza-aprendizaje del instrumento musical, a la vez de sugerir propuestas y consideraciones que sirvan para mejorar la práctica docente, pues como afirma Rodríguez (2010):

> … es necesario un cambio de varios factores: la formación pedagógica, el apoyo institucional, el desarrollo de actividades de investigación, e invariablemente, el diálogo entre profesores y el intercambio de experiencias pedagógicas, es decir, el trabajo en equipo. De esta manera, existe la posibilidad de contribuir a la innovación y mejoramiento del quehacer cotidiano en el salón de clases (p.110).

Finalmente, esta investigación resulta ser un intento por exponer la diversidad de ideas y opiniones que hay sobre el tema que aquí se estudia para promover, como lo dice ha señalado Rodríguez, la reflexión y la importancia del trabajo colaborativo para identificar los problemas y acordar posibles soluciones.

A nivel personal, se logró identificar las habilidades que se buscan mejorar, como contrabajista; además de reafirmar y comprender de una manera más

profunda, los conocimientos aprendidos a lo largo de la especialidad realizada como educadora.

6. BIBLIOGRAFÍA

Bachmann, M.L. (1998). La rítmica Jaques-Dalcroze: una educación por y para la música. Madrid: Ediciones Pirámide.

Balcázar, P., González, N., Gurrola, G. & Moysén, C. (2005). Entrevista a profundidad. En *Investigación Cualitativa*. Cd. de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Batres, E. (2015). Epílogo. En C. Méndez, A. De Vincenzi, A. Tejeda, E. Bretes, M. y. Coronel, & c. E. Gainza (Ed.), *Cuadernos de reflexión: la formación del educador musical latinoamericano* (1a edición ed., pp.103-106). Guatemala: Editorial Avanti, S.A.

Bertely (2000). Construcción de un objeto etnográfico en educación. En *Conociendo a nuestras escuelas: un acercamiento etnográfico a nuestra cultura escolar* (pp. 63-93). Barcelona: Paidós

Brett, J. (2012). *Estudio descriptivo-comparativo de métodos de iniciación guitarrística* (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/406091334/406091334.pdf#search=%22Ense%C3%B1anza%20de%20la%20guitarra%22

Brice, M. (2004). *The unfolding human potential.* Genève,Suisse: Papillon.

Centro de Investigación y Estudios de la Música. (2014) Licenciatura en Pedagogía Aplicada en la Enseñanza de la Música. 17 de noviembre de 2104, de CIEM ® Sitio web: http://www.ciem.edu.mx/oferta/pedagogia.html

Derbez, P. (2015). *El músico consciente*. México: EMDEMUS.

Del Bianco, S. (2007). Jaques Dalcroze. En, *Aportaciones teóricas y metódicas de la educación musical* (pp.26-31). Barcelona: Editorial Graó.

Dultzin, S. (2010). *Sociología de la Música y Educación Musical*. México: LUZAM.

Durán, M.D. (2013). *El cuerpo un espacio pedagógico*. México: Editorial Los Reyes.

Fernández, J. (2007). Edgar Willems. En, *Aportaciones teóricas y metódicas de la educación musical* (pp.43-51). Barcelona: Editorial Graó.

Guzmán, J. (2012). *Estudio descriptivo-comparativo de métodos de iniciación guitarrística* (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptd2013/agosto/406091334/Index.html

Hemsy, V. (2002). *Pedagogía musical: dos décadas de acción educativa* (3ª ed.). Buenos Aires: Lumen.

Hemsy, V. (2003) La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. Victoria-Buenos Aires: Universidad de San Andrés.

Hemsy, V. (2013). *El recate de la pedagogía musical: conferencias, escritos, entrevistas*. Buenos Aires: Lumen.

Hemsy, V. (2015). Movimientos y tendencias de la educación musical en la era de la diversidad. Una mirada crítica. En C. Méndez, A. De Vincenzi, A. Tejeda, E. Bretes, M. y. Coronel, & c. E. Gainza (Ed.), *Cuadernos de reflexión: la formación del educador musical latinoamericano* (1a edición ed., págs. 89-102). Guatemala: Editorial Avanti, S.A.

Hernández, R., Fernández, C. & Baptista, M. (2010) *Metodología de la investigación.* México: Mc Graw Hill Educación.

Hernández, A. García, E., Rodríguez, J., Daubdoub, L., Roldán, M., Quiroz, M., Castillo, O., Torres, R. & Morales, M. (2011). *Las artes y su enseñanza en la educación básica*. México. Recuperado de https://rarchivoszona33.files.wordpress.com/2012/08/75388177-las-artes-y-su-ensenanza-en-la-educacion-basica.pdf

Hernández, N. (2014). *Interacción verbal durante las clases de piano: un estudio a partir de las prácticas pedagógicas de cuatro profesores a nivel superior* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado http://132.248.9.195/ptd2014/agosto/513015102/Index.html

Heredia, M. (2009). Aprendizaje instrumental inicial en niños de cinco años (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptd2009/octubre/0650404/Index.html

Jorquera, J. (2002). *¿Existe un didáctica del instrumento musical?.* [https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9731/9167]. Revista de la Lista Electrónica
Europea de Música en la Educación (LEEME, por sus siglas), Nº 9.

Jorquera, J. (2004). *Métodos históricos o activos en educación musical.* [http://musica.rediris.es/leeme/revista/jorquera04.pdf]. Revista de la Lista Electrónica Europea de Música en la Educación (LEEME, por sus siglas), Nº 14.

Jorquera, J. (2006). *Educación musical: aportes para su comprensión a partir del origen de la disciplina*.[http://www.investigacionenlaescuela.es/index.php/revista-investigacion-en-la-escuela/836-orientacin_y_educacin_un_compromiso_tico_y_social]. REVISTA INVESTIGACIÓN EN LA ESCUELA, 58, 69-78.

Navarro, J. (2012). *Educación, música y posmodernidad:Constructivismo en la iniciación a la guitarra: diseño, implementación y evaluación de un modelo de enseñanza con apoyo de las tic* (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptd2012/octubre/099585389/Index.html

Palacios, J. (2014). *La cuestión escolar: críticas y alternativas* (4ª ed.). México: Coyoacán.

Pascual, P. (2002). *Didáctica de la música*. Madrid: PEARSON EDUCACIÓN.

Ramírez, R. (2011). *Método de guitarra para niños : actividades lúdicas para la enseñanza de la guitarra clásica en niños* (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptb2011/marzo/0667942/Index.html

Ramón, J. (2015). *El concierto para contrabajo no. 18 en Do menor de Johann Matthias Sperger:edición crítica del manuscrito encontrado* ***en*** *la Landes Bibliothek Mecklenburg-Vorpommern en Schwerin, Alemani* (Tesis de Licenciatura). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de

http://132.248.9.195/ptd2015/septiembre/304289239/Index.html

Rodríguez, C. (2010). *El método Rubín en la enseñanza del arpa de pedales en la Escuela Superior de Música* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de México, Ciudad de México, México. Recuperado de http://132.248.9.195/ptb2010/septiembre/0662133/Index.html

Roubina, E. (2006, septiembre). Los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia: obras teóricas y repertorio didáctico de los autores mexicanos. *Perpectiva interdiscipliaria de música. Volumen 1 (1),* pp. 19-39. Recuperado de http://www.revistas.unam.mx/index.php/pim/article/download/17131/16313

Solís, V. (2003). *Enseñanza de la técnica del contrabajo* (Tesis de Licenciatura). CNM/INBA/CONACULTA, Ciudad de México, México. Recuperado de http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/234/4/330eictescont01.pdf

Willems, E. (1969). Bases psicológicas de la educación musical (3ª ed.). Argentina: EDITORIAL UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES.

Willems, E. (1994). *El valor humano de la educación musical* (2ª ed.). España: Paidós.

Whitcomb, B. (2012). The advancing bassist´s handbook. Bloomington: Authorhouse.

6. ANEXOS

A continuación, se deja para el uso del estudiante o maestro que quiera consultar la experiencia directa del grupo de expertos las entrevistas y cuestionarios de los mismos. En el apartado 6.1 se han recopilado las reseñas curriculares del grupo de expertos. En el apartado 6.2 las entrevistas, de las cuales cabe hacer la aclaración, que en apego y respeto en las aportaciones de su discurso, la transcripción se realizó de manera literal.

6.1 Reseña curricular de maestros entrevistados

Dr. Alonso Hernández Prado:

Titulado en el Conservatorio Nacional de Música como contrabajista, estudió la Maestría en Música en Yale University, el programa graduate giploma en New England Conservatory, en Boston, y el Doctorado en Arte de la Universidad de Guanajuato.

Como contrabajista formó parte de la Sinfónica Carlos Chávez, Filarmónica de Acapulco, Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y por doce años fue principal en la sección de contrabajos en la Filarmónica de Querétaro. En los Estados Unidos fue miembro de la Boston Civic Orchestra y la Longwood Symphony Orchestra.

Estudió dirección de orquesta con el maestro Shenek Hann y ha participado en cursos de dirección organizados por Fomento Musical. Durante ocho años fue director titular en la orquesta de cuerdas del Conservatorio José Guadalupe Velázquez de Querétaro, y en varias ocasiones fue director invitado en la Orquesta Clásica de México y la Banda Sinfónica del Estado de Querétaro. En el ámbito de la música popular ha sido bajista eléctrico en las agrupaciones de renombrados baladistas populares y ensambles de jazz.

El Dr. Hernández es investigador de tiempo completo en la Facultad de Bellas Artes de La Universidad Autónoma de Querétaro, y regularmente presenta ponencias y conferencias producto de sus investigaciones.

Andrés Kalarus:

Considerado como elemento básico en la sección de cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Xalapa (OSX) Andrzej Kalarus es, sin duda, uno de los máximos exponentes del arte musical en nuestro país. No existe contrabajista nacional importante –en los renglones del Jazz o de concierto– que no haya sido su alumno.

De origen polaco, Kalarus inició sus estudios musicales de violín y piano bajo la guía de su padre, pero fue en 1960 que descubrió su afición por el contrabajo, instrumento al que se

dedicaría por completo a partir de aquella época. En 1969 obtuvo el segundo lugar en un concurso musical en Ginebra, Suiza.

Enrique Aguilar Canuto:

Egresado de la Licenciatura en música de la Universidad Autónoma de Querétaro. Inicia su preparación en febrero del 2006 de manera particular con el maestro Alonso Hernández, continuando también con el maestro Ricardo García en Querétaro. Actualmente sigue su preparación de contrabajo con el maestro Oscar Argumedo en Guanajuato) y con el maestro Víctor Flores (principal de contrabajos de la OFUNAM). Ha formado parte de diversas orquestas juveniles, como la "Orquesta Sinfónica Juvenil Silvestre Revueltas del Estado de Querétaro", la "Orquesta de Cuerdas del Conservatorio J. Guadalupe Velazquez", y de la "Camerata de La Universidad Autónoma de Querétaro".

En abril del 2009 asiste al "Encuentro Nacional de Orquestas Juveniles 2009" organizado por el Centro Nacional de las Artes (CNA) que se celebró en la Ciudad de México, reuniendo a diversos jóvenes pertenecientes a orquestas juveniles. En agosto del mismo año es invitado a formar parte de la Orquesta Filarmónica de Estado de Chihuahua, para la gira nacional en seis estados, siendo invitado nuevamente para la gira binacional con esta misma orquesta en noviembre del 2009. Para la temporada enero-julio del 2010 es invitado por el director Armando Pesqueira a formar parte de la orquesta Filarmónica del Estado de Chihuahua como contrabajista de base.

En abril y agosto del 2011 es invitado como contrabajista extra por la Camerata de Torreón (director Ramón Shade) y la Filarmónica del Estado de Chihuahua respectivamente. Siguen después actuaciones como contrabajista extra para otras orquestas en el país, como son: Orquesta Sinfónica de Michoacán, Orquesta Sinfónica de Aguascalientes, Camerata de León, Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato y La Camerata¨ Santiago de Querétaro¨.

Actualmente es contrabajista co-principal de la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro.

Ha asistido al encuentro latinoamericano "Contrabajos de Baja California" en sus ediciones 2008 y 2009, 2010 y 2011 en la ciudad de Tijuana, Baja California. También a tomando clases magistrales con los maestros: Andrés Martín, Valeria Thierry, Horacio Franco, Joe Mc Nalley; y con maestros de talla internacional como: Mark Dressner, Fredrick Charlton, Jeremy Kurtz, Volkan Orhon, Catalin Rotaru, José Vilaplana, Johane Gonzalez y Piernario Murelli.

En el ámbito de la dirección ha participado como director concertante del ensamble de opera "Operafilia" y el "Ensamble de Ópera de la Facultad de Bellas Artes" en Querétaro, proyectos con los cuales se ha presentado en los auditorios "Esperanza Cabrera" y auditorio de los trabajados de la industria textil.

A partir de julio del 2011 se desempeña como decente de contrabajo en la "Orquesta Esperanza Azteca de Querétaro" y en el 2017 como maestro de la cátedra de contrabajo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

José Ricardo García Fernández

Estudió el contrabajo en la Escuela Nacional de Música con los Maestros Rusell Alan Brown y Nicola Popov.

Como profesor impartió la clase de contrabajo en el departamento de Música de la Universidad Autónoma de Puebla, la Escuela de Música de la Universidad de Zacatecas y la Escuela de Música de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Como contrabajista laboró en las orquestas: Filarmónica de Bajio, Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, Sinfónica de Aguascalientes, Sinfónica de Acapulco, Filarmónica de Querétaro y la de Cámara de Nayarit.

Andrés Martin

Su formación como músico tuvo lugar en Buenos Aires Argentina, bajo la tutela del maestro Ciro Buono con quien trabajó intensamente durante 9 años. También ha tomado numerosas clases individuales de perfeccionamiento con los maestros Pastor Mora, Hans Roelofsen, Jeff Bradetich, Mark Dresser y Jeremy Kurtz.

Como contrabajista, se ha presentado en las principales ciudades de Argentina, Costa Rica, Venezuela, Brasil, México, Inglaterra, Alemania, Dinamarca y los Estados Unidos.

Desde su llegada a México, mantiene una intensa actividad como docente, solista y músico de cámara. Actualmente integra la Orquesta de Baja California, Cuatro para Tango, y se desempaña como director de Contrabajos de Baja California A.C. organismo cultural que él mismo fundó y con el cual viene realizando proyectos culturales para Baja California desde hace ya 6 años, entre los cuales se destaca el Encuentro Latinoamericano de Contrabajos, evento que se realiza cada año en la ciudad de Tijuana, al cual asiste un promedio de 30 contrabajistas de todo México, América y Europa.

Actualmente es uno de los artistas más activos en Baja California, realizando más de 120 presentaciones al año y trabajando con un promedio de 20 alumnos individuales en forma permanente.

Desde el mes de enero de 2014 forma parte de la junta directiva de la Sociedad Internacional de Contrabajistas (I.S.B.).

También desarrolla una importante actividad como compositor y arreglista. Sus trabajos han recibido premios y han sido ejecutados y grabados por importantes orquestas, ensambles e intérpretes en México, Argentina, Alemania, Francia, Italia, Holanda, Dinamarca, Colombia, Ecuador, Costa Rica, Hong Kong, Japón, Korea y los Estados Unidos.

Barry Green

Se desempeñó como contrabajista principal de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati durante 28 años, y más recientemente como contrabajista principal de la Orquesta Sinfónica de California, Sun Valley y Idaho summer Symphony. Fue además, Director Ejecutivo de la

Sociedad Internacional Contrabajistas (ISB), y actualmente dirige el programa de jóvenes contrabajistas de la Orquesta Sinfónica de San Francisco. Además de dar clases privadas, posee la cátedra de contrabajo de la Universidad de Santa Cruz, California. ”The Inner game of Music" (1986) es un texto que explora el potencial de los músicos para alcanzar llegar su máximo rendimiento y aumentar su capacidad de aprendizaje, el cual ha vendido más de 250.000 copias en todo el mundo. Ha escrito otros siete libros de The Inner game of Music publicados por Music GIA para el teclado, voz, instrumentos y conjuntos. Su segundo libro, Mastery of Music, fue publicado por Broadway / Doubleday en mayo de 2003. Mastery of Music (El dominio de la música) está basada en entrevistas con más de 120 músicos de fama mundial en temas tales como el coraje, pasión, creatividad, disciplina y humildad. Se trata de las cualidades de la grandeza del espíritu humano que trasciende todas lasprofesiones. Entre los entrevistados están Dave Brubeck, Bobby McFerrin, Joshua Bell, Frederica von Stade, Christopher Parkening, Evelyn Glennie, Gary Karr, Jeffrey Kahane y muchos más Su libro más reciente se llama Bring Music to Life, publicado por GIA Música de 2009 en el cual se analizan tres técnicas de respiración, pulso y movimiento que permiten al músico ampliar su canal de expresión a través de su cuerpo. Este trabajo se basa en la exploración de la creatividad y la inspiración a través de la colaboración con el gran improvisador y violonchelista David Darling y su organización llamada música para la gente. El DVD en el mismo título también fue publicado recientemente por GIA Música en diciembre de 2010. Actualmente, Barry es un activo solista, autor y maestro de contrabajo.

Donovan Stokes:

El contrabajista Donovan Stokes goza de una variada y exitosa carrera como intérprete, compositor, escritor y maestro. Stokes es actualmente profesor de contrabajo clásico y jazz en Shenandoah University-Conservatory donde enseña con trabajo, supervisa música de cámara, dirige el ensamble de contrabajos y es el director en área de cuerdas. Es miembro de la junta directiva de la Internacional Society of Bassists (ISB), presidente electo y editor del Bass Forum para la Asociación de Maestros de Cuerdas de Virginia, ex miembro del Comité Nacional de Editores para la American String Association y fundador y director artístico su Annual Bass Workshop.

Aunque es más conocido por su uso de amplificación, efectos y loopers, su grabación acústica Gadaha obtuvo en el 2006 dos nominaciones y rankings en los JPF Music Awards, por mejor álbum y mejor canción instrumental. Descrito como músico que “pinta colores primarios y matices sutiles para efectos considerables”, Stokes es también conocido por su alucinante exhibición de magia técnica y talento para el espectáculo que trae al contrabajo a otra dimensión de capacidades. También escribe una columna quincenal en relación con el contrabajo y el rendimiento en notreble.com

Como músico de cámara ha tenido el honor de colaborar con músicos maravillosos como el Cuarteto Fry Street, Agua Va!, miembros del cuarteto Audubon, Stuart Malina, Blanka Bednarz, Eriko Sato, John O´Connor, y Seymour Lipkin. Como compositor ha disfrutado recientes comisiones de Barry Green, Blanka Bednarz, The Internacional Society of Bassist Young Bass Division, la Orquesta Sinfónica de Valdosa y Jerry Fuller, entre otros. El ofrece una serie de clases instruccionales on-line de contrabajo, cuerdas aternativas, música de cámara y composición y a creado un Upright Slap Bass Instructional Video disponible, exclusivamente en línea. También toca estilos de jazz, jazz gitano y estilo americano,

apareció también en el Four Star Combo, Miembros de The Woodshedders y la Greg Rubí Quartet, entre otros.

El Dr. Stokes obtuvo títulos de la Universidad de Vanderbit (BM) e Indiana University en Bloomington (MM y DM), donde sus principales instructores de contrabajo fueron Lawrence Hurst, y Edgar Meyer. Estudió estilos de violín con Crystal Labrador y Mark O´Connor, pedagogía de cuerdas con Lawrence Hurst, Helga WInold, Inez Wyrick, Mimi Zweig, y composición con Michael Alec Rose, Michael Kurek y Mary Jeanne Van Appledorn. Él l también experto y líder mundial en la vida y obra del legendario contrabajista Rodion Azarkhim.

Claus Freudenstein

Born in Bavaria/Germany, studied Doublebass at "Richard – Strauss Conservatorium" and „Hochschule für Musik und Theater München" in Munich where he graduated and received his Diploma which is like nowadays the titel of „Master"
He studied with Thomas Jauch (Soloist Munich Opera), Professor Dorin Marc, Matthias Weber (Soloist Munich Philharmomic Orchestra) and with Professor Klaus Trumpf. Beside this he studied Electric Bass at the "Bass School Munich" Since completing his education, he has been employed as a contrabass and e-bass professor at two state music schools and at the Highschool of his city. Furthermore, he heads the largest contrabass class in Bavaria. In 2009 it was even the largest class in all Germany.
As a musician Claus Freudenstein appeared with many german orchestras like the Munich Radio Orchestra, The Munich Opera, and also with The Teneriffa Symphonie Orchestra in Spain. In the same time he also worked with groups like Deep Purple and the Iron Maidens. Inspired by his teaching and his love to educate children he has developed what is known as the "Freudenstein-Minibass". This is the first instrument on the market that allows children to play the contrabass from the age of five. (www.minibass.com)
Claus Freudenstein is the founder and leader of the Doublebassquartett "The Bassmonsters" that causes international sensation by extending the possibilities of the Doublebass to the peak.(www.bassmonsters.de) The Bassmonsters appeared at the ISB Convention in Fort Collins/Collorad/USA as well as at international Doublebass Festivals in Spain, Portugal and the Netherlands.
As a teacher and soloist Claus Freudenstein appeard at the ISB Conventions in Rochester(NY), Fort Collins (CO) and Ithaca (NY) as well as at the European Bass Conventions in Prag, Amsterdam and Kopenhagen. In 2017 he was invited to head the "Festival Centro Americano De Contrabajo Kevin Gonzales" in Guatemala from where he went on to teach at the Conservatory of Tegucigalpa in Honduras.
He played solo concerts in England, Spain, New York, Taiwan, Hong Kong, Germany, Mexico and at the famous „Whisky a GoGo" in Los Angeles.
Furthermore he was working for ESTA (European string teachers association) in Portugal to teach teachers how to work with young children on the doublebass. Claus Freudenstein was invited to hold Masterclasses and lectures at the Colburn School in Los Angeles, the University of San Diego, the University of Texas Rio Grande Valley, the South Californian Bassdays, at the Festival „Contrabajos de Baja California" in Tijuana/Mexico, at the University of Music Durango /Mexico, in Germany, England, Spain, USA, Hong Kong, Taiwan, Portugal and Switzerland.

Well known composers like John Alexander (GB), Girolamo Deraco (IT) and Simon Garcia (ES) wrote compositions for him. He specialized his classes on the topics „Using classical playing technics on modern music styles“ and „Working and teaching with the Minibass“
Beside this Claus Freudenstein is writing arrangements and compositions. They are published at Friedrich Hofmeister Verlag; Leipzig/Germany. The titels of his books are „Minibass“ and „It`s christmas“
His composition „Bass-Hymn“ is published at recital music and received it´s US premier during the 50th anniversary convention óf the International Society of Bassists in Ithaca/NY.
Claus is „Director on the Board“ of the International Society of Bassists and artistic director and organizer of the Bavarian Bassdays. (www.bavarian-bassdays.com)
Since 2017 Claus Freudenstein is a D´Addario artist.

Claudia Gabriela Arróyave Mendoza

Inició sus estudios en el contrabajo con el maestro Boyko Nonov, ex principal de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León en la Superior de Música y Danza de Monterrey para después concluir su licenciatura en la Universidad de Houston bajo la tutela del maestro Dennis Whittaker, principal de la Ópera de Houston.

Durante su estancia en Houston participó como contrabajo de sección en varias orquestas de la comunidad como Baytown Symphony, Clear Lake Symphony, Beaumont Symphony, por mencionar algunas. Participó en proyectos independientes como Divisi Strings y Ópera Vista. Además impartió clases de contrabajo en diferentes escuelas como Pershing Middle School y Spring Forest Middle School.

Dentro de la Universidad participó como principal en múltiples ocasiones con la Sinfónica de la Universidad, la Orquesta de Cámara y la Orquesta de la Ópera y del Ballet.

A su regreso a Monterrey, se integró como asistente de principal a la Sinfónica de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha participado como contrabajo de sección en la Orquesta Filarmónica de Saltillo, Orquesta Sinfónica de Mujeres de México y como principal en la Orquesta de Cámara de la Facultad de Música de la UANL.

Impartió clases en la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey hasta el 2016, actualmente imparte clases de contrabajo en el Tecnológico de Monterrey.

Thierry Barbé

Es el contrabajista principal de la orquesta de ópera Nacional de París y en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París paréntesis(CNSMDP).

Ha sido profesor de contrabajo desde 1982, especialmente en el CRR (conservatorio Nacional regional) en Saint Maur, en los suburbios del este de París, donde continúa enseñando en la actualidad. Nacido en Metz, una ciudad situada la región de Lorena en el este de Francia, en el corazón Europa, Barbé estudio piano y contrabajo mientras simultáneamente continuaba un título en ciencias, antes de dedicarse exclusivamente a la música CNSMDP, donde obtuvo títulos en teoría de la música y análisis, historia de la música, armonía, contrapunto, y un Premier Prix en contrabajo. Después de entrar en la

orquesta de Ópera de París en 1983 (donde actualmente es el bajista principal), continúa sus estudios de música electroacústica y dirección.

A la fecha, Barbé ha dado un sin número de recitales con piano y clases magistrales en Italia, Grecia, Brasil, Arizona, Colorado, Georgiana, New York (en la escuela a Julliard, EE.UU), Alemania, Austria, Noruega, Reino Unido, Portugal, España, Taipei China, Dinamarca, Bolonia, Rusia, República, Checa y Francia. Aprecia todos los estilos de música, desde Bach a Xenakis, música del mundo y jazz, Y con frecuencia toca sus propias composiciones (su primer disco compacto, Nomade, fue lanzado en 1998).

Barbé ha experimentado con numerosos métodos técnicos internacionales al contrabajo y quiere reconciliarlos. Él interpretar música de contrabajo y transcripciones con la sensibilidad y el expresivo "toque francés".

Desde 2001, Barbé ha tomado el lugar de Pierre Hellouin como presidente de la Sociedad Francesa del Contrabajo (Association des Bassistes et Contrebassistes de France ABDF), y es webmaster de su sitio http://www.contrebasse.com/. Él es un apasionado de la estimulación de la actividad de la comunidad del contrabajo en el mundo, creo en la competencia Edouard Nanny en Capbreton, organizó la convención de contrabajos Bass 2008 en el Conservatorio de París en octubre de 2008. Él es un miembro del Consejo de la ISD (International Society of Bassists).

6.2 Entrevistas y cuestionarios

Como se ha mencionado a continuación se presentan las entrevistas y cuestionarios realizados. Se exponen de manera cronológica.

6.2.1 Thierry Barbé

Entrevista realizada al maestro Thierry Barbé el 27 de noviembre de 2014 a las 14:43 horas, durante el X Encuentro Latinoamericano de Contrabajos.
La entrevistadora es: Cinthia Itzel Ordaz Vega (C)
El entrevistado es: Thierry Barbé (TB)

T: A double bass teacher, are you recording now?

C: Yes

T: Ok. What is necessary… mmm to be open minded and to have talent with people, with the human contact, but this is for all teachers and to has… have much patience, passion of course, passion and patience. Okay?

C: Okay

T: And of course, open mind to the physical aspects as I told you for each student and to be open minded about the styles and to be... eh.. absolutely well informed about every way… ways of playing in the world. So the good teacher must be… must do a tour before, a world tour is very important. Yes. Not only represent one tradition, which can be good but also see the others and never say:"this is good, this is not good". Everything is good if good quality. It's a new... eh ... another styles, you can like or not but you respect, of course.
For instance the two… eh… bass... eh… theories, bass is only for the orchestra and playing bass songs. Second

theory, yes this is true but you can also sometimes play solo. So… and you can play in the high position two even if it´s difficult so you need more time to practice… and if you're passion you can do solo so you have to respect both attitude because in each of us we have a… a rhythmic part and a melodic part, you know?
Rhyt… Rhythmic part, if you have only that… for sure you will say "Bass is for accompaniment in the orchestra". But if you have... eh melodic part in you, expressive part, of course you will try to play solo, that's for two… ah for sure. And… so… please respect both aspects and of course we have all of us both of parts. But one part is dominant… generally.
The problem is that if you have the part of rhythmic and you don't have the melodic side in you, eeeh… sometimes you cannot imagine why people are playing solo because they have this melodic side, and if you don't have you cannot understand, jejejeje.

C: Mmm what you consider necessary to… in the formation of …of double bass player to became a very good musician?

T: Well solfegio of course, because this is the language, and then musical analysis and… ehm…quite a bit of composition, harmony, *contrepoint* (counterpoint/contrapunto), ehm… because if you really write some music you become another musician… yes, this is very important. And course ehh… the internal ear must be very clear and not lazy. So ma… making composition, activate more your internal ear. That can be very good.

C: Okay. Mmmm what do you think aamm the… what is the right... the very way to invite and…the people to became a music of the doble bass?

T: The best way…?

C: aah yes

T:... to become professional, you mean? Bassist professional? The best way…
To practice, to have a good ear, not to be lazy. To have of course, if you have a good body for bass is better. If you are tall, if you are… big hands that's better. But not all of us have that. But…I know so… some big hands but missed all the qualities so…
Anyway we have to have a good panel of equally (breathed?) qualities. Musical qualities also is important, but musical what does it mean? That can mean... can mean eh… sensible, good taste, well informed about all the repertoire in the music, not only in bass of course, in pia... piano symphonic, ah…chamber music.
We…we must like music, of course. Every style of music but we are not (obliged?) to like really every styles. We can be specialized in way style of music, baroque, classic, romantic, jazz, contemporaine. All of us have a preference, that's normal.

C: Do you teach a… for example the little ones?

T: The little kids? Yes, in my second conservatory, which is (?) I have (six years?) some kids, seven years old and it's a pleasure… so for me, for the kids, it's important of course to be… playing with them, to give motivation and to explain clearly the good position of the hand, of course, to be careful so (?) they have a good beginning. And also the good position for the bow, the arm attitude, I have to insist on that. But of course in a way of playing… playing…and the…
It's easy because with the methods, special for kids, you follow the method. It's… its great. Kids like to know where they will go … and it's good. Must be regular but is important to insist on every details as we can.

C: Aaamm… what methods do you use…ah... use to... use (in) an initial or initials?

T: Yeah, we have in France some methods like eeh… "Ma premiere année de contrebasse". It's a Combre edition from Jean-Loup Dehant. We have some, because the mini bass are… are developed in France…yes, yes. We have others from young teachers, but definitely now we give up the "Nanny", that I did myself, the "Nanny method" which is a little bit … eh… past now, but …eh… but it depends which age do you want to begin. At six is possible these new methods….yes.
So we have some in France, but also you know that there is the Caroline Embry, The Suzuki method, the Cathy Elliot Method, you have many passion professor or… George Vance method, you have everything that is available now. In France, you know France is a little bit more… eh… isolated but we have more in our country, yes.

C: What is (about?) of that methods do you use more or maybe is your favorite to begin?

T: It depends which age…which age. For the little kids or what?

C: Mmm yes, for the little…

T: For the little kids you…you have Jean-Loup Dehant "Ma premiere année de contrebasse", Combre edition. You have also a method from Emilie Postel-Vinay, she is professor, she is qui.. this method is quite nice and there is very nice drawings, color and it's… it's very good for kids, yes.
If you are… older, you can begin with the… method eh… I will tell you ahh.. recording you have some methods.. every's… many, yes. Of course Nanny if.. if.. if you want to… to have a quick eh… if you already know music and you have ah… fifteen years old you can take Nanny if you want. It's okay, yeah.

C: Mmm when you give a class, do you care about only technique, or you can… or you also teach improvisation, history maybe or it's only technique and …and performance?

T: Yes… but in.. in my conservatory there is many class around the bass class, you know, and the…. So I'm not (obliged?) to do all of that because they have already some class like these… com… improvisation… eh, they have of course orchestra, they have analysis, musical analysis. But of course, in my class I have to make … eh… of course some psychology a little bit, to (?) them, the human part and the style part. In the Conservatoire de Paris, the Superieur Conservatoire, is a go…a very nice level of course… so is a…
But anyway, the… the professor is a coach… a coach, yes. And the professor must check the styles and… and that's good.

C: Mmmm wha… how is your class, for example, do you think ah… you… you program your class like ah… for the students…for specific students and…? For example in the first fi…five minutes with have technique and the other thing like (here is?) the repertory for example.

T: Yes.

C: How you…

T: Absolutely. In my (?) conservatory we have little part of technique, little part of sight reading, first you do reading. We have the part of studies, if we have time. Orchestra (?) and the music concerto. Sonata.
I try to do all of that of course, this is important, and in… in every style. Sometimes play concerto, classico il concerto. Sometimes modern sonatas, which is a little bit more difficult to do … to hear. And exactly the same with studies. It's not only Mengoli studies which are very tonal. Is also some studies from (Alam Rivere?), we don't know those studies, it's dodecaphonists. Dodecaphonist style. Very expressive style, very interesting. Alam Rivere studies in Louduq edition, it's very very good. From Prouto Roo some studies also (?)… which are very nice and the.. all styles of music of course.

C: jejeje okay. Mmm as… as teacher you… you are (worth a?) have you been (fading?) some problem with the students? What are this problems and how you solved this problem?
T: Well for some… just a few students there is some ego problem. To be proud, not accept to change… eh detail, because the former teacher where... eh behind the student so no evolution possible. Or simple question of character…eh, very pretentious student or… I'm very kind with everybody but some student which comes from another way of thinking or attitude…
It can happen, of course the problem… yes. This is more human problem, like everywhere.

C: mmm how open is Europe in … I don't know how to say "Diálogo"?

T: Dialogue?

C: Dialogue with your students? You ah… maybe they ask you some questions and you .. or opinions… and you are open or..?

T: Sure, I have… I try.

C: I ask it because… ammm for example here… aah in Mexico maybe I… in my class I…I told to my teacher: "Oh, teacher… I want to maybe learn this..". –"Oh, no no no no, you are here".
And know it's okay because maybe ah… the (nivel)… the level, and he is thinking about that. But sometimes it's like ah… well is always no no no hahaha.

T: Yeah

C: And when you… you… (?) How do you prepare students to be a … to performs in a public with the fear maybe they have? How do you… What do you tell them?

T: I tell first that if they pract… practice well they will feel much less fear. They must be ready… and more ready than usual to play in public, yes. I'm not the… the teacher who… who concentrate of yoga, or you know, this is…I concentrate on bass. I seek … I make the security playing bass. This is the first purpose and then I… I hope the ... the fear will be much less. But we need fear, we need a tonal (?), to concentrate, of course. And the… about the physical power, the physical... I say of course is tiring to play, of course. If you want a very nice sound with intense vibrato it is tiring, you have to press a lot, of course. I don't try to… to say something eh…like a politician, you know. I tell the truth, yes.

C: The last question. Amm do you think it's very important for a teacher of any instrument to study some pedagogy or psychology in order to teach or it can be possible teach without this (tools?) (..?)

T: I think is better to … to make a little pedagogy, yes. Yes, it is, psychology and… is important. Yes I think yes.

6.2.2 Andrés Kalarus

Entrevista realizada al maestro Andrés Kalarus, docente en la escuela de música en Xalapa, Veracruz. La entrevista se llevó a cabo en las instalaciones de la ahora Facultad de Música de la UNAM, el día 28 de enero del 2015 a las 15:29 horas.
La entrevistadora es Cinthia Itzel Ordaz Vega (C)
El entrevistado es Andrés Kalarus (K)

C: Bueno las primeras preguntas están enfocadas a su experiencia, al aprender el instrumento. Entonces por favor, ¿podría hablarnos de cómo decidió tocar este instrumento?

K: Ah, sí cómo no, (inaudible), ¿Sabe?, la cosa fue bastante especial porque, yo de niño nunca me gustaba contrabajo, ni de joven, ¿no? Empecé a estudiar violín, empecé a estudiar piano, en primaria, (tose), pero, digamos, particularmente, ¿no? Bueno, cuando me tuve que ir a secundaria, fue mi papá, fuimos a una…(se interrumpió) C: ya, listo gracias.

K: El museo (coliseo) (inaudible) de Cracobia y ya, a presentar los exámenes todo esto, bla, bla… (inaudible), todo esto y me dice, "sí pasaste el examen, pero… hay muchos violinistas y hay muchos pianistas, no queremos que toques esto. Que toques contrabajo". Yo digo, "no, no voy a tocar contrabajo" (inaudible). Bueno, entonces dice mi papá, "pues, ¿qué hacemos?", le digo a mi papá, "pues vamos a otra escuela", porque al día siguiente iba, iba… iba a ser exámenes de admisión en otra escuela, en otra ciudad. Y él, "bueno, vámonos", (inaudible). Que vamos a la otra escuela, en ciudad que se llama Katovitse,y entonces este, pasé examen igual y todo esto y me decían lo mismo, "que tú vas a tocar contrabajo" y yo, "¿qué?, ¿qué es eso? qué destino es, que me… que me repara eso, ¿no?". Pero ya, mi papá dice, "no, yo ya no voy contigo a ninguna parte, ahí, o te quedas o nos vamos o no se hace nada". Bueno, pues qué hago, yo ante esta… ante esta perspectiva yo digo, "pues ni modo, ya que…", pues hay que aceptar, aunque, no me gusta… no me gustaba. Y, fue tanto así que… que completamente, pues … no encontraba nada en el contrabajo en el principio porque mi maestro, era muy buen maestro, era incluso director de la… de la facultad de música, pero… como no tenía tiempo, tenía mis clases así… esporádica, yo casi no iba a tomar la clase, porque no me gusta y no hay clases, pues pa´qué voy, ¿no? Y entonces, esto fue como un año y medio, más que un año y medio… bueno, 7 u 8 meses, me querían correr de la escuela, porque…porque me dijeron que no, que no daban que… pues, "vas bien en otras materias pero, pero en contrabajo no haces nada" (inaudible). Pero no me corrieron, entonces… entonces él, en este momento, en este instante para que no pierdas más tiempo, que llega un maestro que hizo maestría en la República Checa… un maestro que se llama, estabanovach, y… y… (tose), después de… digamos de… entrevistarnos y ver cómo estamos dice, "no ustedes no saben nada" y este… peor, como que, empezó, él, a… animarnos a, a eso, ¿no? y sobre todo, no nos animaba con palabras, nos animaba en el instrumento, tocaba excelente, él, ¿no?, porque él era, maestro, precisamente de este maestro, el que yo..tuve en el principio, el maestro Gllinky, Victor gayisnsky, y luego cuando hizo maestría era maestro de… que se llamaba Franticher herke, con hache, herker…. que era…que era de la descendencia de la escuela de Viena, de … de… de Franz Simandl, entonces ya mi maestro tenía esta… tenía esta… podemos decir, esta base. de enseñanza y tocaba maravillosamente bien y nos empezó a gustar. Así cómo ves, ¿cómo ves? El chiste es aprender el gusto, prender el amor en el … en, en… animar en, en el… en el que quiere hacer algo en este aspecto, ¿no? Y sí… inmediatamente él se

dio cuenta que más o menos puedo y se… se dedicó mucho a mí en este aspecto. Seguimos … nos fue muy bien, nos fue muy bien. Luego terminando allá, él me dice, "aquí no quiero que estudiar, quiero que vayas a Barsobia , allá hay excelente maestro" y ciertamente era un maestro excelente se llamaba (inaudible) y este, este me… me enseñó muchas cosas. Más o menos.

C: Ok, muchas gracias. Este, bueno, en el proceso de su aprendizaje, bueno, ahora me comenta qu e le fue muy bien, pero, ¿no tuvo algún problema, de repente alguna complicación como, no sé, no contar con el instrumento…?

K: Ah, no mira, fue más o menos este estilo, como aquí, ¿no? No tenía un instrumento, pero la escuela, la escuela… eh… tenía muy buenos instrumentos, ¿no? Y la escuela nos prestaba esa… había una…un salón, así como aquí (refiriéndose al salón de contrabajo de la Escuela Nacional de Música), precisamente para contrabajo y varios chiquitos salones donde estudiar, o teníamos un horario, ¿no?, me refiero a (inaudible), depende de cuántos alumnos hemos tenido, por lo menos dos horas diario en el… en el momento de… de … en el momento de iniciación, que teníamos que estudiar dos horas diario y claro, dos veces a la semana las clases con maestro. Fue esto.y de todo de actividad.

C: ¿Entonces, cuántos maestros de contrabajo ha tenido? ¿Los podría volver a mencionar?

K: tres, tres maestros. Uno que se llama Victor Gayinsky que incluso tiene métodos para contrabajo él es… él escribió métodos para el contrabajo. Otro que se llama esteban Lobvak, era excelente instrumentista, tocaba excelente y sobretodo tenía grande corazón para poder pasarte el amor a esto lo que haces. Y digo, gracias a Dios primero, ¿no?, gracia a él, que Dios le metió este amor, él nos transmitió esto, que, que, que, que, que… lo que cuenta es corazón, ¿no?, lo que cuenta es, tú tienes con gusto, tú tienes que hacer … y sentirlo, ¿no? y ese fue su gran, gran… logro y luego tuve maestro super (inaudible)… exigente en la Superior de Música de Varsovia que… que, nos enseñó otras cosas, vaya, disciplina, lo que es disciplina, lo que es estilo, lo que son este… arcadas, lo que son…. lo que es articulación en el instrumento, ¿no?, porque este es muy importante, ¿no?

Y, con él trabajé por lo menos 5 años, con el de Varsovia y también como estuve 10… varios años en Varsovia, también, ocasionalmente iba a consultarle. Otro que se llamaba Tadeus Belmark, esos tres… tuve más. El primer maestro es Dios, de vida, ya sabe, de vida

C: Bueno, ahora le preguntaré un poco sobre su filosofía de enseñanza, ¿cuántos años lleva siendo docente del instrumento?

K: Empecé como en 1970, entonces, ¿cuántos años son? 45, ¿no? 45 años, porque en los 70´s, yo hice maestría y me… ¿cómo se llama?, ya me…. me titulé y hice maestría y desde ahí, desde ahí, … eh… primero, fui asistente de mi maestro, como 4, 5, años y luego… pues me invitaron aquí, a México y empecé desde ahí. Llegando 75, empecé a trabajar. ya son, ¿qué? 40 años en México, ¿no?

C: Y bueno, ¿su experiencia en México cómo ha sido?

K: Mira, en el principio, cuando empezamos no había nada, era un desastre, un desierto total… completamente… completamente, este… la tierra árida, sin… sin… sin agua, digo, la tierra de los corazones de los muchachos, ¿no? Sin sensibilidad, sin nada y además, los que estudiaban, no tenían, tanto interés de hacer, porque, 2 por 3 un poquito que aprendan, dos tres cosas, ya quiere ir mariachi, ya quiere huesos, ya quiere cosas, pero poco a poco, sea por insistencia por… gracia de Dios, por insistencia, por instinto, todo eso, empieza a cambiar las cosas. Yo creo que ahorita México ha progresado, bastante… y, y, y… es otra manera de percibir todo esto, lo que es la enseñanza musical, la enseñanza del instrumento y aquí, en este caso la enseñanza del contrabajo.

C:ok, entonces, bueno, ya después de haberse titulado, ¿qué fue lo que más le motivó a ser doncente del instrumento?

K: Porque mira, yo he trabajado en… en… en Polonia, he trabajado en la… en la filarmónica nacional de Varsobia, es una de las diez mejores orquestas del mundo, he trabajado allá con, con, con… con mi maestro, ello siempre están invitado a los festivales de las mejores orquestas del mundo, he trabajado allá 7 años, pero cuando me… cuando me invitaron a México, pues tuve que… renunciar, ¿no? Y que… que me inspiraron primero… uno… cuando terminas y piensas que, que, que… ciertamente, sientes que tienes posibilidades y quieres tocar, ¿no? Quieres tocar y quieres este lucir, y quieres presentarse y, ciertamente he dado muchísimos conciertos, de este tiempo con orquesta, con recitales, con…donde quiera, por, por, por…eh… por eventos

culturales, salas de concierto, salas con orquesta, bueno… bastantes, ¿no? Pero mi maestro siempre me decía, “tocas una cosa, pero también enseñas otra porque vas a aprender… vas a aprender, también cómo se enseña, ¿no?, porque luego que tal si… si te toca esto”, porque luego, él… él empezó a invitar a todo esto, porque era muy exigente, pues… poco a poco uno…. entonces este…cambiar parecer, ¿no? No exactamente para bien, ¿no? Y para bien… y, y… sobre todo, le digo, que tanto enseñanza como actuaciones de orquesta y de solicitas la base es tú convicción personal, tú corazón, si haces con amor, si haces con gusto, si lo haces… si quieres transmitir algo, ¿no? Esa es la base, y todo esto es lo que yo quiero transmitir a las, a los muchachos, ¿no? hazlo con amor, hazlo con… con alegría, con amor. No exactamente a la idea cuando hay triste, se se va a hacer con alegría pero… pero hazlo con convicción y entiende lo que estás… siente lo, lo que… qué te dice esta música, ¿no? Más o menos esto.

C: gracias. (interrumpen y ruidos) K: ¿Qué más? C: bueno, ya nos habló de la convicción, pero igual puede haber algunos otros detalles que nos pueda compartir sobre qué considera necesario para ser un buen instrumentista

K: Mira, el instrumento conlleva dos realidades, ¿si? Una es realidad técnica y otra realidad musical, o sea espiritual. Si quiere, proyectar algo interesante, lo técnico tienes que aprender, ¿no?, tienes que aprender… pero, no apagar lo musical, porque no somos robots, ¿entiende? Todo esto tiene que servir para la música y luego y… dice… y dicen así, “ah, (tose), música no, no… requiere… hay que hacer con amor, que es lo que yo le digo que es la cosa, lo espiritual, pero con lo mismo que todo descubrimiento, lo que quieres hacer, cómo poner el arco, cómo poner los dedos, que es la digitación, qué son articulaciones, qué son estilos, toda es cosa técnica, ¿no? Y luego, con qué lo llenas, lo llenas con lo que vives actualmente, si eres muerto, vas… vas a tocar puras notas y esto, y esto no sirve, ¿no? Pero si eres vivo… si tienes… si tienes este… este soplo de vida, digamos espiritual, dentro de ti, que Dios regala a cada hombre, entonces todo esto vas a… vas a envolver en otra realidad y le va a gustar ala otro (enfatiza). Nunca (tose), por no decir, se llega a la perfección pero se llega al nivel, ¿me entiende? Es decir, si llegas a un nivel con trabajo complejo, tanto, tanto y… espiritual como técnico, subes el nivel, ¿no? Pero siempre hay que rebajarse para subir, ¿no? porque cuesta. Y así… dónde… dónde es el fin (?), no, no hay fin, luego con ayuda de Dios, puedes transmitir todo eso. Entonces son dos realidades: realidades técnica, que cuesta mucho, ¿no?, porque es lo que es afinación, lo que es técnica del arco, lo que es técnica del dedo, de los dedos, ¿no? y lo que son ya, fijas, por no decir, prerrogativas de los estilos musicales, esto si reúnes, depende de qué cantidad reúnes … no, no quiere decir que, como dice maestro Luis Antonio Rojas, dice así, “yo sé que no sé nada, pero yo sé, que lo único que sé es que tengo muchísima ignorancia”, y es cierto, yo sé lo mismo (risas). Pero muchísima ignorancia que son cosas mucho más que no sé, ¿no? Y no se trata de saber, se trata de abrirse para que fluya… fluya en nosotros, este espíritu de… de… digamos este espíritu de musicalidad y por medio de instrumento por medio de tu técnica puedes regalar al otro una imagen, no de ti, de esto lo que haces, para… para gozar, ¿no? O digamos, yo diría otra cosa, gloria de Dios y bien para el otro, ¿no?

C: gracias, ¿qué edad considera la apropiada para iniciar el estudio del contrabajo?

K: Yo digo… de doce a 14 años. Que cuando niño ya es un poquito más grande. Antes no porque… esa es… es…, pero ahorita los chamacos crecen tan altos, ¿verdad?, tan altos, pero no, yo pienso que hay que iniciar con lo tradicional, de violín de piano, de guitarra, de lo que… de flautas, todo esto, luego… y, y… porque le digo, cuenta mucho si algo te convence, así… así en mi caso, si no me iba a convencer, mi maestro, lo que nos enseñaba, nunca jamás tocaría contrabajo, porque no me gustaba, porque digo que en esto no se podía tocar nada, ¿no? Doce y catorce años, digo, es buena edad para empezar.

C: ¿Usted ha recibido alumnos de cualquier edad? K: De cualquier edad, porque mira, muchas veces ya son alumnos avanzados que ya tienen de sus veintes pa´rriba, ¿no? No más es cosa de ver… ver qué es…qué errores técnicamente están haciendo (tose), cómo hay que… cómo hay que… digamos que… convencerles que… que, que, que… que de esto que están haciendo, qué es lo que está bien y qué es lo que está mal, ¿no? Y cuando se empieza, ya empiezas desde el principio, ¿no? Entonces, bajo tu responsabilidad ya estás conduciendo al muchacho a la… una cierta… un cierto desarrollo musical.

C: Muy bien, ahora, es sobre cómo estructura una clase, ¿qué ejes considera importantes tratar en la clase, este… la estructura de alguna manera?

K: Mira, la base es escuchar. Porque música, como dicen los maestros sobresalientes, “cuando se terminan las palabras, empieza la música”, ¿no? la base es escuchar porque es hablar con sonido, ¿no? Entonces, yo trato de…. empezar por ejemplo, clase con, escalas, que sea afinado, que sea conectado, los sonido, que su… eh… que su principal, en este caso, que su principal aliado debe de ser relajamiento y debe de ser, descanso en el instrumento, ¿me entiende? Descanso, descanso, sobretodo la base es el hombro, descanso, si hay descanso

hay progreso luego, luego, porque… vas a tener gusto de tocar, ¿no? Y luego empiezas a añadir estas cosas como apoyos… apoyos energéticos, musicales, para qué… para que toda esta iniciación empiece a tomar forma artística, (tose) y así, poco a poco… pero todo esto es siempre escuchar, ¿no? Es, es, escuchando y también viendo cómo se desarrolla el muchacho, ¿no? Si le gusta o no le gusta, es muy importante si llegas a lo que tu le preguntas , le dices, le propones… se rehusa, de, de, de… tomarlo o lo hace con gusto o se bloquea, si se bloquea, o sea no se puede y cada quien tiene… tiene la propia convicción y aunque muchos veces me sucede que uno se bloqueé aunque hace mal, porque, porque, el, el, el… en el nido te dice que, "tú no puedes, tú no puedes…" y no, no, no es cierto, puedes, simplemente que date cuenta, dónde está el error, ¿no?

La enseñanza qué es… qué es la enseñanza. La enseñanza es desarrollar lo que Dios te a dado, lo bueno, lo que tienes dentro de ti y corregir los errores, ¿no?, corregir los errores. Quiere decir, tienes algo muy bueno dentro de ti pero no lo puedes sacar, por qué… porque algo hay… algo hay que te bloquea y entonces, si tenemos este favor de Dios, que podamos desbloquear, ¡uy, maravilloso! ¿No? No… no se puede siempre pero… ¿me entiende? Porque hay muchas trabas muchas.. muchas cosas, pero, paciencia, escuchar, animar y preguntar si le gusta así o le gusta así, ¿no? Si… si se convence, él solo va a empezar, "cómo es eso, por qué no me sale y por qué esto, por qué el otro", ¿no? Y así es…

C: Entonces, ¿considera importante el diálogo con sus estudiantes?

K: Muy… muy importante, es la base de… si no hay una buena relación entre maestro y estudiante pues no les vas a poder enseñar nada. Porque no se trata de enseñar terror, ¿no? No, se trata de enseñar lo bello y lo bello no va con terror, ¿no? Y entonces, pero sí se dan cuenta, pero… lo bello es exigente también, (risa) ¿me entiende? Pero no es terror, es diferente, diferente, ¿no? De… porque… digamos… este… terror es que, ¿no?, es así, "yo digo así y tú tienes que ser así", no, pues no le explicas cómo… cómo va a saber el pobre muchacho que … que es lo que … C: ¿sugiere?… K: …cómo sacar las cosas.

C: Claro, ¿qué métodos ha utilizado, recomienda más y con qué objetivos?

Mira, yo (tose), tengo recopilación de casi todos lo métodos. Me…de… de un maestro de violín que se llama Kar Fresh, luego eh… del maestro Franz Smandl; luego…Barneque, también hay un método; luego maestro Bottesini, llevan el Bottesini, ¿no? y… y… experiencia personal que que que… durante tantos años la tuve, ¿no? Entonces este la… eh…. yo me permito tenerlo. Todo esto depende del problema que veo que tiene el muchacho, todo esto, le pongo lo mío o le pongo de otro, ¿no?

C: Sobre las diversas situaciones durante el proceso de enseñanza y aprendizaje , ¿usted ha enfrentado dificultades a la hora de enseñar? ¿Con sus alumnos …?

K: No, le digo… le digo. Si alumno considera que lo que él está haciendo es mejor que lo que tú le quieres proponer, no se puede hacer nada. Tienes que respetarlo, ¿no? Pero si se deja, como dicen, (se ríe), si se deja… " que mira, esto es así", si se deja lo puedes añadir algo diferente, ¿no? eh… por ejemplo he tenido un alumno allá en Xalapa, un muchacho muy talentoso, ¿no? Y… y… todo el tiempo como que se chiviaba,¿no?, "qué no y que quien sabe qué" y digo, "prueba así, lo que yo te digo, prueba así…" "pero pues, cómo lo hago porque no me sale", "no, no, no es que tú vas por otro lado, ¿no?, ten de y prueba esto". Luego lo probó, se entusiasmó, pero digamos, pero poco a poco no puedes hacerle… no puedes hacerle, presionar, ¿no? O sea, y, y, y… salió adelante, salió adelante, o sea, todavía no terminó pero ya pasó examen en un orquesta, lo aceptaron de principal, quién sabe cómo … cómo va ir porque todavía no… no tiene experiencia, pero ya está…

C: Bueno, ¿Qué experiencia satisfactorias has tenido como docente?

Eh… para mí el pago es cuando veo que le muchacho empieza a progresar, ¿no? Cuando veo que el muchacho empieza a tocar género de la música, luego si quiere elegir otra cosa puede… puede elegir, ¿no? Tengo muchos… muchos alumnos ya que tocan en orquestas, que tocan de solistas pero mismo… mismo Alonso, ¿no?, que toca en orquesta, luego de solista, de… ¿Alonso Prado? Se llama… C: Alonso, sí, sí. K: Luego he tenido otros que querían ir a…. eh… pasar a otro estilo musical a otro género como Jazz, este…Agustín Bernal, pero no sé si ahorita… si, si, era mi alumno. Otros luego, varios, varios, que tocan en orquesta vaya… y hay también mucho, algunos en extranjero, gracias a Dios, sí, se pudo hacer algo. Y ahorita, sí, tengo experiencia muy bonita con estos muchachos que.. que aquí están, y hoy es último día o sea… ¿no? (risas) Hoy es el último día.

C: Bueno, ¿hay alguna otra sugerencia que quiera hacernos?

Sabe que… le digo, entrevistas son meramente, podemos decir experiencia, pero no son experiencias

profesionales porque experiencia profesional es el momento cuando tú enseñas , ¿no? Entonces, no se puede en la entrevista hacer cosas porque no le puedes decir el exacto problema con que tiene enfrentarse el alumno, ¿me entiende? Entonces, entrevistas son más bien generales porque cada uno tiene su propia vida, tiene su propia convicción y tiene sus propios, tantas cosas positivas como que le están eh… que le están molestando, como que le están impidiendo. Si lo ves, tratas de, de, de… corregir paciencia, a veces me enojo, pero se me pasa, ¿no? Y más, y más, es esto porque si… si…porque cada persona es tal como es y no puedes hacer general que otra es igual, no es igual, ¿me entiende? Entonces, esta es esta, esta tiene ese problema, esta no tiene… esta tiene ese problema, esta no tiene, ¿no? Entonces cómo vamos a decir y problemas salen, y problemas salen al, al, al curso de… de, de… de estudio, ¿no? Este arco por ejemplo, un arco, spicatto, stacatto, stacatto sutié, luego combinación de los… del… brazo, un montón de problemas, ¿no? y, y…todo hay que poner … saber poner dónde (inaudible). Y a veces uno tiene muchas cosas bien (inaudible), "… esto… esto…te va ayudar, esto, así, así y así…", y, y, y…. pues sí me hacen caso se hace, pro no hay que deseperarse. (risas) bueno pues, ha sido un honor poderlo conocer y este…K: mucho gusto C: le agradezco mucho su tiempo y la espera K: gracias. C: y bueno, yo estoy segura que esto nos va a ayudar mucho a todos.

K: bueno, si le sirve para algo bien. Pero le voy a decir que no, mi amigo dice, "puede ser que sí, puede ser que no o puede ser todo lo contrario" (risas), ¿no? Y así es, así son estas cosas, puede ser que sí, puede ser que no, puede ser todo lo contrario (risas), pero digo no es… entrevista es a-personal, quiere decir, yo puedo decir mi experiencia, ¿no?, pero cuando vea yo a una persona que ya está, ya es otra cosa es otra experi…él es nuevo, ¿entiende? Yo … yo tengo que ver qué es lo que tiene bueno y qué es lo que pueda ayudarle y lo demás es ellos, (risa), ¿no? C: si, si, si…. K: bueno, mucho gusto. C: gracias. K:¿cómo se llama usted? (se corta grabación).

6.2.3 Anónimo 1

Entrevista realizada el 10 de febrero del 2015 a las 18:03 horas, en un café ubicado en el centro de Querétaro, a un ex-contrabajista de la OFEQ y docente del conservatorio de Celaya.
El entrevistado insistió en que si identidad no fuera revelada por lo que se le dará el nombre de Anónimo1 (A1)
La entrevistadora es Cinthia Itzel Ordaz Vega (CIOV)

CIOV: Podrías hablarnos un poco sobre cómo decidiste tocar el contrabajo.

A1: Bueno… pues yo, eh, ehm… En particular a mí fue … necesitaban… necesitaban músicos en una orquesta, en una orquesta juvenil y… daban clases ahí mismo y como era contrabajo… había menos… este… no había quien tocara el contrabajo, entonces había como más vacantes, ¿no? Entonces me… pues creo que escucharon en la radio, el director que estaba en aquel entonces y me invitó. Ehm, me dijo mi abuela, creo… ya fui, ya llegamos… y yo buscaba un instrumento de cuerda, violín no, (no estaba interesado en el violín) pero a los demás, pues estaba abierto. Entonces ya, me dijeron … el contrabajo y dije "ok", aunque de hecho estaba preguntando por la viola… me dijeron, "ahm, contrabajo" porque los necesitaban contrabajos. Y ya me dieron mi contrabajo y estaba el maestro, y era un señor ya grande cubano era muy… era… no sé, traía igual esta mentalidad más antaña de… de los conservatorios cubanos -escuela rusa- algo así, pero… era más… era mas tranquilo, ¿no? Entonces …ahm… igual el nivel no era muy alto, de ahí, pero…eh… pero, creo yo, que fue un buen inicio y ahí hizo que me gustara más el instrumento, contrabajo.

CIOV: ¿Cuales han sido las principales dificultades que haz enfrentado como estudiante?

A1: ¡Ah! ¡Las principales dificultades! Ah, si, sí… muy buena…. Bueno las dificultades son físicas, porque el instrumento es simplemente muy grande. Las dificultades han sido físicas que tienen una relación con técnica, físico-técnica, ¿no?, en cuestiones de eh…. sí…. entonces las dificultades son las mismas desde el inicio, eh… pues dolor de mano, pues porque los músculos empiezan a… a ajustarse; después la posición de pulgar que son… el cayo, que duele y también un poquito de fuerza en el brazo porque hay… hay una parte del pulgar donde… es donde menos fuerza tiene el brazo, entonces es más difícil encontrarle. Alrededor del pulgar poniéndolo en… en, en… en "la" o "si" bemol o en "do", esas zonas de ahí, con el dedo uno en "re", el armónico de re, en posición de pulgar, (no sé si más o menos … me…), es más o menso ahí es donde es mas difícil; ya mas arriba, ya la fuerza de palanca es el… el brazo se endereza y ya es menos, menos complicado.

Eh… bueno, eso es una, pero como una fuerza, uno también tiende a encorvarse entonces… eso, también, genera dolores de espalda. Eh… posición de las piernas... todo eso… un montón de cosas… la gente opta por tocar sentado, lo cual esta bien, pero hay otras dificultades, aparecen otras cosas también… entonces, eso…

es un largo recorrido de eso.

Esa es una, y la otra es… es este…también como una dificultad auditiva-musical. O sea… a la afinación. Ese fue un principal problema que tengo yo y es un principal problema… bueno lo he estado… he estado trabajando y es algo que siempre se trabaja, la afinación. Es algo que, que, que, que…. que fui trabajando y descubriendo maneras de cómo hacerlo, que ahora yo como lo enseño.

Luego está el tempo, el ritmo. Es un gran… gran problema, y más que nada como en la educación mexicana, porque, enserio, no, no hay una educación, yo no la tuve y nadie más la tuvo. Entonces no tienen, no tienen…. educación musical, no tienen sensibilidad auditiva del tempo y de la afinación que son los requisitos mínimos, indispensables, ¿no?, de cualquier músico.

En el contrabajo pasa… es complicado. Este, por qué, tienes también la barrera de lo físico, que estábamos hablando al principio, junto con esto, entonces es más difícil todavía abordarlo. Entonces se tiene que… es… bueno… prácticamente son los problemas más principales.

CIOV: ¿Cómo has trabajado en ello? ¿Como los has resuelto?

A1: Pues cada uno tiene su solución. Encontré, yo, la solución a través del tiempo, ehm… poco a poco, eh… de casualidad o algo así.

Afinación: la afinación la encontré ah….no desarrollándome yo un oído…este…¿cómo se dice? Eh… ¿Perfect picht? ¿Cómo se dice?… En: oído absoluto (?) E5: oído absoluto, no lo tengo y estoy feliz de no tenerlo. O sea esto no… no fue así, sino… sino fue un oído que se basa en una tonalidad, eh…ah, ok, un whatsaap …en una, en una tonalidad, ¿sí? O sea empecé a hacer escalas con una nota pedal. Con un teclado de órgano ponía la cartera así (dá el ejemplo) en la escala que estaba tocando: re mayor, sol mayor, la mayor, mi bemol mayor, do sostenido mayor… cualquier escala, se ponía… ponía la cartera en la nota. Era como el órgano, era Puuuum, así y empezaba "taaaram", entonces escuchaba la segunda, la tónica, bien afinada, después la segunda empezaba a sentir la armonía que genera una segunda, como chocan, ¿no? Un "la" con un "si", si estás en "la" mayor un "si" natural: "la" "si", porque siempre depende de la tonalidad. "La" "Si", escuchas la segunda mayor cómo vibra. Después ahm…la… "Do" sostenido mayor, la tercera y escuchabas como la tercera se abría más armónicamente, más bonito, se escucha más bonito, es una tercera, ¿no? Luego "re", una cuarta justa, que … que ahí fue donde descubrí que una cuarta justa es mas perfecta que una quinta justa. Que, inclusive, la gente, es más bien de pensar que la quita es más justa y sí, parece, es más melodiosa hasta cierto punto, pero en realidad en la armonía las ondas armónicas coinciden más…

Pero son niveles que te das cuenta tu solo cuando tu los estas experimentando. Te lo puedo contar pero no lo vas a entender hasta que tu no lo haces. Luego, después "do" sostenido, luego "re", "mi", y así…hasta que llegas a la séptima y escuchas, o llegas a la sexta y en la sexta te das cuenta que es como una tercera pero invertida, es muy similar a la tercera que tocaste primero, pero esta es la sexta, es invertida y ésta es menor, ¿sí? Entonces tienes que… tienes que checar eso también y después este… la séptima y se siente… se siente muy bien como, como… como hay una tensión para resolver, que quiere resolverse, entonces te quedas pegado a ella. Eso es la afinación y ya con eso y con tus posiciones bien en la mano, tener bien… bien estable la posición que tienes tú en tu mano, vas generando una … una sensación en tu cuerpo de como es. Simplemente funciona, a todo el mundo al que le pongo ese ejercicio, funciona. Funciona. Es aprueba de balas, o sea, no, no, siempre funciona. Cualquiera que lo hace, siempre funciona. Además en el contrabajo…

CIOV: Y ése ejercicio, en específico, ¿tú lo descubriste?

A1: Pues sí. Sí, más bien fue como la manera en la que yo me… me … me alivié, en mi desafinación crónica.

Ahora, ahora después está el tempo. El tempo fue un poco diferente. El tempo hasta me preguntó un maestro, en una audición, que cómo le hice... para tener el tempo… no le dije, esa vez, no le dije cómo lo hice, pero la verdad, cómo lo hice fue en la computadora. Este… con programas de música escuchaba un clip continuo, y con base a el lo veía, y así y eso me hizo mas consciente del tempo. Y lo superior, lo mejor que puedes hacer es grabarte, con un click, tocar con el metrónomo prácticamente. Pero no solamente tocar con el metrónomo y ya, si no grabarse con un metrónomo y darte cuenta tú solo que tan desfasado estás, eso es bastante fuerte. Sigo siendo un poco desfasado, o sea si haces el zoom, en las grabaciones, notas que el tiempo no es exacto, pero…pero, se reduce eso, se reduce ese margen de error, ¿si? Ese es una, ese es aah… lo que me refiero yo con este… con tempo.

La cuestión técnica, el cuerpo y tu físico (así, como, como lo haces), esa es una historia todavía mas complicada.

Eso, eh… eso…tienes tú que ver… tu mano izquierda, tu brazo, tu cuerpo en general como… como un atleta, ¿sí? Osea, no… son… son micro músculos, son diferente, no músculos grandes, son micro músculos, de hecho tienen mas vida que los músculos, los músculos grandes; entonces tú, puedes utilizar… puedes tocar el contrabajo hasta que seas viejo, ¿sí? O sea, porque los dedos de los músico reaccionan más. Ah…tienen más vida. Pero entonces, ¿cómo los haces mas fuertes? La manera de hacerlos mas fuertes es a través de ejercicios, y así fue como conocí el libro de Petracchi. Eh… y ese libro es… prácticamente es, es… o sea, si estudias el método avanzado de Petracchi con tus posiciones de pulgar y todo, está ahí escrito todo, cómo tener fuerza en tu mano para tocar lo que sea, lo que sea… y genera una… y genera una, también una… una…una… ¿cómo se puede decir? Como… una predisposición o una lógica de, de… de digitaciones, para tu rápido… para resolver un problema digitativo, super rápido, y que sea eficiente y que funcione. Esa, esa…. esa es la que…esa es la….esa sería la cuestión técnica, en la cuestión de la mano izquierda.

Después viene la mano derecha. La mano derecha como…es la voz, tiene también mucho problema, desde … desde cómo tomas el arco, (he cambiado mucho, he tocado la alemana, la francesa…toco mas la francesa. Ya en la alemana no estoy muy bien preparado, solamente la francesa es la que yo tengo mas experiencia). Ah…. son muchas reglas. Ahí, ahí entran… ahí, ahí entran, ahí entra lo que es la… este…la…¿cómo le…? Que se llama…eh… mecánica, la física mecánica, que tú tienes un brazo largo, así, ¿no?-muestra el brazo- y lo estiras todo... Hay mas fuerza así,-muestra el ejemplo- que si doblo la muñeca. Si mantengo el brazo todo derecho va a tener más fuerza, si doblo la muñeca, ya no; si doblo el codo ya no, se pierde fuerza. Lo mismo en el contrabajo, si estás así, tienes menos fuerza, entonces tocas más piano, suave. Si tocas más fuerte lo que haces es ponerlo totalmente derecho y pasas-hace referencia de que pasa el arco-. Una, te acercas más hacia el puente y generas más fuerza sobre la cuerda y por lo tanto mayor sonido. Entonces es una cosa también interesante a tomar en cuenta. Otra, que es importantísima en la posición de arco. El arco se pasa completamente derecho, con todas las cerdas. Ese es el fundamento, no quiere decir que no se toque de de otra manera, se toca con menos cerdas y muchas cosas… pero el fundamen… la fundamenta es completa… la base es con todas las cerdas y completamente derecho, ¿si?, por eso tienes unas cerdas así, ¿no?, como de dos centímetros, ja, se usan todas, ¿ok? Ah…eh… Y cuerdas al aire, muchas cuerdas al aire. Notas largas, escuchar el sonido.

Luego, después de eso existen tres maneras de las cuales se … se generan matices, ¿sabes cuáles son?¿No sabes, no tienen idea? Se llama… es la fuerza que aplica uno, puede variar, el peso que tú le das; la velocidad, o sea si lo pasas rápido o lento; ¿y?… -espera respuesta-, y la posición. Si tu te vas al puente suena mas fuerte, si te vas más… ¿si? Ambas se pueden combinar entre las tres dependiendo de qué música estas tocando, dependiendo de qué tan rápidas son las notas que estas tocando, no puedes usar mucha velocidad si las notas son muy cortitas, si las notas son piano o fuerte, ¿si?, Eh… eh, todo eso son tres maneras de hacerlo. Son las tres maneras de hacerlo . Esas las tomas en ejercicio y lo haces.

Estabilidad del arco, por ejemplo, tú tocas, uno debe tocar en una posición en donde tu.. donde tu.. a mi al inicio me enseñaron, me querían enseñar, de que…en el arco, si eres bueno con el arco, el contrabajo, tú puedes tocar en cualquier parte del arco., ¿no? En el talón,en la punta, dónde sea, puedes tocar lo que sea. Eso fue algo muy equivocado que me enseñaron al inicio. No es cierto. No puedes tocar un pasaje de Beethoven, este…¿cómo se llama?, la quinta de Beethoven, la parte del…ahm…del tercer movimiento, tan taca taca ta taan, esa, esa parte no la puedes…no la puedes to… no la puedes tocar en la punta del arco, realmente no. No se puede. Lo que haces es ir al talón, una zona mas simple de tocar. Uno debe de buscar la simplicidad, pero aveces la simplicidad afecta a la … a la … a la musicalidad, entonces debes de encontrar una media. Uno tiene que encontrar a… eh…es donde uno tiene que desarrollar un sentido común, de qué usar y que no. Esa es una, la mano derecha, la mano izquierda. Ahora esos dos… esos brazos tienen algo en común: tu cuerpo. Están pegados. La manera en la que tu agarras el contrabajo, la manera en la que tu te paras en él, tiene mucha influencia en … en cómo se van a mover nuestros brazos. Ultimamente he descubierto que… si tu haces como una clase de abrazo como… ¿han visto a Donkey Kong? como tiene los brazos como para enfrente, así… manteniendo siempre tu, tu, tu, tu… tu espalda bien derecha , pero si haces este tipo de movimiento donde como que abrazas el instrumento tienes una mejor calidad de sonido, vas a tener una mejor calidad de sonido. O sea no, no…no corvarse contra el contrabajo porque eso… eso es contraproducente, de hecho quita sonido, mas bien como abrazarlo. Tú te haces para atrás pero lo brazos son para adelante. Los hombros…Son tantísimas cosas.El brazo izquierdo tiende, cuando estás en posición de pulgar, tiende a subir y a apachurrar, o sea a tocarlo con esto, el hombro izquierdo. y eso pues te maltrata. Te trae dolor y te quita fuerza… Es recomendable hacer ejercicio, un poquito, porque les va a doler el cuerpo y el ejercicio desestresa el músculo y los tendones los hace mas fuertes, etc. No pesas, las pesas no, lagartijas, sentadillas , más que con los brazos así… cosas simples. Es necesaria mucha fuerza para tocar el contrabajo. Ahm…y… y….y escuchar música, escuchar música. Mucha música. Básicamente esos serían como los fundamentos, más o menos, que yo he cubierto y que yo he logrado para… para…encontrar el problema, la respuesta a mi problema.

CIOV:¿Cuántos maestros de contrabajo has tenido?

A1: Como unos cuatro. Fueron, el primer… el primero fue el maestro…. que… que fue… cubano, unos cuatro años. Después de ahí me fui a Estados Unidos y tuve un maestro americano que se llama Paul ... (inaudible) muy bueno, fue el que me enseñó mucho. Venía de…él venía… él había estudiado en… en la universidad de…¿cómo se llama, esa una universidad? Bloomington, Indiana, está esa universidad. Se llama… ay, se me olvidó el nombre de esa universidad. Bueno, Indiana, Indiana University, él estudió allá y… pues tenía muy cuadrado el instrumento y eso me gustó. Entonces me enseñó muchos pasajes de orquesta, más que nada, era importante. Después de él, pasé por otros así…que… que, que me pusieron pero, en realidad no quise estar con ellos y me fui, me cambié de esa escuela y me fui a… y me fui a Italia donde conocí al maestro Alberto Bocini y tomé clases clases con él, dos años y… y él era muy práctico, o sea veía qué problema tenía y te decía cuál era el problema y que decía que hay que resolverlo. Pero solamente se basa en eso prácticamente. Era lo que hacía. Y no me daba digitación, y nada. Él quería que la sacara solo y si las sacaba mal me las corregía… entonces era un trabajo un poco más difícil. Más difícil.

Y después estuve con Franco Petracchi y ahí fue donde él… ya tenía toda (enfatizó toooda) una manera de dar clase, ya había dado clases casi toda su vida, ya tenía todo resuelto y te decía, prácticamente te podía decir exactamente qué hacer, qué hacer, con qué, con qué, en cada pieza que tu le llevaras, ya que conocía todo el repertorio. Tenía actualizaciones de sus digitaciones... Me decía: "esa escala, esa es vieja, esa ya no, esa es del 2010, ¿no?, agarra la nueva". O sea arcadas, o sea en sus partituras tienen todo, todo, todo, todo, todo como es, y las ligaduras y arcadas y todo. Hay musicalidad adentro, o sea hay una idea musical. Y hasta él lo decía, “es que no lo vez(?), está ahí, o sea…si te pongo que estas líneas son tres… estas tres notas son ligadas y te las pongo para arriba y la que venía, venía así, así, eso quiere decir que no uses tanto arco aquí, eso quiere decir que la voz hace un crescendo aquí porque hace esto…” y te empieza a explicar todo, exactamente qué pasaba ahí.

Y te deba sus ejercicios, que él inventó, para hacer fuerza así…y… y ya, prácticamente ese… era… se repetían los mismos problemas y los mismos errores tanto que hasta le decía "ok, aquí viene el concierto de Koussevitzky otra vez”, antes, empezaba a tocar y tocaba “y ahora el violinista te va dar la clase”, le decía al pianista y el pianista repetía todo otra vez, exactamente todo. Se repite, siempre es lo mismo que es lo que se tenía que hacer en el Koussevitzky, “esto, y esto, e más al arco, es más fuerte, hay que tener, más tensión en el arco, o sea, pasarlo más lento y al mismo tiempo este… poner las notas, el vibrato, qué pa´qué, especialmente en ciertos puntos dónde utilizar (inaudible)”. Todo era repetirlo y repetirlo, era lo mismo; y no solamente con esas piezas sino con todas las piezas era otra vez decirlo. Entonces ya se repetía y se repetía un círculo de cómo tocar lo mismo, otra vez y otra vez… Los mismos alumnos, ex-alumnos de él ya tocaban diferente, (ay, gracias -interrumpe la mesera para dar lo que se pidió-) y empezaron ya… a tocar todo de una manera… más… libre, ¿si? o sea de hecho hasta el les gritaba “¡ah! Son unos traicioneros". Bueno esos son los maestros. ¿Qué más? (se interrumpe la entrevista por volumen de la música del lugar).

Hay tantas cosas importante que hay que saber y es que … siempre se tiene que disfrutar… o sea es, bueno, suena muy trillado: disfrutar. Yo lo diría más exactamente como entretenerse, o sea, debes de buscar el entretenimiento cuando estás tocando, ¿si?, porque después, en mi caso se volvió muy… muy metódico y muy… reglamentario. O sea tenía que tocar… tenía que tocar de cierta manera, tenía que respetar ciertos parámetros, y lo es, porque la música clásica así es. Y después entrar a la competitividad, ser competitivo para encontrar un trabajo, ¿no? Todo eso en mi caso me dejó de… dejé de entretenerme tocando el contrabajo y empecé a, a…. a verlo más como que “tengo que estudiar, porque tengo que hacer esto”. Estudiaba mucho, mucho, mucho, pero… pero ya no lo hacía por, por…por entretenerme a mí mismo estar así,¿no?, como agarrar un instrumento y lo empecé a tocar y todo, tá padre, ¿no?, porque me gusta… dejó de ser eso, se convierte ya, como decirlo, profesional. Y eso, y eso…a mí, en mi caso, me vició demasiado, o sea fue como, ya no…ya el instrumento, el contrabajo, ya no lo veo como… ya no, ya no lo estudio yo, ya no quiero, realmente porque no me entretiene tocarlo, estudiarlo, ¿si? Yo ya, yo ya, no estudio el contrabajo, ¿si? Lo que aprendí, sí, lo sigo utilizando, de repente, cuando doy clases, les digo cómo hacer los ejercicios y con ellos hago los ejercicios y ya, como que recupero un poco la fuerza en la mano nada más, porque se pierde fuerza en las manos, si, cuando dejas de estudiar… y ya prácticamente, en ese caso ya, la gente puede simplemente estudiar, hacer ejercicios de Petracchi y ya, o sea cuando les ponen algo qué tocar nuevo, es nada más que se pongan, romperse la cabeza un poco para descifrar las notas y todo eso, pero van a tener la capacidad de tocarlo, van a batallar menos y con menos frustración, mucho menos, y va a sonar más bonito, con mejor sonido y todo…

CIOV: Bueno, antes estabas comentando que decidiste, por los maestros que te dieron, irte de un lugar. Bueno, ¿qué te motivaba a cambiar de un maestro a otro?

A1: Bueno, pues la cuestión económica influye mucho. Estaba gastando dinero en donde… en donde no me

convenía y por otro lado, pues tenía muchas ganas de tocar bien. Lo único que me importó fue tocar bien. No me importaba nada más y era muy… me trastornaba así como “no, no, no suena bien, no suena bien, no toco bien, no toco bien” y estaba yo dándole, dándole, dándole, ¿no? Me ayudó un poco pero un tiempo fue también contraproducente porque nunca hacía eso que te comentaba, no hacía… no querer… no querer estudiar, no entretenerme (inaudible) … Pasaba el tiempo, en eso. Pero sí, la motivación fue querer tocar bien.

CIOV: ¿Cuantos años llevas siendo docente del instrumento?, ¿Que te motivo a ser docente del instrumento?

A1: Enseñar como que… a mí me ha gustado, o sea, sí disfruto eso. Sí disfruto compartir, algo, mi idea musical, eso. Esa es una y la otra es que también necesito un poco de dinero, ¿no?. Entonces solamente con el salario de la orquesta, sí ajustaba, pero sí me quedaba como a medias. Entones necesitaba dar, dar clases y ya… me he pasado un tiempo de como 3 años dando clase y llegué con mis alumnos, y mis alumnos son todos ya grandes y estaban tocando cosas muy elementales y así como que "ok".

O sea, yo ya no estudio, (inaudible), yo, ya no estoy muy interesado en mi carrera como contrabajista, en mejorar, ne… tocar cosas nuevas, yo ya no tengo ese interés, pero ustedes está…necesitan trabajar y qué van a hacer si se gradúan y no tienen el nivel necesario para ganar una audición. Ese era mi punto de vista les decía “ok, hay que verlo de una forma más madura y si quieren hacer eso, me tienen que hacer caso en lo que les estoy diciendo…” y, lo que les acabo de decir de Petracchi, todo eso, sí aplicó. Empecé a enseñar técnica, que eran los ejercicios, y… crear una este…. crear una clase de… de estándar. Uno hace una bicicleta, ¿sabes qué la bicicleta? CIOV: la este…sí… A1: Ajá, exactamente, no hacer los dedos así, no sé, así, las posiciones cómo son, las escalas, la cromática y diatónica, el pulgar nunca se mueve igual, siempre está pegado en el diapasón, para cambiar el pulgar va en una nota siempre, los dedos siempre están en una nota todos los dedos, tocas con cuarto dedo y con tercero en posición de pulgar, todos los demás dedos están en posición ya, siempre. Eh… este, el arco, que no esté todo guango, si no que tenga una estabilidad, se empieza a hacer eso y luego, después de eso empezar a… presionarlos con repertorio serio.

¿Cuál es el repertorio serio? El repertorio serio es aquel que uno usa para las audiciones, que es: Dittersdorf, Vanhal, Koussevitzky y Bottesini no. 2, son los cuatro conciertos que te piden, los cuales, es mejor ya tenerlos en dedos, ya conocerlos, ¿no?, mínimo los primeros movimientos, que son… te los piden siempre, eso.Y… y pasajes de orquesta que son: "La italiana" de Mendelssohn, Brahms... todas las sinfonías, Beethoven igual todas las sinfonías, este… Mozart desde la 35, 38, 39... No sé cuantas, Jupiter, Cuarenta, todas ésas; Strauss, Do Juan, (inaudible), Vida de héroe ahm…. Rossini, eh… La traviata, Otelo….cosas que son específicamente para el contrabajo que te piden específicamente en las audiciones, ¿si? Tienen que estar ya ahí y representan un nivel de dificultad muy grande. ¿Por qué? Qué pasa, porque les preguntan eso, llegan a la audición, lo tocan todo rápido, feo y se escucha horrible, el contrabajo se escucha horrible. Empieza (hace sonidos imitando al contrabajo) super grave, así, se escuchaba desafinado, no hay, no hay sentido de ritmo, de afinación, las notas graves, no hay, no se distinguen y no hay un tempo fijo, ¿qué hacen, corren, ¡fum!, y se escucha pero que como si nada. Nadie te va a aceptar si tocas así. Entonces ya, también tiene que ver, escalas, todas las escalas mayores por todas las cuerdas. O sea es “la” mayor: la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si… por la cuerda de “la” las 3 octavas, ¿no? Entonces, “la”, es “la”, “si”, “do”, luego pasas a “re”: re, mi, fa, sol, la… “sol”: sol, la, si, …fa, sol, la…¿no? Luego, segunda cuerda: la, si, do, re y en re, te vas todo en re hacía abajo (re, mi, fa, sol, la; la, si do, re, mi, fa, sol, la, hasta allá). Sí, ¿me sigues?, luego la cuerda de “la”: la, si, do, re, mi, fa, sol, la, si, do, re, mi, fa, sol, la; que es como un “sol”, la cuerda de “sol” “la”. Hay unas digitaciones, que hay ahí, que se repiten, una vez que sacas 3 o 4 o 5 escalas, las demás ya salen igual, mayores, solamente bien afinados. Y luego, hay un tipo de grupo, en donde bajas, ¿si? (interrumpen un momento) … después hay un sistema donde bajas por la cuerda de “la” llegas a posición de pulgar y te mueves a la cuerda de “sol”, o sea tocas escala de “la” mayor, pero vienes desde abajo en el: la, si, do, bajas por “la”… Luego va el segundo grupo que bajas más todavía, al punto donde está el armónico “re”, “la”, “si”, y ahí empieza otra vez la escala, todas las mayores: fa sostenido mayor, do sostenido mayor, re bemol mayor, fa mayor, mi mayor, este… todas las mayores y ya.

CIOV: ¿Qué consideras necesario para ser un buen maestro?

A1: Pues descubrir, saber cuales son los aspectos básicos y cubrirlos. Tú le vas a enseñar, le vas a decir todo lo que tiene que hacer. Por eso se crearon los planes de estudios, al final de tu programa, tú tienes que terminar tocando, todas las escalas mayores, todos estos conciertos y todos estos pasajes de la orquesta. Los tienes que tocar, los tienes que conocer.

CIOV: ¿Qué edad consideras apropiada para que uno inicie a tocar el contrabajo?

A1: Desde chiquito si puedes, mejor. Hay contrabajos chiquitos. Al rededor de 9 año, 8 años, 7 años… (inaudible)

CIOV ¿Has trabajado con alumnos principiantes? ¿Qué métodos utilizas?

A1: ¿Los métodos que utilizo para empezar? Si. En realidad los métodos solamente sirven como para introducción, no me quedo mucho con los métodos. He hecho diferentes cosas con diferentes alumnos, también igual, como para encontrar una…una media. El Simandl funciona muy bien, pero se tiene que ir rápido y no me quedo solo con las lecciones de Simandl, si no que exijo lo demás. Entonces… entonces, sí, creo que es un método muy viejo, pero funciona, al principio. Pero sí, no dejo pasar meses, cuando ya les estoy pidiendo posición de pulgar y tocar ciertas cosas ya más… que sí lo pueden hacer, lo he visto y ninguno ha fallado y llegado con tendinitis, ni nada, siempre y cuando le dices, "tienes que ejercitar tu mano y tus tendones para que no se… frieguen con ejercicios… si tú… llegas y te avientas a hacer algo, te vas a fregar un tendón, es normal, pero si los ejercitas antes y haces los ejercicios y vas al gimnasio y empiezas a levantar, no te va a pasar nada, tus tendones van a ser fuerte… eso nada más**.**

CIOV: Bueno, ya nos hablaste un poquito de los ejes que consideras importantes a tratar en clase, como las escalas este… repertorio de solista y los pasajes orquestales, ¿hay alguna otra cosa que consideres necesaria trabajar en clase?

A1: Conmigo no. O sea pueden ser muchas cosas, tres cosas más como sonatas, un montón de cosas que también se pueden tocar, pero si hay más tiempo, pero si eres una persona que tiene cierta edad, no te puedes detener a hacer otras cosas. O sea tienes un objetivo derecho: tener un repertorio para poder concursar, tocar en una orquesta, ya que estés en la orquesta ya te puedes poner a tocar otras cosas, tienes un poquito más de libertad.

CIOV: ¿Qué tan abierto es el diálogo con tus estudiantes?
A1: Muy abierto. Muchos de ellos tienen mi edad o son mas grandes que yo… y los considero como amigos.

CIOV:¿Sí consideras importante tener ese tipo de relación, alumno-maestro?
A1: Pues sí es bien honesto, mientras que les das el objetivo, que es que ellos toquen bien… una vez que está, eso sí, no importa. No importa la verdad. Ah, los trato igual, como trataría a cualquier persona. No, no soy… o sea no tiendo ser, no sé…sí yo trato, como los trato a ustedes, sí, o sea, no hay más de mí como tratar a alguien más que yo.

CIOV: Bueno, en la nueva escuela de educación musical es importante que el maestro enseñe, eh… bueno, en el caso de un instrumento, a abordar el instrumento de manera divertida, o sea que …sé representa retos para ellos pero que tampoco los límite. Entonces, en ese sentido, ¿tú procuras ese sentir en tus alumnos? que por ejemplo, que también ellos puedan explorar el instrumento, cómo suena si le haces esto acá o qué componga, a improvisar, etc.

A1: Bueno… en eso sí soy abierto a eso. Si están viendo otra pieza, estudiando otras cosas yo no les digo que no. Lo único en lo que tienen que cumplir es con lo que yo les digo. Todo lo demás es ya… o si quieren que les revise una pieza o algo así, con gusto lo hago, les doy mi punto de vista y cómo hacerlo; les digo qué es lo que está mal y cómo corregirlo, es importante, es que si ves una maña tienes que decir cómo corregirlo, cómo se hace. Y me enfrento mucho con…me enfrento mucho contra los problemas de que no lo hacen. Dicen no más que "es así" y otra vez, ¿no?, "es que es así" y "qué no entiendes que no es así, es así" y les puedo explicar mil veces pero no lo hacen porque su cerebro… es complicado, esto no es fácil, pero es así como así. Y ya…en ese momento empieza ver ya un punto que es más de diversión, donde digamos se empieza como que a reír, de cómo es uno, tan tonto que le dices "baja el dedo uno, baja el dedo dos" y bajas el tres, ja ja ja, eso pasa mucho, ¿no? Es muy normal y pues me gusta reírme de eso. No, no trato de no ofender a los estudiantes, de hecho no me importa si se ofenden, pero si está pasando algo ridículamente chistosos, está pasando.

CIOV: Bueno, ya hablaste de… te íbamos a preguntar de las dificultades que a la hora de enseñar, ya nos mencionaste algunas, ¿has vivido otras?

A1: Ah, sí, que no estudian nada. CIOV: ¿Esa sería como la principal?

Sí… les dices, "hagan esto" y a la siguiente clase ya no lo hicieron. Y es ahí que ya yo entendí… "¿Por qué no lo haces? No llegas a tu casa y no haces lo que te digo que hagas", ¿sí? Es ese el principal problema. Hay gente que ya toca bien ya llega tocando algo, ya la mayoría corriges, son casos fáciles, ¿no? y ya empiezas a ver otras cosas, música, ya con un piano, ya empiezas a tocar una pieza le dices "no, aquí, así…este… aquí tienes que tocar más fuerte porque es necesario llegar a este clímax y espérate…" o sea empiezas a… a jugar

con otras cosas, pequeños trucos, “mira aquí haces esto”, así… y cosas más así, pero ya cuando ves cosas más musicales. Matices. Empiezas a analizar un poquito más qué está haciendo la armonía como para saber qué hacer, ese tipo de cosas; y eso, y eso es mas interesante y eso me gusta, que estarles diciendo con qué dedo y con qué… pero para llegar ahí es un largo camino. Me gusta apresurarlos para llegar allá, eso me gusta, porque es más bonito. Pero entonces, como me gusta llegar allá y no llegan, me frustra que no lleguen y no estudien lo que les digo. Si yo te digo “a la siguiente clase traíme el estudio tal, de Petracchi , todo, ya bien hecho, que te cueste porque a mí me costó… a mí me costó estar ahí, todo el día, todo el día, hasta que salía, salía, salía y me dormía y al día siguiente despertaba y otra vez…y así, tienes una semana y no lo haces… dentro de mi punto de vista es tan fácil tocar el contrabajo, siguiendo los pasos y tú no lo haces” je je je, ¿sí? Es un atajo…completamente un atajo, ese el problema. El problema es entrar en las cabezas y convencerlos de que lo tienen que hacer y eso es un problema muy grande porque es súper difícil y entre más grandes son, es más difícil. A un niño le dices hazlo y lo hace. Y ya.

CIOV: En ese problema en específico, ¿todavía no hay forma de solucionarlo?

A1: Si el alumno no tiene voluntad de hacer las cosas, si uno no está convencido de hacerlo, no lo va a hacer. Sí, me han tocado muchos flojos, muy flojos. Jejeje.

CIOV: ¿Qué experiencia satisfactorias has tenido como docente?

A1: Pues eso de que ya llegan… tengo dos alumnos que tengo desde hace rato y ya están tocando bien, ya hemos tocado varios repertorios, ya hemos tocado con el piano ya empiezan a tocar… y ya empiezan a disfrutar, importante, ya empiezan a disfrutar cuando ya están tocando. Todavía no al cien por ciento, pero ya, la última… el último concierto que tuvo un amigo estaba tocando la Tarantella y… la Elegia y Tarantella… yo me senté al piano, tan tan tan, tan tan, taan, tan tan tan tan tan… empieza, empieza: tuuuuum tum tum tum (sonido de desafinación), ¿qué! Taram, tarirarararam (sonido de desafinación), ¿qué! Tim tam tam… y en eso así como, ok, ya estaba… ya estaba a punto de disfrutarlo pero por los nervios, porque era una audición, se puso muy nervioso y no le salió como a él le saldría si estuviera solo. Si… si hubiera estado solo y hubiera hubiéramos tocado y me sentara solamente a disfrutar el concierto, yo creo que sí lo hubiera disfrutado. Eso hubiera sido mi mayor satisfacción, porque eso es ya, como aaaah (sonido de relajación), eso es es algo como debe ser tocado en vivo. Pero pues todavía falta.

CIOV: Y específicamente de los nervioso ¿Qué consejo le darías a un alumno para que no pasara eso?

A1: Te tiene que valer. Te tiene que valer, no te tiene que importar. Te tiene que importar antes, pero ahí no te tiene que importar, como salga, salga. En la audición es igual.

CIOV: De haber algo que considere importante para quienes enseñan el instrumento y quienes lo aprenden, que no se haya tratado anteriormente, por favor, explíquelo a continuación.

A1: Ese que te dije puede ser buenísimo para concluir. Divertirte, o sea entretenerte. No divertirte, entretenerte. Deber ser algo que lo hagas, empiezas tocando poquito a poquito. Tienes tiempo libre… porque no tienes nada que hacer, porque en vez de tele, en vez de ver la tele te vas a poner a tocar. Por eso te gusta música, ¿no? ¿Por qué no solamente escuchas música?, porque no tienes nada que hacer. Ocio, es un ocio. Entonces si lo haces más así, si no se pierde eso, es que cuando uno es profesional cambia todo, pero, si sigues haciéndolo, si sigues ejercitando esa parte, nada te va a aburrir, y lo vas a hacer y vas estar todo el día ahí, haciéndolo.

CIOV: Muy bien. Sería todo. Muchas gracias por tu tiempo y concedernos esta entrevista.

6.2.4 Enrique Aguilar Canuto

Entrevista con el Mtro. Enrique Aguilar Canuto, contrabajista de la OFEQ y docente en el sistema de orquestas comunitarias “Esperanza Azteca”.
La entrevista fue realizada en un café ubicado en el centro de Querétaro el día 19 de febrero del 2015 a las 13:21 horas.
La entrevistadora es Cinthia Itzel Ordaz Vega (CIOV)
El entrevistado es Enrique Canuto (EC)

CIOV: ¿Cómo decidiste tocar este instrumento?

EC: Este…basicamente fue una… eh..fue suerte. Igual fue el destino me lo puso porque yo estaba, yo pertenecía a un grupo, que era la estudiantina de la preparatoria de la U.A.Q.. Empecé con guitarra, de una manera, todo muy lírico. A los dos años el maestro, el director , de la estudiantina me pide que sepa tocar el bajo. Eh, para esto el, maestro Alonso, que acababa de llegar, se hizo muy amigo de él, y me presento con Alonso para que tocara el contrabajo en la estudiantina. Pero todo empezó de una manera muy amateur, entonces a los dos meses ya estaba tocando el bajo en la estudiantina, y Alonso me dijo que, pues que podría hacer algo en la música; que no me veía tan deficiente. Entonces me hizo un "coco whas" ¡increíble! y, ya, me dijo: no desperdicies, tu, el talento que tienes (o la facilidad) y, este, y prueba en música haber qué puede pasar, ¿no?
Entonces fue lo que hice. Eso me lo dijo medio año antes de salir de la prepa, y cuando ya salí de la prepa, (bueno ya estaba dos meses antes) , pues fui por mi ficha. Me animé y pues así empezó. O sea, fue como pura suerte o no sé cómo llamarlo. CIOV ¿Pero estás muy feliz, no?

EC: Ah claro. Bueno sí, sí. Claro que sí.

CIOV: ¿Ha enfrentado dificultades en su proceso de aprendizaje del instrumento? (Ejemplo: no contar con el instrumento, problemas de técnica, el trato con alguno de sus profesores, etc.)

EC:Este bueno… Yo creo que lo más importante ,es que, el acceso a maestros de un nivel ya MUY internacional, o ya con un nivel de perfeccionamiento. No lo hay, no lo hay, no lo hay tanto en México.

O sea hay muy buenos maestros que te dan una muy buena base, y que finalmente es súper importante, pero por ejemplo, para un alumno que quiere estudiar mas, que busca ya un poco mas de perfeccionamiento, es muy complicado encontrarlo en México, ¿no? Este… hay, hay solo muy pocos maestros, que… yo considero, que te pueden enseñar a un nivel ya para como para un algo meramente internacional (como en algún conservatorio afuera), que se encuentran en Baja California con Andrés Martin, Andrés Dechnik y hay otros tres maestros, Hugo… un chavo que se llama Hugo, también Jalapa, y a lo mejor este… en México, pues, un poco con Victor y a lo mejor cuando estaba Valeria, ¿no?, de ahí a fuera, creo que, la escuela de contrabajo… ya de un contrabajo más virtuoso, no la hay, no la hay en México.

Ese es el primer problema que yo veo, ¿no?, porque el nivel de México es curioso, es alto, (golpea la mesa) o sea hay muchos muy buenos contrabajistas pero todos llegan hasta esa línea. O sea hasta ese nivel. Lejos de ese nivel, que es un nivel aceptable, ya no hay. Y entonces hay músicos que van empezando, músicos que no le dedican tiempo, hay músicos que llegan a ese nivel pero ya no, ya no hay, ya no crecen, ¿no?. Entonces tienen que irse al extranjero a estudiar, o en el mejor de los casos, pues con skype, ahí, ahí hay clases en vivo, en esas, internet, plataformas; pero para mi ese es el mayor problema ¿no? Que no hay , no hay (enfatiza), una especialidad muy grande para decir, este… no sé, buscaría ya una formación de maestría (?), a nivel ya fuerte no la hay. NOTA: se refiere a méxico=.

El segundo paso es, este… la escuela de contrabajo no ha, no ha tenido (creo yo) una, una, una pedagogía elaborada. O sea, el maestro, o nosotros como maestros, porque yo también doy clases, nos hemos enfocado mucho en que suene y ya (enfatiza golpeando en la mesa); pero, una, una pedagogía adecuada no la hay. Yo hasta ahora voy conociendo que los niños tienen tres formas de aprendizaje, que es este, eh, visual (?), CIOV: hmju… E4: … que es de contacto y me dice mi maestro que es kinestésico también ¿no?. Entonces yo ni siquiera sabía que aprendizaje tenía, creo que, me voy, me voy dando cuenta que soy kinestésico, ¿no? Porque Victor me pegaba en las manos y solo así las mejoraba, ¿no? eh… pero eso no lo sabes, ni siquiera Víctor lo sabía, te pegaba y si eres kinestésico que bueno pero si eres visual o eras así, este … CIOV: auditivo (?)… E4: auditivo, o de tacto, vaya… pues no la ibas a armar nunca, ¿no? CIOV: hmju… Entonces este es otro problema, ¿no? Hay una deficiencia y no solo en el bajo, o sea, hay una deficiencia pedagógica muy grande en la música, en México.

EC: Hasta ahorita, yo llevé un curso ahí, en Salamanca, y, y, y nos, y nos van diciendo que, por ejemplo, que hay niños, bueno en especial a los niños, hay cosas que no les puedes inculcar, o no les puedes enseñar, hay cosas que ya lo pueden saber, o ya lo pueden intuir; pero hay cosas, por ejemplo, como cosas de tensión en el cuerpo, que si el niño no está tensando, no les debes de decir porque su cuerpo no lo tiene consciente. Cuando tu le dices: "en la parte de aquí no hagas tensión", el cuerpo activa esa parte y, y , y se detona toda una serie de factores que hacen que, si el niño no tensaban ahí, a la hora de hacerlo consciente ahí, pfff, se pone rígido, se pone tenso y se bloquea ¿no? Entonces creo, creo, creo que la pedagogía musical y la enseñanza del instrumento en México , es… está … o sea puede ser mejor. No la considero mala pero, pero puede ser mejor. Y yo supongo que está en eso la cultural. La pedagogía, general en México, tssss, pues, podría ser mejor.

CIOV: ¿Cómo solucionó ésas dificultades?

EC:No pues… pues para ser con consciente la verdad es que no tengo, todavía, un nivel como para para decir, o sea, que lo haya solucionado, ¿no? Creo que hay cosas que no he solucionado, (toma aire) pero a lo mejor con una consciencia personal, ¿no?, una consciencia corporal de que estoy haciendo mal y qué puedo mejorar. Al final de cuentas a una edad y un cierto tiempo de conocer el instrumento, todos somos conscientes de lo que hacemos bien y que hacemos mal; entonces, si viene siendo que a lo mejor, este, un buen maestro haría falta (o nos hace falta), también creo que la consciencia… la consiencia de uno mismo es , es, es fundamental. Yo siempre he creído que los buenos músicos, los músicos que tocan perfecto todo, los músicos que suenan pasajes. Creo que el común denominador de ellos, es que son conscientes de cada uno de sus movimientos, ¿no? Entonces el estudio o el maestro te dice que no muevas "X" dedo, que la palanca en el arco sea esto; pero lo que esta haciendo el maestro no es enseñarte a mover el dedo o es enseñarte a mover la palanca en el arco ¿no?, creo que el maestro te está haciendo consciente de esos movimientos. Entonces cuando ya hay un buen músico (cuando hay un músico que toca todo) es porque, es porque tuvo esa oportunidad de concientizar sus movimientos. Entonces lo poco que lo he hecho, o lo mucho que lo he hecho, en esa falta de un maestro estricto, pues ha sido… ha sido tratar de ser consciente de mis… pues de todo, ¿no? Tanto auditivamente como corporalmente y pues lo he ido solucionando, ¿no?

Obviamente, pues, tenemos a la mano cosas como YouTube, como Facebook que nos pone… nos pone al día de lo que esta pasando en otros países, ¿no?. Entonces antes era muy complicado saber qué se escuchaba en Estados Unidos, qué se escuchaba en Australia; pero ahora con las plataformas ya sabemos, ¿no?, que los niños de 12 años pueden tocar Bottesini, cuando se pensaba que Bottesini era, ¡Pff!, era el final de tu carrera, entonces, pues bueno, también eso te hace consciente, ¿no? De qué te hace falta; y también hay clases, este, magistrales en internet, ¿no?, o sea suben tutoriales y eso… eso también puede funcionar ¿no? También, un maestro, Andrés, en Tijuana, me decía que…que tuviera contacto con demás músicos, por ejemplo con los chelistas, (los chelistas tienen mucho en común con el contrabajo y los violistas). Entonces porque, también la idea no es resolver las cosas técnicas de la mano izquierda, ¿no? Los violinistas tienen una percepción diferente de los fraseos, los chelos tienen una percepción muy parecida con, con, este, con el arco, ¿no? Entonces, este, pude llenar ciertos huecos tanto de musicalidad como técnica, pues con con violistas, chelistas, pianistas, y actualmente, pro ejemplo, con Rolando, ¿no?, que es chelista. Entonces, Rolando, para mí ha sido de gran ayuda porque me ha pasado información, me ha pasado maneras de estudiar que no conocía, ¿no?, Entonces, vaya, los huecos se pueden llenar la cosa es buscarle y también pues ser consciente.

CIOV:¿Cuántos maestros de contrabajo ha tenido? De haber tenido más de un maestro, ¿cuáles fueron las causas por las que decidió estudiar con más de uno?

EC:Pues he tenido… O sea maestros formales que he tenido... 1, 2, bueno, Ricardo en Queretaro, Alonso Hernández en Queretaro; estuve con Victor, con Victor, a él lo veía de forma esporádica, pero cuando lo veía, lo veía como cuatro días seguidos. Este… después Andrés, que también lo veía muy de vez en cuándo, pero cuando lo llegaba a ver eran horas enteras (muchas horas) y con Oscar, ¿no?, en Guanajuato. De ahí en fuera he tenido clases maestras con muchos, con muchos, contrabajistas en México y lo que me motivaba de alguna manera, pues era… era verlos tocar, ¿no? Eran gente mayor que yo, obviamente, y este… y ver que… y ver que estaba como en un camino que también ellos también andaron… pues me daba cierta fortaleza de seguir ahí. Entonces cuando me decían que también tenían dificultades ellos, o que tuvieron dificultades en las mismas cosas que yo, de alguna manera, pues me daba ánimos, ¿no?, de decir, bueno, pues si ellos lo tuvieron yo también, seguramente, lo voy a tener,¿no?, y yendo de la mano con ellos… pues todo iba saliendo. Y como eran músicos , normalmente son principales, entonces los ves en el primer atril, ves a los demás alumnos tocar, entonces eso también te ayuda, ¿no? Es un aliciente.

Sobre el desarrollo de su filosofía de enseñanza

CIOV: ¿Cuántos años lleva siendo docente en el instrumento?

EC:4 años

CIOV: ¿Qué lo motivó a ser docente?

EC:Pues que… que también este… Mi maestro decía, Alonso, que "el que enseña aprende doble". Entonces, de alguna manera la motivación de poder ofrecer el conocimiento que yo tuve a los niños, pues es muy satisfactorio, ¿no? Me gustaba, me gusta la idea de que, de que…. bueno yo , yo empecé tarde, yo empecé a

los 19 años a estudiar el bajo. Ver que hay niños que tienen la oportunidad de empezar mucho antes que yo , pues eso también me llena de alegría, ¿no?, porque si yo tuve la oportunidad de crecer empezando tan tarde y con muchas cosas en mi contra, pues, ¿qué puede ofrecer un niño que tiene todo a su favor? Entonces para mi eso es lo mas importante, ¿no?

El conocimiento adquirido guardado no sirve. O sea no sirve de nada saber mucho si no se comparte, ¿no? Entonces, pues no sé, creo que es parte de todos los músicos, enseñar, ¿no?, dedicarse a la docencia**.**

CIOV: ¿Qué considera necesario para ser un buen maestro del instrumento?

Primero ser un excelente ejecutante. O sea no, no… yo me niego a la idea de no poder tocar un pasaje y hacer que mis alumnos lo toquen, ¿no?, o sea eso es fundamental, no, no , no, no no… Para ser un buen maestro, creo que se necesita… se necesita un buen conocimiento del instrumento, ¿no?, y conocer pasajes y conocer las obras … pues que se van a tocar,¿no?, por que los niños saben , sabe qué onda. (interrumpe un conocido del entrevistado).

Tienen que tener un dominio total del instrumento, o sea eso es… básico.

Dos, tienen que tener un acervo cultural, también muy importante, porque hay muchas obras que están basadas en escritos, hay obras que están basadas en poemas y eso, pues obviamente repercute a la hora de enseñar., ¿no? Si yo le enseño a un niño el Requiem de Mozart, y le explico el trasfondo que hay tanto del significado religioso; si le enseñó a un niño a tocar los pasajes de "La visión de los vencidos" de Marques, creo que es de Marques, y no he leído el libro, "La visión de los vencidos" el libro de los relatos indígenas, pues, ¿qué le puedes enseñar al niño, no? Si yo conozco la obra… Eh… hay que tener mucha, pues mucha paciencia, ¿no?, mucha paciencia y ser conscientes… ser conscientes que son niños. De alguna manera, la manera didáctica de enseñar es importante. Yo no puedo hablarle a un niños de vectores, yo no puedo hablarle a un niño de anacrusas, no puedo hablarle a un niño de armonía, de séptimas; sí, sí, son niños,¿no?, obviamente no. Todavía no entran, no son conscientes de todo eso, ¿no? Entonces, es importante manejar una… una, un poco una enseñanza a su nivel, ¿no? Enseñarles con imágenes, a lo mejor con… con canciones. Yo les he enseñado contratiempos con canciones populares como de Juan Gabriel, ¿no? Como no conocen el solfeo, y el solfeo es muy complicado a veces, les pido qué canten una canción de Luis Miguel, o de José José o Juan Gabriel o de banda y lo solucionan (lo dice con sorpresa), o sea. Un pasaje que les he enseñado en solfeo, durante dos horas, y no lo pueden hacer, lo solucionan tarareando una canción de k-paz de la Sierra, o sea, por decir, ¿no? Entonces pues hay que estar eso, ¿no? También o sea, estar en su nivel y tratar de pensar como ellos., ¿no?

Hay que ser exigentes, de eso estoy seguro. A los niños hay que tratarlos como tal, para que lo puedan absorber todo.

CIOV: ¿Recibe alumnos de cualquier edad y nivel?

EC: Si, sí. De preferencia… bueno ahora estoy con alumnos de… aproximadamente de 14 años en adelante y, este… y son los más difíciles de trabajar obviamente, porque empiezan de cero y están en una edad muy difícil, ¿no? Pero sí, recibo alumnos de esa edad e incluso hasta mas chicos. Y me gustaría tener alumnos un poco más avanzados para olvidarme de otras cosas y abordar cosas como más musicalidad y otras cosas. Pero sí, sí recibo alumnos de cualquier edad.

CIOV: ¿Y qué edad cree, bueno, por ejemplo en México es muy común 15 o 14 años, por muy temprano, pero tú qué edad crees que es la apropiada para iniciar el estudio del contrabajo o has recibido edades más tempranas?

EC:Edades más tempranas no, no he recibido y yo creo que pues bueno, actualmente hay instrumentos de 1/2 para niños de… no sé ¿8 años?, entonces pues ya la edad es sólo es tabú, ¿no? Mientras haya un instrumento, un instrumento adecuado adecuado para la proporción del niño, pues todo se puede hacer, ¿no?

CIOV: Sobre cómo estructurar una clase ¿Qué ejes considera importante tratar en clase? ¿La estructura de alguna manera? ¿Tiene algún objetivo específico?

EC: Pues obviamente el solfeo es básico. Si la obra está afinada perfectamente y no hay una buena rítmica no sirve de nada, o sea no funciona. Entonces trato de ver solfeo a su nivel, figuras rítmicas con palabras; de ahí lo que abordo mucho es el entrenamiento auditivo. Entonces tengo a dos alumnos uno toca la una nota base y que los niños afinen… o sea to les puedo pedir que si ellos tocan do, yo les puedo pedir un mi o un sol y un fa, ¿no? y poco a poco ellos van considerando lo que es un sonido agradable o un intervalo bien afinado y un

intervalo no afinado. De ahí, ya que tienen un poquito de eso, ya me voy meramente a a la técnica del instrumento: a la posición del instrumento con su cuerpo, la posición de las manos… pero todo va en pasos, ¿no? Normalmente, en cada clase, trato de ver pequeños objetivos que ellos este… y, ¿cómo decirlo? superarlos, ¿no? Si el niño, por ejemplo, no puede, no puede, resolver una rítmica, me enfocó básicamente en resolver esa rítmica. Si ya tiene bien el solfeo, ya lo comprende y tiene problemas, por ejemplo, con un intervalo, le pido escalas, nos ponemos a hacer glisandos y ya. No puedo abarcar en una clase todo un conocimiento, ¿no? no le puedes decir a un niño: tienes mal el solfeo, tienes mal la rítmica, tienes mal las manos, tienes mal el arco, tienes mal el sonido, tienes mal…porque va a ser un shock y va a decir, "pues mejor lo dejo, ¿no?". Entonces es importante conocer eso, ¿no? No puedes abordar todo en una clase; cuando ya son mas grandes a lo mejor si, ¿no?, igual tienen una mentalidad, los jóvenes, un poquito más fuerte, de que a lo mejor lo hicieron mal pero un día saldrá mejor. Los niños no, entonces… me voy enfocando en pasos pequeños para que ellos también se sientan motivados, básicamente.

CIOV: Y por ejemplo, ya que mencionas a los grandes, más o menos, en tu clase ideal, ¿qué verías con ellos?

EC:Mi clase ideal con ellos pues sería repertorio y técnica. ¿no? De alguna manera es padre porque... pues por ejemplo, si yo veo que traen algún estudio o algún concierto, a mi me motiva porque lo tengo que llevar, yo, estudiado perfectamente. Si me llegara un alumno con Koussevitzky o algo así, a mi me funciona porque tengo que retomar todo y este… tocarlo para poder dar clase; pero básicamente me gustaría ver mucho técnica, técnica, técnica y este… musicalidad, es algo que a mí me llama mucho la atención para checarlo, con alumnos avanzados, frases y todo eso…

CIOV: ¿Qué tan abierto es el dialogo con sus estudiantes? ¿Lo considera importante?

EC:Si,sí, es completamente fundamental y más cuando son niños, ¿no? porque, si bien es cierto como alumnos… más bien como maestros, perdón, no podemos usurpar algún vacío de familia… es importante dialogar con ellos, conocer, conocer, conocer, qué hay de tras de ellos y que ellos nos vean interesados, pues en ellos, ¿no?, finalmente tiene que haber in vínculo, forzosamente entre alumno y maestro, siempre y cuándo pues delimitando, ¿no? Este , pues, por ejemplo: que sepan ellos que no eres su papá postizo, que sepan ellos que no eres su papá para que te hagan algún berrinche, ¿no?, pero eres… eres, eres, una figura que se preocupa por ellos, que si están enfermos les vas a hablar, que si están en clase y tienen un problema familiar, pues…de alguna manera escucharlos, puede un poco, pues, ayudar a su aprendizaje, ¿no?, porque saben que no van con un soldado insensible... y pues no tiene caso, ¿no? Pues finalmente los niños buscan también un poco de atención y es inevitable, eso, el dialogo con ellos.

Yo trato mucho de preguntarles siempre de su familia, de su escuela, si tienen novia, cómo están en el aspecto anímico, ¿no?, porque cuándo empecé a dar clases, normalmente no me enfocaba en eso, hasta les llegaba a alzar la voz: "es que no entiendes", "es que no te sale"; y cuando te decían “es que mis papás se están divorciando”, “es que, ¿qué crees? mi mamá está enferma”, “mi abuela murió”, qué sé yo. Entonces dices "que injusto fui", porque no era su culpa, solamente, pues su entorno estaba mal y ya, bueno, con el tiempo vas aprendiendo que es importante conocer esos aspectos de su vida, ¿no?, Afuera también les ayudo,¿no?, les sirve a ellos. Están en la edad en la que necesitan ser escuchados, pero no más que eso, no más que eso, porque también te encuentras con cada niño que… o con cada niña que te quiere ver como el papá, el papá que no le pone atención, como el hermano que no le pela, o te quiere ver, este, qué se yo, alguna figura y no, no funciona… ya no funciona.

CIOV: ¿Considera importante enseñar que tocar el instrumento es divertido, gratificante? Consideras importante, en el caso de los niños y también, para adolescentes y adultos, que tocar el instrumento sea algo gratificante para la persona? Bueno, yo le había puesto divertido, pero no es el termino adecuado, porque, la idea no es que ellos sientan que van a jugar y ya, más bien me refiero a que ellos sientan que están progresando, que el tocar les cause alegría, ¿me explico?

EC:Claro, claro. Pues sí, obviamente, pues todos hacemos una actividad por algo, ¿no? entonces, pero más bien aquí hay que delimitar o conocer bien para dónde van ellos. Si quieren tocar el instrumento por estar en una orquesta juvenil inicial, pues está bien, ¿no?, o sea, sí tienen que agarrar, tienen que superar obstáculos como el arco, como la mano izquierda, lo que sea… A lo mejor su, su "premio" por así llamarlo, pues va a ser tocar alguna pieza en la orquesta, ¿no? y ya. Habrá casos como, como una de mis alumnas que quiere ser contrabajista de profesión y obviamente esto ya implica otro enfoque más profesional, empezamos a ver varias cosas; y supongo que el premio de ella, o su satisfacción de ella, va a ser tocar en alguna orquesta, estudiar en el extranjero, ¿no? Si tiene que ver, por fuerza, algo que te motive.

CIOV:¿Permites que tus alumnos exploren las cualidades sonoras del instrumento?, ¿fomentas que improvisen con él?

EC: Sí, es importantísimo. Eh, por qué, porque, eh, bueno…implica todo, desde el aspecto técnico. Hay niños, hay niños que, que….que por su fisonomía pueden hacer cosas que yo no puedo hacer, entonces hay cosas que por su fisonomía ellos no pueden hace, algo que yo sí puedo hacer; entonces, pues sí, es importante dejarlos explorar el instrumento, su corporalidad y también esta onda de la improvisación, ¿no? Yo estoy totalmente en desacuerdo con aquel músico clásico, de formación clásica que no… que no pueda tocar algo, ¿no?, o sea, es, es, es divertido y es hasta lamentable ver que puedan tocar alguna sinfonía de Beethoven pero no puedan acompañar las mañanitas,¿no?, eso es, es surrealista. No puede existir, no puede existir.

¿Por qué? porque al final de cuentas, volvemos a un punto en el que la música nunca hizo… nunca se hizo para… para alardear, ¿me entiendes? La música empezó como cantó en la iglesia y ya … y se fue desvirtuando, ¿no? Entonces pues obviamente hay que conocer todo tipo de música, porque la música pues… finalmente vivimos, ahorita, en un momento en el que no podemos dejar a un lado la música popular, la música actual, por la música clásica. Ni siquiera nos pertenece, ¿no?, por cuestión cultural, ni siquiera, a los mexicanos nos pertenece. Entonces… pues bueno ya la conocemos, ya nos dedicamos a esto, pero… pero sí es importante conocer, conocer nuestra música, ¿no? Aunque no nos guste pues…. pues a ver cómo está hecha, ¿no? CIOV: Claro E4: O sea, así de simple, no, no no…

CIOV: ¿Qué métodos utiliza y con qué objetivos? Por favor menciónelos según el nivel en que los trabaja. ¿Qué criterios utiliza para elegir el material a trabajar por sus alumnos? ¿Cuál es el criterio que considera importante para hacer la elección de repertorio y material de estudio (métodos) que propone a sus alumnos?

EC: Sí, si, si, si… Claro. No, no, no, no podemos… no podemos encerrar a los niños bajo una una dinámica pedagógica igual, ¿me entiendes? Hay niños, por ejemplo, hay niños ordenados que si tu les dices "haz veinte escalas de arriba abajo", las 20 escalas las hace; hay niños que a la, a la primera escala ya no…ya quieren dejar el instrumento,¿no?, para esos niños entonces tienes que implementar piezas… piezas, eh, eh, ellos… finalmente hay niños que necesitan ver… eh, que necesitan un avance, que necesitan ver un aliciente, si ellos no ven ese avance no lo van a hacer, ¿no? Entonces, este… cada, cada niño este… tiene su forma de aprender y que en base a cada niño te vas… te vas enfocando, ¿no? Eso también, es, obviamente, lo que yo considero el problema de la escuela en México, ¿no? Que te agarran un método, el Simandl, y te dicen "el Simandl para todos", ¿no?, y la verdad es que… pues es muy aburrido, ¿no? Yo por que soy una persona que estudia, o sea que… que se olvida de muchas cosas y si tengo que estudiar eso lo estudio; y hay niños que no, hay niños que tienen que… que tienen que escuchar una melodía, que tienen que escuchar algo… pues para que se motiven, ¿no? Yo deje de estudiar en el Simandl dos por lo mismo porque… totalmente disonante, no, no, no, huacala. Entonces, lo, lo… lo tuve que dejar y, y… pero es importante conocer todo el bagaje que hay de… de métodos, ¿no?

Están tanto el Simandl… los métodos, este… de los… de los rusos, ahorita no recuerdo, ¿no? … Para mas adelante los métodos de Petracchi, los métodos de Jef, de Eugene Levinson, ¡ah, vaya! los que sean.

Pero no, no, no…. cada niño tiene que tener su forma de enseñarle, ¿no?, no puedes enfocarlos. Ya cuando tengan… cuando ya tengan un nivel, ya mas o menos de años, ahí sí puedes ya, más o menos universalizar todo, pero antes no…. antes no, en un… en un estudiante iniciado, eh… bueno, sí, que inician, no. No puedes hacer eso.

Sobre diversas situaciones durante el proceso de enseñanza-aprendizaje

CIOV:¿Has enfrentado dificultades a la hora de enseñar? ¿Cuáles han sido éstas y cómo las ha solucionado?

EC: La más complicada yo creo que es… es el entorno del niño. O sea … normalmente los alumnos…. o los jóvenes quieren… bueno, cuando me llegan los niños que quieren estudiar contrabajo… lo hacen por gusto, pero… el entorno no les favorece. A qué voy, a que no tienen dinero para un instrumento. Sus papás no lo toman como algo… como al serio, eso los desmotiva. Los desmotiva a que… hmm, que… por ejemplo, dónde estoy y llevamos años ahí, tocando el mismo repertorio, ¿no? Entonces… actualmente creo que hay… hay oportunidad… hay oportunidad para que los niños estudien, más bien el entorno social es lo que … yo considero que es lo que los está frenando un poco.

CIOV: ¿Has tratado de resolverlo de alguna manera?

EC: Hay cosas que no se pueden resolver; hay niños que sus papás se están divorciando, niños que me dicen "mi papá amenazo a mí mamá con un cuchillo y lo vi", eso me tocó ver… bueno, que me contara mi alumno, ¿no?; me tocó ver que otro alumno me decía que "es que mi papá tiene otra esposa, tiene otra mujer"; tengo otro que, "no pues se están divorciando…"; tengo otro que la mamá, este… tiene una, bueno, me cuenta mi alumna, no me consta, pero bueno… mi alumna dice que tiene una preferencia más por sus hijos, por sus hermanos mayores que por ella, este… O hay cuestiones de dinero: papás, bueno niños que tienen papás o papá con problemas de adicciones de droga. Entonces lo van dejando, al final de cuentas pues, tienen que desertar por lo mismo, ¿no?, porque el niño tuvo que trabajar para ayudar a su mamá, para el embarazo; el niño tuvo que dejar el proyecto porque… pues la mamá no sé, perdió el carro o no sé qué pasó y se quedo sin trabajo y pues ya no puede llevar al niño allá.

Entonces no… el problema más bien es el entorno social, ahorita que yo he visto, ¿no?, porque los niños lo hacen, o sea, con una buena pedagogía los niños pueden hacer tocar, pueden hacer música. Hmm, el factor social pues… es determinante.

CIOV: ¿Qué experiencias satisfactorias ha tenido siendo docente del instrumento?

EC: Tengo alumnos que por ejemplo… tuve un niño que le gustaba pues… la fiesta, y ¡era joven!, tenía 17 años, 16 años… y ya este… había probado algo de marihuana y grafitiaba las calles, y este… y el niño ya va a acabar la carrera en ingeniería… en diseño (?), no sé… Entonces, ¡es padre!, porque en la enseñanza de la música enseñas pues, pues la disciplina,¿no? Entonces cuando al niño le inculcas que la disciplina es la madre del éxito y ellos la adoptan, son niños ya… o sea salen, ¿no? Mis alumnos, todos tienen promedios de 9, 9.5… por qué, porque, porque yo les digo, "o sea si tienes problemas en algo enfócate y soluciónalo, no hay de otra, ¿quieres ser bueno en algo?, pues te pones a estudiar, no hay de otra, como en la música", ¿no? Entonces tengo niños como él, por ejemplo, él dejó de grafitiar, dejó de pintar en la paredes y ahora es un niño super, super bien vestido, con un buen promedio, eh…. tengo alumnos que… pues todos, afortunadamente han decidido estudiar una carrera, ¿no?

Mi otra alumna, que va a estudiar contrabajo, pues ella está muy decidida, ¿no? y, y, y yo, lo único que les puedo decir a mis alumnos es… porque luego me ven y me dicen "es que quiero tocar como usted" o es que "Ay, qué bien toca usted" y yo les digo "es que no puedes ser como yo, su obligación es ser 10 veces mejor que yo, porque tienen todo a su favor". Y si la niña que quiere ser contrabajista tiene que ser 20 veces mejor que yo porque hay detrás de ella todo un trabajo que yo vengo haciendo, ¿no?, y que afortunadamente pues está respaldado con cursos, reconocimientos aquí en la orquesta… Entonces, pues sí, hay mucho bueno en la enseñanza y entonces, pues yo espero, que todos mis alumnos, si no se van a dedicar a la música, pues que tengan una carrera, ¿no? Yo les.. yo les pido ¿no?, los quiero ver en 10 años con su maestría… mínimo y con doctorado. Así… así, sí. No pueden ser menos que eso… y lo adoptan y les gusta y me dicen "sí maestro, quiero un doctorado en esto", "voy a hacer la maestría aquí o allá afuera"… pues ya, si me muero eso será lo mejor que he hecho.

CIOV: De haber algo que consideres importante para quienes enseñan el instrumento y quienes lo aprenden, que no se haya tratado anteriormente, por favor, explíquelo a continuación.

EC: No pues, para el maestro o para quien enseña, pues tiene… tiene que tener la labor honesta de ver a los alumnos crecer, ¿no? O sea, tiene que haber honestidad en su trabajo, si no la hay está haciendo un daño, eso no puede existir, no debería existir, este…Y la superación personal del maestro. Muchos, hay, hay… hay algo muy, muy en común en México que … los, los, los músicos… no se este… no se toman enserio el papel de enseñar. Este, los músicos, que son maestros, no se tienen, no, no…. no se lo toman muy enserio, ¿no? Y atentar con un niños en su educación de un niño es atentar contra todo el mundo, entonces debería haber éso…. ese… ese gusto por hacerlo.

Y para el niño o para el que estudia… La disciplina, creo que no hay de otra. No hay de otra. La disciplina es el mejor legado que se le puede enseñar a alguien. Creo que es básicamente eso, ¿no?

6.2.5 José Ricardo García Fernández

Entrevista con el Mtro. José Ricardo García Fernández, contrabajista de la OFEQ y maestro particular de contrabajo

La entrevista fue realizada en la casa del maestro, el día 9 de marzo de 2015 a las 13:17 horas.

La entrevistadora es Cinthia Itzel Ordaz Vega (CIOV)

CIOV ¿Podría hablarnos un poco sobre cómo decidió a tocar este instrumento, el contrabajo?
RC Bueno, yo me dedicaba un poco a la música popular y, este...,pues sentí la necesidad de no estar tan limitado, buscar, este..., tocar cosas pues más interesantes, ¿no?. porque, bueno, la música popular armónica y melódicamente, pues ,tienen ciertas limitaciones, y entonces, pues me fui a la escuela nacional de música, este.., me metí a la escuela, hice mis exámenes e ingresé a la escuela, entonces así fue como empecé a estudiar ahí el contrabajo"
CIOV Muy bien, podría decirnos si enfrentó alguna dificultad en ese tiempo en cuanto a aprender el instrumento, qué se le complicó a usted a la hora de decidir aprender este instrumento
RC Bueno, cuando yo ingresé, quien hizo el examen de admisión para entrar a la escuela, al nivel este, pues que era como bachillerato o algo así, que era un nivel inicial eran 3 años de ese nivel y eran otros 4 años de nivel profesional. Entonces cuando yo entré quien me hizo el examen se enfermó y falleció, entonces nos enviaron con otro maestro que no nos aceptó, no nos aceptó porque decía que tenía llenas sus horas y también porque, o sea nos vio y dijo pues ustedes como que no van a ser contrabajistas, como que dedíquence a otra cosa y hagan dinero y ya, pero bueno entonces nosotros, éramos 2 o 3 personas pues fuimos a la dirección y pues ya, hubo necesidad de que contrataran a otro maestro y el otro maestro dijo con mucho gusto yo les doy clase y nos dio clase así fue como empezamos. Las principales dificultades creo que son las de adquirir un instrumento más o menos adecuado para estudiar, ¿sí? , y hablando de instrumento hablo del contrabajo y el arco. Otra de las limitaciones que había en ese tiempo, les estoy hablando de hace 40 años mas o menos, ¿si?, o sea ustedes todavía ni nacían, otra de las limitaciones era pues que no había mucha música a la que pudiera uno acceder, o sea, la biblioteca de la escuela era una buena biblioteca pero aún así tenía ciertas limitaciones y por ejemplo para acceder a la música impresa podía uno ir a casas como Margolin como Riccordi, pero ustedes saben que la música impresa es cara ¿no?, o sea, digamos una pieza que tuviera unas 4 o 5 páginas te salía en unos, digamos un equivalente ahora a unos $300.00 o $400.00 y pues bueno en aquel tiempo las copias, si lograbas conseguir la música por otro lado podías copiarla, pero las copias eran otro tipo de copias, eran unas copias que les llamaban electrostáticas, entonces eran unas copias que tenían un olor característico y que después de cierto tiempo pues como se borraban, no tenían la fijación que tienen ahora.Y ahora pues bueno uno por internet puede acceder a muchos archivos de música, ahora pues las facilidades son diferentes. Antes, por ejemplo para tener un instrumento más o menos decente tenía uno que ver si alguien vendía un instrumento ya usado o si no, tener que ir a la casa Verkamp que era la única que traía contrabajos y sólo traía contrabajos checoslovacos o sea los chinos todavía ni figuraban ¿no? y pues ahora encuentras eh digamos eh los instrumentos que accedías en las casa verkamp tenía un valor más o menos de 12 000 pesos ¿si? Ese instrumento, un instrumento similar, o sea de la misma fábrica, de las mismas características ahora en casa Verkamp te vale ahora unos 35 000 pesos, entonces en relación de esos 35,000 a 5 mil o 7 mil pesos que te vale un chino, pues dices,bueno yo puedo acceder a un chino , puedo estudiar con un instrumento chino, además que bueno los instrumentos chinos cada vez han sido un poco mejores, hay también calidades dentro de los instrumentos chinos, hay desde de muy básicos muy corrientes hasta algo más sofisticado, incluso hace poco supe que estaban haciendo unos violines muy buenos los chinos, pero bueno, no creo que sean los de 2 mil pesos que conocemos, han de ser mucho más caros, pero con todo y eso no son tan caros como un instrumento Europeo. Claro que a nosotros nos decían, si puedes conseguir un instrumento Ruckner, fabuloso con eso puedes hacer tu vida profesional y todo. Entonces las principales dificultades eran esas, acceder a un buen instrumento y acceder música. Ahora ya no tenemos tanto eso, aunque bueno quizá para algunas familias una erogación de 7 mil pesos más unos mil pesos para que te lo ajuste un laudero, más unas buenas cuerdas para que suene bien el instrumento pues ya te viene saliendo en 10,000 pesos, ¿no?. Entonces esas son quizás las principales dificultades y bueno la dificultad a la que yo me enfrenté fue algo un poco inusual que el maestro que me tocaba se murió ¿si? Pero de las otras dificultades era la de adquirir un instrumento para tener tu instrumento y la de esta facilidad de acceder a la música impresa, de hecho eso era.

RC Bueno, estas dificultades las solucioné pues bueno, por ejemplo para el instrumento, pedirle a la familia que se hiciera solidaria conmigo y me ayudara a comprar el instrumento y ya después pagarles lo demás, además de que bueno, yo tenía algo de dinero porque de hecho yo ya trabajaba en la música y pues bueno la música popular aunque no te da, bueno a algunos les ha de dar una este, un beneficio emocional, pero a mí sólo me daba un beneficio material, y entonces de esos beneficios materiales, pues bueno digamos que lo que uno gana en una orquesta sinfónica en un mes tú lo puedes ganar en uno o dos fines de semana en la música popular. Claro que si estás en un grupo que está en la radio y eso bueno … tú en una hora, té puedes ganas lo que gana un músico en una orquesta sinfónica. Pero bueno creo que de lo que hablamos no es tanto de dinero como de música, y así fue como solucioné yo eso. Y de la carencia de maestro pues bueno fue ir a plantearle nuestra situación a los directivos y ellos lo solucionaros
"RC: Si, bueno, el primero que tuve fue un maestro de Estados Unidos que se llama James, no se llama Russel Alan Brown, después estuve con el Maestro Nicolá Popov y hice un curso con un señor que era

principal de la Filarmónica de Nueva York Shafer, no recuerdo ahorita bien el nombre John Schafer, de hecho esos han sido mis maestros ¿no? Y bueno también es muy importante además de los maestros la curiosidad que tengas por las cuestiones que hay. Entonces sí los maestros son importantes pero una cuestión de autodidacta, una cuestión de que tú quieres ver algunas cosas y ya por tu cuenta, ay ya callen a ese… (sonidos de calle)
CIOV jeje no
RC Sí, bueno, con quien me inicié fue con Russel ¿si?, y pero de ahí pues bueno de ahí vimos la posibilidad de irnos con el maestro Popov que es uno de... bueno, el tiempo en que se hizo la filarmónica de la ciudad él vino a México y en ese tiempo pues él era el mejor maestro, él es muy buen maestro y llegó un tiempo en el que todos decían que estudiaban con él y pues bueno estuve con él varios años y pues con él vimos mucho de lo que es la técnica y algunas cosas, pues bueno siempre él ponía a la técnica al servicio de la música y no es la técnica por la técnica por la técnica nada más o se a la técnica al servicio de la música ¿sí? siempre estábamos viendo música y resolviendo problemas técnicos y ver estudios y ver métodos y todo eso, Entonces yo siento que mi principal maestro fue Nicolá Popov, Claro que el maestro Russel lo que nos enseñaba a tenerle un gran amor al instrumento. Entonces él nos decía, “pues bueno puedes tener tu mujer pero el instrumento está antes que ella”.Sí eso decía… y pues bueno él, tiempo después, se casó con otra norteamericana y pues creo que después se separaron y pues bueno no sé si después ganó el contrabajo o no, bueno esto es al margen, ¿no?, pero sí él nos enseñaba mucho el amor al instrumento. Y el maestro Nicolá nos enseñaba mucho a que el instrumento fuera parte de nosotros, fuera una extensión que fuera la manera como nosotros expresar, de hecho eso es lo que siento que me aportaron mis maestros, además de un modo de vida."
"CIOV ¿Qué fue lo que lo motivó a estudiar con más de un maestro? ¿lo recomienda?

RC pues sí sí, lo que yo, este, lo que yo viví era que, bueno, había un maestro que me daba más posibilidades, entonces me fui con ese otro maestro, claro que si tienes un maestro que te satisface totalmente y que sientes que estás haciendo música y emocionalmente estás bien, pues no hay ningún problema si tu sientes que estás avanzando. Lo que pasa es que con el maestro Rusel llegó un momento en que yo sentía que estábamos… ya no avanzando…sino redundando en lo mismo, a pesar de que estábamos conociendo otras regiones del instrumento y todo eso, pero esas cosas nos suceden, que a veces necesitamos nosotros acceder a otro tipo de disciplina, educación, de enseñanza para poder avanzar.

Respecto a eso hace mucho yo daba clases en Puebla,tenía yo un medio tiempo en Puebla y uno de mis alumnos dice "sabe me voy yo a estudiar a Méxco, al coservatorio nacional, ya me aceptaron".Le digo, “bueno pues ten cuidado porque los alumnos de tal maestro”, si quieren les digo el nombre del maestro, el maestro era James Person Jaques (corregir el nombre), los alumnos tienen severas carencias, a tal grado que el maestro Popov una vez desesperado dice"Ay vienen estos alumnos de James y ya no los quiero porque son muy difíciles de arreglar" porque traen muchos vicios, traen muchos malos hábitos y pues bueno el tocar un instrumento es una cuestión de hábitos, es como la vida si tienes buenos hábitos vas a tener una buena vida buena. En el instrumento es lo mismo, si tienes buenos hábitos con el instrumento vas a tener una vida musical, pero si tienes malos hábitos, pues bueno podrás sobrevivir y podrás hacer cosas pero musicalmente limitado: tocar todas las notas pero no dicen nada. Hay gente que...y eso sobretodo lo pueden ver en los pianistas, hay pianstas muchas veces, hay pianistas que hacen malabares en el piano hacen un circo ahí, es una gimnasia manual tremenda, hacen cosas impresionantes en ese sentido, pero si tu los escuchas no hay fraseo, no hay dinámicas no hay música, no hay esencia, hay pura presencia pero no hay esencia, entonces la importancia de cualquier instrumento es precisamente esa, no sólo dar las notas sino qué significado tienen las notas.

Es como las palabras, las palabras cuando las decimos tienen un significado cuando están en el código correcto y no tendrán ningún significado si por ejemplo si, por ejemplo hay gente que le pones música de Ligeti y dice "Eso no es música" por qué, porque sus códigos son limitados a cierto tipo de música que vino a dar un al, y esto se los digo porque nos pasó en un curso de entrenamiento musical que vino a dar un tal, creo que es alemán, Macamil se llama él sí sí, entonces dice "Lo primero que vamos a poner es música más o menos reciente y bueno tenemos unos 10, 15 años la música de Ligeti, pues creo que nos puso atmósferas de Ligeti, entonces eso en una escuela de música, no gente de la calle, una escuela de música y este lo acabamos de escuchar y él se iba a poner a decir “pues qué les pareció, qué les dijo esto o que no les dijo esto" y un muchacho se paró muy enojado y dijo "esto no es música" y se salió . O sea muchas veces la gente más renuente a la nueva música es el músico, ¿si? Claro que no podemos decir que toda la música nueva es buena música, ni podemos decir también que toda la música de antes era música buena, hay música buena y música mala. Y hay música buena que al tratar de expresarla algunos la hacen muy mala, y pues bueno...es importante... ya ni sé por qué les estaba hablando, ah, por lo que me preguntaste de los maestros.

Entonces, si tu tienes la posibilidad de tener alguien que te haga crecer o que porque bueno, el profesor a lo que se dedica precisamente es a resolver los problemas del otro, en sí el profesor lo que es, es alguien que le resuelve el problema al otro, pero para resolver el problema necesita ver que hay un problema, porque si no ve

el problema te dice "mmm...está bien, sigue con tu vida y déjame vivir en paz" jeje ¿sí?, entonces eso puede suceder, que si no te ven problema te dicen "pues, sí" pero muchas veces pues bueno tú tocas las notas, tocas pero no se ve en cómo tocas pero no se ve en cómo tocas las notas ¿si?, lo que se ha perdido muchas veces en la enseñanza musical es precisamente carácter de que la música es para escucharse, para oírse y eso lo vemos mucho por ejemplo en las clases de armonía, en armonía te dicen "Tú vas a hacer tus enlaces y si haces este tipo de movimientos tus enlaces van a estar perfectos" y hay gente que hace enlaces perfectos pero los escuchas y dices esto no tienen ningún interés, ¿sí?. Entonces, en la armonía como en todo tenemos nosotros que escuchar, decir "Bueno, sí está, está tocado esto, pero ¿Cómo se escucha? ¿se escucha realmente lo que yo quiero?¿Cuál es el concepto que tengo? ¿si?

Los alumnos... hay, en algún libro, vi que para intentar tocar el contrabajo, para acceder a tocar el contrabajo él aconsejaba que hubiera un buen entrenamiento auditivo de base y ya después entrar a estudiar en el instrumento, ¿por qué? porque la afinación a veces creemos que está aquí y la cuestión no esta aquí, la afinación está aquí, la afinación no está en las manos, está en el cerebro. Y bueno, lo que trabajamos los músicos, trabajamos como imágenes sonoras, que es lo que muchas veces no nos dicen, nos dicen que trabajamos nosotros con los dedos, no es cierto, trabajamos con imágenes sonoras. Si tienes tú una imagen sonora correcta, la podrás tú plasmar a tu instrumento y comunicarla, si no tienes esa imagen pues bueno, los instrumentos son muy nobles pero también son muy caprichudos, si tú no te pones como "Mira yo quiero que salga esto" ellos vana sacar lo que sea. Así poniendo como si el instrumento fuera... bueno, es algo vivo, nosotros lo hacemos algo vivo. Pero o sea como toda herramienta se puede revertir contra ti, puede ser o una herramienta que te fortalezca y te haga mejor o puede ser una herramienta que tú digas "pues esto está contra mí, no puedo con esto" Bien, eso, ¿no sé si era por los maestros que salió esto?
CIOV: Ajá, sí
RC:Bien, entonces, el maestro precisamente, o sea si tu maestro no te está resolviendo tus problemas, pues debes de ir con alguien que te ayude a resolverlos ¿no? es como el médico, si tu ves que el médico te está dando... pues, tome su té de lo que sea y no te funciona, y que ahora inyéctese y no te funciona, pues vas con otro médico. Así aquí, o sea, el estar tratando con un alumno es estar tratando con alguien que va a ser un intérprete, pero va a interpretar las cosas no como tú quieras, pero tú le debes dar las herramientas para que él plasme la interpretación que él tiene, o sea yo no quiero que mis alumnos toquen como yo, que toquen como ellos que a la mejor son mejor que yo. Hablando de este alumno que ya no sé por qué me fui por otro lado, de este alumno de Puebla, entonces se fue y lo primero que hizo pues se metió con el maestro James porque el maestro James era un maestro negro que con su puro se veía muy imponente y muy importante, y cuando un año después me habla y dice "fíjese maestro que ya terminé las 7 posiciones del Simandel 1" le digo "Ay, pues muchas felicidades" dice "pero yo no me siento a gusto porque siento que no lo puedo tocar, ¿si? que lo toco muy mal y quiero cambiar de maestro, quiero hacer examen con el maestro Popov, pero si voy así no me va a recibir "porque ya sabía él que no quería recibir alumnos del maestro James, entonces le dije "pues ven y empezamos a trabajar" estuvimos trabajando dos meses ya tuvo su examen y entró con el maestro Niccolá y ahora él está trabajando en la OFUNAM y trabaja también en la orquesta de Minería que se hace en verano, entonces eso es una de las anécdotas que les puedo contar de si cambiar de maestro o no cambiar de maestro. Ahora, a veces el maestro que queremos no está dentro del grupo de maestro que están en la institución donde uno está, entonces ni modo tendrás que ver a otro maestro o cambiarte de institución para ir con el maestro que tu quieres, porque, bueno ahora, uno como instrumentista tiene que ver no solo la institución y sino qué maestro y si ese maestro es adecuado para mí y realmente me satisface y me resuelve mis problemas, esa es la pregunta que debemos hacernos ¿Me resuelve mis problemas?¿me satisface?¿Estoy creciendo junto a él?¿realmente? entonces está bien y si no, pues bueno buscar por otro lado, yo pienso que sí, hay que buscar otro maestro.
Por ejemplo, te voy a dar un ejemplo, mi hijo empezó a estudiar conmigo, pero él se interesó más por el jazz, entonces se fue a estudiar a la escuela de jazz allá en México, pero los maestros que hay allá, pues no enseñaban nada y ninguno le satisfacía, entonces fue con otro maestro, fue a tomar clases y cuando vienen jazzistas de otro lado, va y les pide clases, pues todo eso cuesta dinero pero pues es su formación, entonces debes de buscar quien te satisfaga, de hecho eso es sobre el tener... y muchas veces puedes tener al maestro de la institución y tener a otro maestro que te satisfaga al resolver tus problemas, de hecho más bien... no sé si respondo más o menos la pregunta.
CIOV: Sí, sí, muy bien. Gracias.
RC: Pero siempre esto está en buscar y como dicen las escrituras "El que busca encuentra"
"
CIOV: Ahora vamos a hablar un poco sobre el desarrollo de su filisofía de enseñanza. ¿Cuántos años lleva trabajando de docente en el instrumento?

RC: Mira yo empecé a dar clases en el... yo todavía era estudiante cuando empecé a dar clases, yo estudiaba en la nacional tenía unos 4 años estudiando ahí en la nacional de música y el maestro de análisis musical que daba... bueno, les estoy contando casi mi vida ¿no? a lo mejor no les interesa, pero algo les tengo que decir.

Porque es lo que he vivido…un mejor maestro de análisis, el maestro de análisis que teníamos, Francisco Martínez Gándara, así se llama o se llamaba, no sé si todavía viva, un hombre de una sabiduría tremenda, así a tal grado que había obras que se sabía de memoria, y no solo se la sabía de memoria sino que se sabía por ejemplo... decía "en el libro de la Dover de Debussy en la pagina no sé cuál ahí encuentras no se qué cosa de él..." entonces era algo así que...no sé si preparaba las clases pero bueno, decía mucho así las cosas de memoria, no creo que las preparara así y una vez me dijo, él era muy peculiar para hablar contigo, cuando hablaba contigo se pegaba así frente a tí y entonces un día dice "Ricardo quiero hablar contigo", "sí maestro dígame" , yo le dije pues quién sabe, me va a correr de su clase o qué, "Hay... necesitan un maestro de contrabajo en Puebla y tienes que ir", le digo "Pues yo apenas estoy estudiando maestro, estoy apenas yo resolviendo muchas cosas "No, No, no, tienes que ir porque no sabes todo lo que vas a aprender enseñando" o sea, uno enseñando aprende muchas cosas y bueno con el tiempo pues va uno aprendiendo más y como les decía yo de lo que se trataba era de resolver el problema del otro y entonces resolviendo el problema del otro tú te fijas en problemas que tú tienes y también los resuelves y es como vas creciendo y vas encontrando como resolver los problemas, tanto los problemas que se te presentan a tí como los problemas de los otros.

Entonces, no sé siquiera si eso llegue a ser una filosofía como dices, una filosofía de la enseñanza, pero bueno en la enseñanza siempre trabajamos con un objetivo ¿Cuál es nuestro objetivo? bueno, nuestro objetivo es hacer música, nuestro objetivo digamos a... a corto y largo plazo, porque como... no sé si han leído los consejos a los estudiantes de música de Schumann, ¿si? ahí nos dice Schumann "no importa que tú toques, si tocas algo muy difícil y no te sale es que no está bien, no está a tu altura técnica, ni musical, y si tocas algo fácil y sale muy bonito vas quedar satisfecho" entonces siempre hay que tocar lo que está a nuestro nivel, para tratar de encontrar y tratar de hacer la música, de hecho la filosofía de enseñanza de cualquier instrumento creo que debe ser el hacer música y el hacer música está dentro de los lineamientos de escuchar, escuchar internamente qué es lo que quieres decir, si no tienes esa imagen de lo que quieres decir entonces no va a funcionar. Decía Gastón Bachelard creo que en el libro de "La imaginación y los sueños" que la imaginación viene de imagen, entonces la imaginación que tu tengas es las imágenes que puedas, si eres muy imaginativo pues tienes muchas imágenes y si no eres imaginativo tendrás las imágenes que requieras, pero de hecho nuestro... la enseñanza del instrumento siempre debe ir por objetivos. El primer objetivo cuando va uno a tocar un instrumento es la posición ¿Qué posición voy a tomar con el instrumento? ¿Cuál es la posición de la mano derecha, cuál es la posición de la mano izquierda?¿Cómo puedo trabajar esas posiciones?, y ya después de eso ¿cómo puedo juntar esas dos posiciones? y después de eso¿cómo puedo tener independencia entre las dos manos? porque muchas veces una mano trata de impedir que la otra trabaje bien, entonces y esto se debe que muchas veces damos notas y notas y damos y damos con el arco pam pam pam una otra y otra y otra, en lugar de hacer las notas consecutivamente, o sea sí es cierto que da uno una y otra y otra nota, pero las da uno de una manera consecutiva o de una manera aislada, es como si habláramos en fonemas, si habláramos en monosílabos o silabicamente, entonces no entenderíamos muchas cosas, además de que nos pasaríamos todo el tiempo aquí hablando. Entonces, el sentido de un instrumento, el tomar un instrumento es el pretexto para hacer música y no sólo para hacer música para uno, para hacer música con otros y de hacer música para otros. Yo creo que la cuestión primordial para el músico y para el artista en sí debe ser la generosidad porque nosotros hacemos las cosas para el otro. Entonces la gente que no es generosa y la gente que es egocéntrica pues muchas veces no le funciona, porque no es el "véanme que bonito lo hago o cómo lo hago" porque él cree que es bonito lo que hace aunque a lo mejor no es bonito lo hace y nomás lo hace. "Véanme cómo lo hago" entonces ves que hace muchas cosas, sí, pero no te dice nada musicalmente y no es... yo pienso, a lo mejor es algo muy personal y puede ser que esté mal, pero yo pienso que el arte es una cuestión de generosidad de esas imágenes que nosotros tenemos decírle a los otros "Miren éstas imágenes existen, pueden ser bellas, pueden ser crudas, pueden ser rudas pueden ser agresivas, pero es lo que existe dentro de mí". Porque el arte no siempre es bonito y bello, antes se hablaba de que el arte debe ser bueno y bello y no sé qué más. Pero no, el arte debe ser una representación de lo que tenemos dentro, de lo que somos, de la esencia del ser humano o de la esencia de algún ser humano, porque no podemos decir que la esencia de todos sería la misma, a lo mejor hay una esencia primigenia de todos, pero la esencia de alguien te dice y hay cosas que por ejemplo dices "bueno, yo me identifico con eso" sobre todo con las imágenes visuales del cine muchas veces.... bueno cuando yo era niño, uno se identificaba con el héroe, uno quería ser Tarzán, uno quería ser el héroe de la película y no el malvado. Y ahora sí vemos que hay gente que se identifica con los malvados, hay esas esencias también. Pero lo primordial pienso que debe ser la generosidad, dar algo de lo que uno tiene, y eso es un poco desnudar la esencia de uno ante los demás. No sé si más o menos les..."

"CIOV: Me ha contestado preguntas que ya tenía pensadas, las voy a repetir por si hay algo más que completar. ¿Qué lo motivó a ser docente?

RC: Me motivó a ser docente que este maestro me envió y además siempre me ha gustado compartir lo que hago. Además de esto yo estaba estudiando otra carrera en la universidad por estar inscrito en la otra carrera ya no pude terminar la licenciatura de música porque no pude hacer el cambio a música. La otra carrera en la facultad de ciencias era actuaria que son matemáticas aplicadas y eso me gustaba mucho por la cuestión teórica, la cuestión practica ya no me gustó mucho… yo por eso ya no me dediqué a eso, pero pues ahorita con

esa otra carrera yo tendría mucho más dinero aunque menos satisfacciones personales. Y entonces como me gustaba mucho pues me gustaba hacer lo problemas y todo. Algunos alumnos que estaban un poco atrasaditos a veces acudían a mí y me decían "Pues, ayúdanos" y pues trabajábamos juntos. Y pues siempre me ha gustado la enseñanza... llegué yo ahí porque no sé si era mi destino o qué, pero es algo que siempre me ha llamado y por alguna razón he llegado a enseñar.

Más que enseñar, a compartir algo de lo que sé y a ayudarnos mutuamente porque lo que sabe uno, lo sabe uno según su vida y experiencia pero ¿Quién puede tener la verdad? Tenemos una manera de hacer las cosas pero no podemos decir que sea la única manera, peor sí debemos de ver que sea una buena manera. Entonces, como nos gusta compartir, la enseñanza es una buena manera de compartir algo de lo que sabes, de lo que otros te han dado, si otros te lo han dado porqué tú no también darlo y, bueno hay quien, no les voy a negar que hay otros que su manera de ver las cosas es "Bueno, yo enseño porque soy el que sé, porque soy el mejor de todos" existen esos y no lo niego y no digo que esté mal o que esté bien, a mí no me parece que está bien pero yo no digo si está bien o so está mal porque cada persona es diferente. Pero yo pienso que lo que me motiva a mí a la enseñanza es compartir. El sentir que el otro si quiere recibir algo que tú le das pues dáselo, pero no lo da uno por obligación, ni por dinero, lo da uno porque uno tiene que estar consciente de que debemos compartir y vemos una sociedad tan injusta que hay gente que dice "para mi, para, mi para, mi y para mi y el que vale soy yo" y no, vivimos en una sociedad, en una comunidad y si nosotros ayudamos a que los otros estén bien todos vamos a estar mejor, pero no vamos a tratar de arreglar las cosas diciendo "todo para mí y cada quien rásquese con sus uñas" porque hay gente así "que cada quien que vea lo suyo" claro que tus problemas son tus problemas, pero si tienes tú la posibilidad a ayudar a que otros resuelvan sus problemas por qué no hacerlo, pero siempre tomando en cuenta que ese problema es del otro.

Y claro, cuando tú estás enseñando de cierta forma el problema también es tuyo. Han de decir pues bueno esté enseña por gusto que no nos cobre, bueno, pero la sociedad en que vivimos tenemos que cobrar, tenemos que cobrar los que damos clases particulares por al sencilla razón de que aunque uno no viva de eso, hay otros que sí viven de eso y si uno dice "no pues vamos con aquel, nos da clases y no nos cobra" y a la mejor el otro sí les cobra y tiene la necesidad de cobrar, entonces es una cuestión de que no debemos abaratar el trabajo, aunque no cobremos los miles de pesos pero... porque bueno ustedes saben en que promedio en cuánto andan las clases si han ido a clases con otros. Les diré hay alguien que da clases, digamos, algunas clases de piano cobran $600.00 la clase, hay otros que cobrarán menos pero más o menos he visto algunos cobran $600.00 lo mínimo que andan cobrando son $400.00, $350.00, entonces si uno no les cobra a lo mejor esa gente que vive, porque hay gente que vive de la enseñanza, entonces les hacemos un daño a ellos y también el alumno debe de ver que en esta sociedad que todo cuesta, la enseñanza también cuesta, y la enseñanza de ustedes que está en la universidad, no sé cuanto pagarán ustedes serás $2,000.00, $3,000.00 pero eso que paga es una cuota, porque realmente todos los que trabajamos estamos pagando la educación de ustedes y no es que nos duela, si es para eso está bien lo que nos duele es que los impuestos los roben. Entonces, eso es más o menos lo que motivó a enseñar, de hecho no es... en sí cuando yo daba clases en la UAQ yo daba clases también porque me gusta y en la UAQ no te pagan gran cosa, pero algunos creen que es un gran prestigio dar clases la UAQ, pero hay gente que lucha por tener prestigio, a mí no importa mucho eso, pero hay cosas que no me importan y hay cosas que deberían de importarme y como que no me importase, entonces también eso a veces... por ejemplo nunca me importaron los papeles, entonces hubo cursos que hice, que nunca fui por mi reconocimiento, entonces no tengo reconocimiento de esos cursos y tampoco luché por terminar una carrera y tener mi título y entonces eso ahora veo que en este tiempo… veo que está mal.

O sea luchen por su papel y su papel los avalará aunque no sepan gran cosa. Ahora vivimos en un mundo de papeles y no de hechos, que en cierta forma es triste, y no estoy diciendo que todos los que tengan su papel no sepan, pero hay muchos que tienen su papel que no saben. La cuestión también está en qué se interesa uno, si se interesa uno en el dinero pues uno trata uno de hacer dinero y creo que si te interesas en el saber pues trata de acceder al saber. A mí me interesa mucho saber cosas, no sé me ha acabado la curiosidad, yo sí quisiera que todo mundo fuera curioso. Mi curiosidad me llevó a muchas cosas y también porque no tuve, yo en un principio no tuve... quería hacer una cosa, y quería hacer otra cosa y otra... y porque nos inculcaron a nosotros el estudio, y bueno esta bien que nos inculquen el estudio, pero lo que no nos inculcaron a nosotros fue que aplicáramos el estudio para obtener nuestros beneficios económicos, entonces estudia uno y estudia uno y entonces le falta a uno eso... Entonces, ustedes estudien pero aplíquenlo para que les de sus satisfactores necesarios, económicos y emocionales. (50:53)
"
"R: (suspira) Bueno… lo que considero importante es (pausa) tratar de ver las posibilidades del alumno, en el momento en el que está y tratar de eh, infundirle el gusto por lo que hace y tratar de que vea que su instrumento no es algo aislado como una materia más, si no que todo es en su instrumento es donde tiene que aplicar todo lo que ha aprendido ¿si? o sea lo que es solfeo, entrenamiento auditivo, armonía, análisis musical, ahí todas esas materias debe de el aplicar, ¿si? por que decimos: toca esto, toca esto otro, ¿si? pero vemos cuales son

las implicaciones melódicas, cuáles son las implicaciones armónicas, si existe una frase, si no existe una frase, ¿si? eh, cuando tocas con otros quién es el principal, porque luego todos creen que son lo principales los que llevan la melodía, ¿no? o sea, y tratar de hacerlo consiente al alumno de que eh, lo que tiene que hacer tiene que estar en relación a lo que escucha ¿si? y bueno, es importante escucharte, saber escucharte para saber si está bien lo que quieres tu manifestar o si está mal uhmju (?) porque luego llegan y tocan por ejemplo, un digamos un ejercicio de Simandl, ¿no? y lo tocan de principio a fin y ya que terminan dicen: lo toqué pero lo toqué muy feo ¿no? bueno, y que… que, ¿qué es lo que piensas para hacerlo bonito, no? y ya uno tiene que decirle: mira, pues salió feo por esto, por esto y por esto, ya sea que por que no viste como estaban las frases, ¿si? no viste que había ciertas cosas que se repetían en distintos grados, ¿si? o sea, ya que tu le dices cuales eran las relaciones armónicas aquí; ya que vemos eso de las relaciones armónicas, la curva melódica, las frases, entonces empiezan ellos a tener una visión de que sentido debe tener, y si lo que haces no tiene sentido, pues, busca cual es la lógica para darle un sentido, ¿uhmju?, porque hasta dicen que hay, no se si Schumman o Schubert, por que guían a las personas incluso con una escala, ¿si? entonces este, las escalas también se pueden tocar musicalmente y bueno, eh, como les decía este, todo esto que el alumno dice ya lo toqué pero no me gustó y uno tiene que ver cuáles son los problemas por que no, por que no hay el gusto por esto, ¿si? cómo fue que él abordó esto y como lo resolvió,¿uhmju? de hecho yo lo que siempre aconsejo a los alumnos es: lo primero que tenemos que resolver son los problemas de lectura, entonces lean muy bien lo que van a tocar, ¿si?, después los problemas de solfeo canten lo que van a tocar y entiendan lo que están cantando, ya que lo cantan, entonces pònganse a tocar, pero generalmente lo que todo el mundo hace es que pone su método y se pone a tocar, ¿si?, entonces ya cuando tu lees, cantas y luego lo tocas es una manera diferente y es, incluso hasta trabajar un poco menos aunque aparentemente es trabajar más, uhmju (?), pero si tu no lo cantas, pues no tienes la imagen que les decía yo, ¿si? entonces si no tienes tu imagen sonora pues bueno, el, las notas van a ser contigo lo que quieras y no vas a hacer con las notas lo que quieras, va a estar todo al revés, (pausa) más o menos eso, a lo mejor me preguntan una cosa y les contesto otra (risas)…
"

"CIOV: No, está bien (risas) Gracias, este… ¿Qué edad considera la apropiada para empezar con el estudio del contrabajo?

R: Bueno… Hay quienes aconsejan, ¿si? que los 13 años es la edad más o menos idónea para empezar con el instrumento, aunque últimamente ha habido escuelas que, eh, toman a niños desde los 6, 7 años para empezar a instruirlos en el instrumento, ¿no? esto po que, este, pues, hay instrumentos, ahora también se han difundido más pequeños, hay instrumentos ya de 1/8, 1/4, 1/2, uhmju (?) y el de 3/4 pues que es generalmente el estándar, ¿no? para todos, por que 4/4 pues ya es grande ¿no? y este, pero generalmente dicen que 12, 13 años es más o menos la edad ideal para tomar el instrumento, aunque bueno, si quieres tocar instrumento puedes tomarlo a la edad que tu quieras, ¿si? claro que si lo tomas en la edad ideal a lo mejor vas a desarrollar más, uhmju (?) por ejemplo, alguien que yo conozca eh, que tomo mas o menos a esa edad el instrumento, es Valeria Thierry, ¿si? ella fue principal de sinfónica nacional uhmju (?) Valeria empezó creo que a los 12 años, 12 o 13 años y bueno, llegó a desarrollar y tocó bastante bien, es muy buena instrumentista, buena solista también, uhmju (?) pero bueno, eh, en un tiempo en México la edad que fuera estaba bien, ¿no? aunque ahora muchos alumnos empiezan a estudiar eh, la música ya cuando están en el nivel preparatoria, ya como a los 15, 16 años o quizá después, ¿no? y a veces entran aquí a la universidad ya después de la preparatoria, mmm y pues bueno, muchas veces entran sin saber nada del instrumento entonces, eh, cuando yo daba clases ahí mmm, me pidieron que hiciera un… un plan de estudios, ¿si? que pues lo hice más o menos pensando en, en eso, en que llegaba alguien de nada, ¿si? y que iba a estar ahí 4 años haciendo una licenciatura, pero bueno, esa licenciatura pues o se compara a licenciaturas de otras escuela, ¿no? Porque estamos hablando de alguien que empieza de cero. Aja… y pues, bueno, yo ponía las cuestiones mínimas para cada semestre pensando pues… que empezaba de cero y si llegan a acceder a ese plan de estudios, quizás con lo que terminábamos era poniendo el Dragonneti, ¿si? Que… bueno, eh… otras escuelas para ingresar a licenciatura lo que te piden es el Dragonetti, ¿no? En la Superior, un alumno que tuve le pidieron el Dragonetti. Para acceder a guías de escuela… uhmju… y bueno, está ahora en la Superior (pausa) y este por ejemplo, hay una… eh… en España, algún conservatorio, no sé si sea de Madrid o cuál, te piden que toques el concierto de Simador, uhmju… no sé si lo conozcan... CIOV: si… R:… el concierto de Simador, bueno ese, es ese el que te piden para ingresar a la licenciatura, ¿no? Este… hmmm... y bueno, aquí para ingresar a la licenciatura pedían nada, ¿no? Entonces, eran niveles, así había quienes ingresaban ya habiendo estudiado algo, había quienes ingresaban sin saber nada y bueno había quienes salían tocando el Dragonetti y había…. Hubo alguien que tocó este… Kussebitsky, ¿no?, ya en los últimos años, ¿si? Tocó Kusevitsky y ya… había tocado Dittersdorf , había tocado Dragonetti y bueno, algunas sonatas, ¿no? Algunas Sonatas, la de rigor, la que es de Marccello, la numero dos, ¿si? No la numero uno o la nuemero cuatro, no la dos, porque esa te enseña cuando terminas eh… las siete posiciones de la orquesta, es bueno ver esa, eh… , porque trabajas esa parte del instrumento, ¿no? Entonces, bueno, hay…hay que estar adecuando la música a cada parte,¿no? De… de la formación del (pausa)… y bueno también hacer consciente al alumno que… que pues esto del aprendizaje del instrumento es un proceso, ¿si? Y qué bueno, es como la vida, todos estamos en un proceso y quienes ya, este… llegamos a un estándar, pues

todavía tenemos eh… el… podemos quedarnos en ese estándar muy cómodo o seguir nuestro proceso, ¿no? O sea, que porque siempre hay cosas que aprender, uhmju… y siempre hay cosas que… que pues uno no sabe, ¿si? No lo sabe uno todo nunca, nunca lo llegamos a ver todos, uhmju, bien…

CIOV: Este… hmmm… ah… (ríe)(pausa)(ladrido de perro), ¿Qué edad es la más frecuente entre estudiantes iniciales de contrabajo?

R: Bueno, como te digo, este… la… es… más o menos de tutifruti hay aquí, ¿no? ¿Si? O sea, tenía alguien de quince años, tenía alguien de veintidós años, tengo alguien de dieciocho, ¿si? Y alguien de veinte, o sea el más pequeño es de quince. De los estudiantes el más grande ahorita tiene veinticuatro años, ¿si? O sea la edad es muy, ah…(pausa), muy fluctuante, ¿no? Y eh… de los que están aquí, pues bueno, la que empezó a los 10, 15 años, eh… digamos, el que tiene 18 años creo que empezó a los 16, ¿si? Y, pues, de 24 años empezó como a los 19, 20 años, ¿si? De hecho ahorita tengo 4 alumnos de instrumento, 4 alumnos, ¿no? Porque tengo otros alumnos de solfeo y de teoría y eso, peor de instrumento solo tengo 4, uhmju, (acierta).

CIOV: ¿Qué medios utiliza para iniciar en el instrumento a los principiantes y que estos se convenzan de estudiar con gusto el instrumento? (Sonido de motocicleta)

R: Bueno, para empezar nosotros trabajamos primero las manos de manera… de manera separada, ¿si? De hecho, la mano derecha, primero lo que trabajamos es la posición , uhmju (?), y este… hmm… la idea que se les da es de que puedan empezar a tocar algo en el instrumento , aunque sea algunas notas, pero lo primero que debemos de pensar, es de enseñarles a usar sus… a usar sus manos, ¿si? Y hacerles conscientes que nosotros no trabajamos con fuerza, si no con el peso de los brazos y, hacer que tengan una buena posición, porque algunos dicen que no, pss, “es que hay que tener mucha fuerza”, ¿no? Necesitas tener peso en tus brazos. Tus brazos pesan. Entonces, pueden hacer esto y ya está ; y ya está, este… eh… la cuerda, pues este… pisada, ¿no? Uhmju (?). Entonces tienes que ver también, que su posición sea una buena posición Uhmju (?), y darles eh… algunos ejercicios para que la acomoden, ¿si? Ejercicios que los hagan acomodar la mano, ahora en… eso es en… en las dos manos y en la mano derecha que es con la mano que tocan el arco, en el arco se utiliza, (pausa) Les damos ejercicios con el lápiz, ¿si? Para… con un lápiz, para que tengan, eh… que sus dedos no estén tensos, ¿si? Que estén relajados. Los dedos deben estar relajados porque muchas veces hay mucha tensión, sobretodo en el arco y también en el arco pues… también lo que se utiliza es es peso del brazo, no la fuerza, y darles una buena posición, este… para que manejen el, sus… el lápiz con sus dedos, ¿si? Hay varios ejercicios con esto, uhmju (?). Y luego ya pasar el arco y esto del lápiz pues es como un juego, ¿si? Un juego de… de los dedos, entonces… de hecho, bueno, el alumno ya está interesado en aprender el instrumento, ¿no? Entonces lo único que tiene uno que hacer es, pues… tratar de que acceda a… a lo que quiere, ¿uhmju? Claro que nuestro instrumento es un instrumento que tiene sus complicaciones, ¿no? Porque tenemos…. Bueno, todos los instrumentos de cuerda, ¿no? Tenemos un tipo de acceso a este, no es por ejemplo como el piano. El piano, ¿no? Bueno, pues tendrá otras dificultades, ¿no? Pero en el piano no más le apachurras a las teclas y ya suena, ¿no? Aquí no, aquí tienes que apretarle a la cuerda y además le tocas con la otra mano, ¿no? Y bueno, eso es muy importante, que haya un buen equilibrio entre las dos técnicas, porque el alumno siempre tiene la sensación de que la mano importante es la mano que aprieta la cuerda, ¿si? Pero tú puedes apretar la cuerda muy bien y si no tienes una muy buena técnica de arco no vas a tener una buena producción de sonido, porque quien produce realmente el sonido es el arco, ¿si? Y él manejo del arco es la cuestión…eh… importante porque es la que produce el sonido, ¿uhmju? No digo que la otra mano no sea importante, bueno, la otra mano ya tiene su posición, mantén tu posición y de ahí te vas, ¿no? Y muchas veces el, el, el alumno siente la mano importante es la mano que aprieta la cuerda, es importante para la afinación,¿no? Y muchas veces también, para que el sonido salga bien, porque si no está bien pisada muchas veces el sonido no es bueno, pero la importancia del arco, es que el arco es el que produce el sonido y si tienes un buen manejo del arco producirás un buen sonido, pero si no tienes un buen manejo del arco estarás luchando porque salga un buen sonido, ¿uhmju? De hecho eh… bueno… hay este… uno interesa a los alumnos porque les está uno diciendo cosas nuevas para ellos, ¿si?, y porque les está uno, eh… ayudando a hacer algo que ellos quieren, entonces, el interés está en que, hmmm, no dejes e decirles algo nuevo en cada clase, ¿si? Porque si siempre les dices lo mismo, bueno, hay alumnos a los que se les dice lo mismo pero hay que darles un poquito más, ¿si? Ahora los alumnos, a veces son, eh… este… no tienen el hábito del estudio, entonces debemos también hacer que tengan el hábito por el estudio, ¿si? Que tengan la necesitada de tomar su instrumento, tenerse un rato cada día, ¿uhmju? Entonces, como le decía eso es cuestión de buenos hábitos, el hábito del estudio, es un buen hábito. Ahora hay gente que tiene el hábito del estudio, pero no sabe de estudiar, ¿Sí? Entonces hay que decirles cómo deben de estudiar, ¿uhmju? Por qué hay gente eh… dice,” no pues es que yo estudié ocho horas”, ¿no? Entonces si ustedes se ponen a ver a los, eh… A la gente que son grandes concertistas nadie estudia ocho horas, ¿no? ¿Si? Y este… ¿por qué no es aconsejable? Porque es… este, son ciertos tipos de movimientos que son movimientos parecidos entonces puedes lastimarte, ¿no? Entonces hay que tener cuidado en eso, ¿no? Entonces cuando hay cansancio hay que hacer un receso y luego seguir estudiando. Entonces, y

de hecho, no se aconseja estudiar muchísimo tiempo, lo que se aconseja es que estudiar bien, ¿si? Y, ¿cómo vas a estudiar bien? Pues sabiendo lo que vas a tocar , ¿uhmju? Incluso hay algunos métodos de… de piano, ¿si? Porque bueno, no lo he visto en el contrabajo, los he visto en otros, pero estos métodos de pie no nos hablan de cosas interesantes, ¿no? (Pausa). Dónde nos dicen bueno, este, tú lo que tienes que hacer es leer tu música, ¿ajá? Tenerla en tu mente, aprenderla y tocarla, entonces, ellos no te piden que leas, te piden que, leas cuando estás tocando si no te piden que leas cuando estás aprendiendo, y ya después comer tocas lo que has aprendido , ¿uhmju? Y de hecho hay, creo que se debe de trabajar mucho este … con los que es la memoria que muchas veces no lo trabajamos, ¿no? Y a veces son renuentes los alumnos a no trabajar la memoria, entonces, eh… algunas veces que te, eh… Me he enfrentado a problemas en los que este… Los alumnos en cuestión de lectura los hago que lean, lean hasta que hago que aprendan. Cante, que cante, y que aprendas de memoria porque muchas veces dice " es que estoy negado para este instrumento ", no, no están negados para este instrumento. Lo que pasa es que está fallando en la lectura y está fallando lo demás, ¿no? Cuando lo aprendes de memoria lo aprenden a tocar, ¿uhmju? Pueden tocar muy bien aunque sea 23 compases, ¿si? Aprenderlos de memoria y van a ver que si es posible hacerlo, ¿uhmju? Entonces interesar a una alumno, el alumno de hecho, a los que visto ya venían empezados, lo que pasa es que hay que hacerles este… darles material para que no pierdan el interés, ¿si? Para que sientan que van avanzando y van aprendiendo, eso es lo que debe comunicar uno, el interés, que no pierden el interés, ¿no? Y la curiosidad de lo que quieren hacer.
"CIOV: OK, gracias (pausa), ahora hablaremos sobre cómo estructurar una clase, bueno, ¿qué ejes considera importantes tratar en clase usualmente?

R: Bien, ¿cómo debemos estructurar una clase? Bueno, ¿o cómo yo estructuró una clase?, (risas), más bien (afirma)… pero no cómo debemos porque cada quien tiene su manera de …bien. La estructura de una de mis clases es, primero tocar los estudios del método o si ya no estamos viendo el método pues tocar un estudio de los que estamos viendo, y este… ver el estudio, ver si se resolvieron los problemas que tenía el estudio, ver si este… comprendieron de qué se trataba, ¿si? Hmmm… eh… Y resolver estos problemas, y ya después, eh… se ve algún otro estudio o se ve la música que se esté viendo, siempre hay que ver algo de música por muy sencilla, que sea. Ver algo, alguna piececita (piecita)… ya sea si es una sonata, algún concierto, siempre trabajar algo de música, ¿si?

Entonces, también la música pues bueno, y resolviendo los problemas que se vayan presentando y claro dentro de esto, eh, se supone que ya leímos, ya cantamos, y si ya él alumno viene tocando y se nota que no ha cantado, pues bueno, nos ponemos a cantar, ¿sí?, y ya lo hacemos tocar, y entonces él ya tocaba las notas, pero ya cuando lo cantas ya sabe de qué se trata, ¿umhj?. De hecho, eh, la estructura de la clase se va presentando, eh, respecto al trabajo que el alumno vaya haciendo, ¿umhj? Y... Pero la estructura básica es precisamente eso, ¿sí?, ver este, los estudios del método o digamos la escala que se está viendo, ¿si? (pausa) Siempre nosotros trabajamos escalas, trabajamos patrones de escalas, este, incluso a veces trabajamos escalas que a lo mejor en nuestro método estamos este, en la segunda posición, ¿si?, que digamos estamos viendo escala de dos según la posición, pero a lo mejor prácticamente estamos nosotros ya trabajando en la escala de mi en dos octágonos, ¿si?, por que, una estructura de una escala, pues bueno, es fácil tener la estructura de la escala mayor, ¿no?, y ya te apropias la estructura de la escala menor pues también va a ser sencillo, entonces el alumno puede este, ya tener esa imagen de la escala y... ir, ir haciendo siempre, eh, siempre es bueno ver eh... un poquito delante la cuestión física, ¿umhj? Y ya cuando está leyendo ya accede más fácil a lo, a… a cosas que están un poquito más atrás, ¿no?, ¿umhj? Entonces, de eso una estructura sería, pues bueno vamos a checar este, lo que estamos viendo, en que tonalidades está, haz tu escala, toca tu estudio y luego pues tocamos la música, ¿no? De hecho esa es la estructura básica que pienso yo, claro que dentro de esta estructura, hay este, cuestiones que hablamos como lo que les decía yo, hay motivos, hay frases, este, podemos hacer algo dinámicamente, ¿si?, la frase como se comporta dinámicamente, trato de hacerlo, ¿ajá? Y si lo cantas, lo vas hacer y, siempre tratar de tocar de principio a fin, ¿umhj? Y bueno, ver eh, si, (tartamudea) que problemas hubo y tratar de resolver ese problema, ya sea que vieron ellos cuál era la estructura de las frases, que no vieron ellos cuál era la estructura armónica, ¿ajá? Y... porque hay algunos, incluso hay algunos estudios en el Simandl, sobre todo me parece unas notas así aisladas como por aquí, por allá, pero si las ves armónicamente tienen un sentido muy claro, ¿umhj?, pero si no las ves armónicamente pues bueno, está bien extraño, ¿si?
"
"Este... Gracias (pausa) mmm... ¿Qué tipo de objetivos usualmente busca cumplir en clase?

Bueno, el objetivo es resolver los estudios y resolver las cuestiones musicales de la música, ¿umhj?, y resolver también problemas que se presenten en cuanto a las posiciones, ¿si?, de... en la posición del alumno, porque muchas veces empieza ah... eh, tener una posición errónea con los dedos, por ejemplo: empieza a levantar dedos cuando no debe de levantar, ¿si? Hay, eh... por ejemplo hay, hay pasajes que, que si tu levantas los dedos más de lo... de lo que debes, pues no van a salir, ¿si? Eh... de eso me acuerdo de un alumno que me

decía: este, ya estoy tocando el Capuzzi, llegó conmigo cuando iba a empezar a tocar el Capuzzi, venía de otro maestro y entonces este, dice: pero no puedo, es imposible esto, es imposible!!, ¿si?, tenía una parte que era: tira tira tirara (tararea), ¿umhj?, tira tirarirara, (tararea), entonces era imposible, ¿no?, y le digo: no, a ver, deja tu dedo y nada más levanta estos, eso es todo el asusto, ¿si? Entonces, cosas así son las que tiene uno que trabajar, ver que sus posiciones están funcionando, ahora, otra cosa es que mmm... (piensa), ver que es lo que, ver lo que se escucha, porque cuando tú escuchas, escuchas por ejemplo: si el arco está bien usado o mal usado, ¿umhj?, y... eh, por ejemplo: hay problemas muchas veces cuando retomas el arco, ¿no?, que cuando retomas el arco , muchas veces estas jalando antes de poner en la cuerda, entonces se necesita trabajar esas cosas (sonido de auto), entonces, trabaja uno tanto cuestiones técnicas como cuestiones musicales en una clase, ¿no? Se trata de resolver esos problemas, ¿si?, y claro que la música como trata se va viendo, pues en varias secciones, ¿si?, no sé, generalmente no se termina de ver alguna pieza en una clase, ¿no?, digamos, cuando tienes un movimiento pues bueno, se ve toda ella pero vas a resolver los problemas que sean más visibles, por ejemplo: si hay pasajes que salen torpes, ver por qué salen torpes, porque es alguna de las dos maneras, ¿si?, si hay pasajes que... salen planos, pues bueno, trabajar la dinámica, si hay pasajes que salen las notas aisladas trabajar el arco, porque el arco está siendo usado mal, ¿si?, y también, si hay pasajes donde estás usando un golpe de arco que no es, ¿si?, porque muchas veces hay cuestiones que son este... cantábiles que empiezan a tocarlo se les hace fácil tocarlo con staccato, ¿no? Destacar cada nota, ¿si? Entonces se les dice: no pues esto debe ser détaché, y busca la manera, buscamos la manera que sea como debe de ser, como debe de ser la música, entonces, porque muchas veces dicen: no pues quita, quita las ligaduras, quita esto, quita lo otro, ¿si?, pero las ligaduras es parte de la esencia de la música, ¿si?, claro que también muchas veces esas ligaduras, este, están puestas por un editor no por el compositor, entonces tenemos de tener cuidado también con eso, porque, eh... pues no es lo le quitas todas o ponle aquí, ponle allá, hay que ver, este, donde es posible hacerlo y por ejemplo: En la música barroca había ciertas maneras de ligar y desligar y hacer separadas las notas, ¿no? Y el golpe de arco en la música barroca es un golpe difícil, porque no es ni este, portato ni staccato, si no, está entre las dos, entonces, es un golpe de arco un poquito complicado, ¿no? Porque generalmente muchos dicen: no pues allí hazlo, hazlo staccato, spiccato y ya es barroco, y ¡no! Entonces hay que tener cuidado con todas esas cosas, ¿no? Que... bueno, a final de cuentas no, no somos unos arqueólogos de la música, pero sí debemos de ver que la música que tocamos tenga coherencia, tenga sentido, es lo que... y, y que bueno, proyecte una cuestión musical, ¿si? No importa que... este, la idea que proyecten no sea la idea que uno tiene, pero si es una idea que está bien hecha, bien estructurada, bien dicha, pues bueno que la diga el alumno como él quiera decirla, ¿si? Porque como les digo, no queremos que haga las cosas como uno, que las haga como el, ¿si?, porque va a salir lo que tú eres, ¿umhj?, claro que con la influencia de uno, ¿si? (Risas) de eso no se va
"
"Muy bien, ¿Qué criterios considera importantes para hacer la elección del repertorio y material de estudio como métodos que propone a sus alumnos?

Bien... Bueno, (sniff) el criterio que se debe de tomar o que yo tomo, ¿si?, es... eh, el nivel del alumno, ¿umhj? Y... lo que, la música lo que se busca es precisamente para que se vaya desarrollando lo que él ha aprendido, ¿si? Y, pues que llegue a plasmarlo en la música, que las cuestiones técnicas y musicales que ya tiene, que las pueda mostrar y que él pueda aprender la música y que la pueda eh... la pueda dar a los demás, ¿si?, que pueda el apropiarse de ella, ¿umhj? Pero... lo que debemos de tomar en cuenta precisamente son, la, este, el nivel técnico y musical que tiene, que tiene el alumno, entonces de acuerdo a eso, eh, es que debemos de ponerle la música, ¿no?, no ponerle algo que está un poquito fuera de sus posibilidades, ¿no?, ¿si? Si está un poquito arriba dé, puede ser, ¿si?, porque mientras lo va trabajando, el también va avanzando, ¿no?, pero por ejemplo: no le puedes poner eh... no le puedes poner digamos un Dittersdorf a alguien que está en un nivel de trabajo del Capuzzi, ¿si?, ni le puedes poner el doble de Bottesini a alguien que está en un nivel de trabajo de un nivel técnico y musical de Dragonetti, ¿umhju? Entonces, todo tiene su, su momento, ¿ajá? Y también, eh, si el alumno tiene eh... algunos eh... tiene que desarrollar algunas cuestiones pues se busca música para que desarrolle en eso, ¿si? En esencia es eso, ver música que este al nivel del alumno, no ver música nomás porque existe la música, ¿no?, ¿umhju? "
"Durante cuánto tiempo cree pertinente que el alumno termine un método o estudio de los que ha mencionado, bueno, del, perdón, no le pregunte algo antes, ah...mmm... más bien la pregunta es: ¿qué métodos utiliza y con qué objetivos (pausa) antes que la anterior? (Ríe)
(Interrumpe) ¿Métodos?, ¿en qué sentido?
Ajá, por ejemplo... que... son (taratamudea) (voz de hombre interrumpe) Simandl por ejemplo, este, (inentendible) … ese, ¿no? (Voz de la entrevistadora) este, por eje... bueno, nosotros por ejemplo conocemos el Simandl, pero, o sea, hemos visto a través de las entrevistas que... que hay muchos enfoques de abordarlo, ¿no? Hay gente que lo trabaja más y durante mucho tiempo y... (interrumpe)

Bien... bueno... eh, en cuanto a los métodos de estudio, ¿a los libros me dicen? (Voz de muchacho y la entrevistadora dicen umhj) bien... bueno, este, el Simandl, es un libro eh... porque no trabaja mucho el arco, si

no que todo es función, para... para conocer, para conocer muy bien el... el instrumento en cuanto al acortamiento de las cuerdas, en cuanto a las posiciones, ¿no? Entonces debemos estar apoyados por otros métodos, o sea, se puede sugerir el Billè o el Nanny, ¿umhj? Ahora, con alguien que haya visto ya las posiciones de... de... las 7 posiciones del Simandl, eh, nos topamos con un problema, que no podía trabajar bien el, Marcello 2, precisamente por el arco, entonces, tuvimos que trabajar el Nanny, que trae cosas de arco, ¿ajá?, que trae ligaduras, trae otras cosas, ¿si?, pero... según el alumno debes tu este, hechas mano de otros recursos, ¿si?, recursos, por ejemplo: yo te decía el Simandl, ver algunas cuestiones del Billè, ¿si?, o algunos les gusta mucho también el libro de Rabbath, ¿ajá? El libro 1 de Rabbath que trae cuestiones, sus lecciones son muy agradables, ¿si? Entonces, eh... no puedes eh... plantearte sobre este método, es el... es nuestra Biblia y ya, ese método es para acceder bien a, a al conocimiento del diapasón, pero para el cono... para el conocimiento del arco debes de recurrir a otros, ¿si? Y pues bueno, lo debes de ver eso de acuerdo al alumno, y... en los que, en cuanto a los estudios que debes ver, pues son el por ejemplo: los primeros estudios que vemos son los estudios de shtudle, este ya después veremos los estudios de Rabbath, eh… este, los de Storch, también, ¿ajá? Storch, Rabbath y... pues bueno, hay… hay muchos, muchos estudios, ¿no? Y en cuanto a música, pues, puedes ver desde sonatas, conciertos, ¿sí? Hay incluso conciertos que no son muy complicados, ¿no? Y, también hay que ver, eh… En la música hay que ver qué ediciones vamos a trabajar con los alumnos, porque hay distintas ediciones y cosas que cambian mucho, ¿no? Por ejemplo: puedes ver una edición del Marcello 1 que es muy sencilla, que está en la (inentendible), creo, no sé cómo se diga, ¿si?, y otra, que está editada por Zimmermann que es una edición, está muy complicada porque te pasa cosas a la octava arriba, ¿sí? Entonces este, no puedes decir: ay bueno, pues es Marcello, tócalo, ¿sí? No, no, no, no puedes!, si puedes, no debes, ¿sí? Si puedes hacerlo, pero no debes hacerlo porque el alumno se va a empezar a frustrar porque no puede hacer algo que le decían que era muy fácil, que es el Marcello, ¿sí? Entonces tú también necesitas ver que… eh… qué edición le vas a dar, ¿sí?, qué edición vas a ver, porque hay ediciones qué bueno, pues como les digo, los editores se toman las libertades no sólo de las arcadas sino de poner cosas a la octava, poner cosas… Y todo eso este, debe uno de su pesar, pero eh… Como les decía, cada alumno es un… a… persona diferente, hay problemas comunes, pero hay problemas diferentes en cuanto a personalidad de cada uno, entonces debe uno de buscar cosas que, creo sean adecuadas para ellos, ¿no?, Más o menos, ¿sí?

(Hombre dice si)

Bueno…¿Cuál era la otra pregunta?
"
"Bueno…¿Cuál era la otra pregunta?

Eh... bueno nada más, igual es un poco difícil, ¿no? Por como menciona este, que cada alumno es diferente, pero por ejemplo: ¿en qué promedio consideraría abordar este, el tiempo, un tiempo un método, o sea, no… (piensa) no sería, no sé, por ejemplo si de una mí durante, por ejemplo… ¿Cuál es el promedio en… del tiempo en el que uno lo podría estudiar para no quedarse solo con eso?

(Interrumpe) bueno, sí, depende del objetivo, ¿no? Y… Y por ejemplo, lo que podría aconsejar es, que tienes un método, digamos, que sea tu principal método y tener otros métodos que sean de apoyo a lo que estás haciendo, ¿sí? Entonces, y… ¿Cuánto tiempo vamos a utilizar este apoyo? Pues bueno, podemos utilizar este apoyo digamos en una posición, en otra posición, ¿si?, ¿uhmj?, eh... o apoyarnos en algunos estudios que existan, ¿umhj? (Uhmj acierta la entrevistadora) pero, éste… para tratar de darle un equilibrio, ¿no?, a lo que está viendo el alumno..."
"Muy bien eh... ¿Qué tan abierto es el diálogo con sus estudiantes, los considera importante?

Si es muy importante y es necesario, ¿si?, porque de allí tú sabrás eh... que problemas tuvo, ¿si?, al tratar de acceder a cierto tipo de conocimiento y de que manera puedes tu ayudar a que, a resolver esos problemas, ¿umhj? Entonces, eh… De hecho la comunicación es este, primordial en esto, porque también si… (Interrumpe voz de hombre diciendo: disculpe, sólo voy a hacer esto, tantito…) también si este, tuvo algún… algún problema físico, ¿sí? (Rechinido de puerta) ¿si?, que dice: estaba yo estudiando y me empezó a doler no sé que, ¿no?, me empezó a doler la espalda, me empezó a doler el hombro, entonces ahí tenemos que ver la manera como está tocando, y siempre, siempre tiene uno que estar alerta de cómo está tocando el alumno para que vea uno que no existe tensión en su cuerpo, no nada más en sus manos, en su cuerpo, ¿sí? Hay gente que, éste, tensiona mucho las mandíbulas cuando está tocando, ¿sí? Hay gente que tensiona el cuello y este, dicen: ay!, no se por qué me duele el cuello, siento como en las manos, ¿no? Es que estás tensando el cuello. Entonces debe uno estar alerta que no hay tensión porque puede lastimarse, porque además nosotros de un trabajo, éste… (Piensa) de un trabajo mental hacemos un trabajo físico, ¿sí? Además de una cuestión intelectual es una cuestión física, entonces, eh... si los deportistas tienen ciertos lineamientos para no lastimarse, nosotros también debemos de tener ciertos lineamientos para no lastimarnos (rechinado de puerta que se abre y cierra) entonces, si es importante porque, eh, si tú traes brazos relajados no te vas a lastimar y la música va a salir, la

vas a poder proyectar bien, pero si estás tenso va a haber tensión y se va a notar en la producción de música, ¿umhj? (Silencio)
(Entrevistadora dice eh... y el entrevistado interrumpe) y bueno, está la comunicación verbal de lo que te dice el alumno y está también la comunicación este... del cuerpo, ¿si?, lo que te está diciendo con el cuerpo, entonces debes de estar alerta, este, eh... a este tipo de comunicación también, porque es donde vez que están las este, las tensiones, ¿si? Entonces si hay tensiones puede haber después este, eh, te puedes lastimar, ¿no? "
"(Sniff) bueno, ésta creo ya también la contestó, pero (ríe) por si acaso... ¿Considera importante procurar que la práctica del instrumento que desempeña su alumno, sea gratificante para él o ella?

Si, definitivamente, ¿no? Debe ser gratificante y... este... y pues bueno será gratificante también el sentido de, de que haya creado un buen hábito de estudio, ¿no?, ¿umhj?, o sea, que el estudio, mencionamos el estudio y la disciplina como algo riguroso como un látigo, ¡no!, debe ser como algo que deseamos hacer, ¿si? Deseo disciplinarme y este... tener mi hábito de estudio porque sé que voy a tener mis satisfactores emocionales y, y con esta música, ¿no?, ¿si? Porque, eh... es muy común, incluso los directores dicen: no, es que el toca así de bien porque no tuvo infancia, ¿no?, ¡no!, toca así de bien porque a lo mejor tuvo una infancia preciosa, ¿no?, ¿si?, y porque pudo acceder a cosas que no acceden los demás, ¿umhj?, ¿si? Entonces hay, hay una cuestión cultural que dice que no te tienes que dar 100 latigazos para ser bueno, ¿no?, y no es cierto, ¿no?, tienes que tener la disciplina, no es meterte con el instrumento 8 horas, la disciplina es hacer lo que tienes que hacer en el momento en que debes que hacerlo, ¿umhj? Cuando te tienes que divertir, diviértete, ¿si?, no estés pensando en tu instrumento, cuando tienes (tartamudea), que estar tu instrumento, no estés pensando en la diversión, bueno, en otro tipo de diversión, ¿no?, diviértete con tu instrumento, pero se, este... congruente con lo que haces, y (pausa) si... si, si te dedicarás nada más a tu instrumento, y tu instrumento, y tu instrumento, no tendrías este... grandes cosas que decir más que notas, notas y notas, ¿umhj?, pero si tú tienes este, (pausa) pues vives otras cosas y disfrutas otras cosas, si disfrutas si quiera de que sale el sol, sale la luna, entonces vas a tener muchas cosas que decirles y decirles de distintas maneras, entonces eso es... eh, la disciplina es, de qué manera enriquezco mi vida, ¿si? La disciplina también es que leas poesía y que te vayas al cine, ¿umhj? O sea, no a ver cualquier cosa, sino que también algo que sea bueno y gratificante para ti, ¿si?, ¿umhj? O sea, que cosas hay, que cosas hay en las otras artes, que nos... que no están eh... enriqueciendo, tu enriqueces las cosas, es como eh... tu enriqueces tu música con tu solfeo, tu armonía, tu todo, todo eso enriqueces tu música, ¿si? Pero, si tú nada más es tu instrumento y no lo enriqueces con el conocimiento que tienes, pues vas a salir algo...pues, como un, un, un producto así como que no... no tiene mayor trascendencia, ¿no? Y debe tener trascendencia al menos para ti, ¿umhj? Bien.
"
"(Sniff) permite que en sus fom... (se equivoca) permite fomenta que sus alumnos exploren las cualidades son horas del instrumento? Y… Porque

Definitivamente si deben de jugar con el instrumento, por el carácter lúdico que tiene la, eh, eh, el arte, ¿sí? O sea, el carácter lúdico del arte es precisamente el juego, ¿sí? Lúdico quiere decir juego, ¿no? Y todo el arte tiene un carácter de juego, hay, hay juegos desde inocentes, hasta muy… mmm… Muy malvados, ¿no? (Todos ríen) hay todo tipo de juegos, ¿no? Y así hay música que, pues… es… La podemos escuchar como muy inocente, digo, como la música de (pausa) mmm... digamos como la música clásica , ¿no?, ¿umhj? Y música que… (Pausa) que por ejemplo, muy… muy fuerte, que va al interior del ser humano, ¿no? Como la música de Mahler por ejemplo: o… o… Pero son otro tipo de juegos, ¿no?, Son distintos tipos de juegos o música aleatoria que ahí juega también al intérprete, ¿no? Todo esto, el carácter lúdico es muy importante y dentro de la exploración del instrumento, pues está ese carácter lúdico del instrumento, y hay alumnos que, que les gusta, que les gusta explorar y hay algunos que no, ¿si? Depende del carácter de la alumno, ¿umhj?, ¿si? Pero bueno, uno de menos debe decirles que, este, encuentren cosas nuevas en su instrumento, ¿no? Y podemos encontrar muchas cosas este... sobre todo del siglo pasado se hacían muchas cosas, muchos experimentos, ¿no?, con respecto al sonido y la producción del sonido, en todos los instrumentos, no nada más en el contrabajo, ahí tenemos lo más este… mmm... sonado como son la, el piano preparado de John Cage, ¿si?, que pueden escuchar sus sonatas del piano preparado de John Cage, ¿si? Y bueno... en otras cosas los multifónicos, ¿no? En los instrumentos de aliento, eh, y, (Sniff) y pues así también todas las maneras de que se trabajan los instrumentos de percusión, ¿no?, que incluso, en algunos… se usan arcos de contrabajo para frotar ya sea los platillos o las placas de un vibráfono, ¿sí? Donde se producen otros timbres y pues bueno, jugando, jugando, encontramos cosas, y de hecho este, eh, como les digo, el, el arte es, tiene un carácter lúdico predominante, ¿no?, ¿umjh? Entonces no, y hay juegos muy serios y hay juegos muy ligeros, ¿no?, ¿umhj? Hay de todo tipo de juegos un la... (calla) "
"Umjh, este...¿Considera importante que sus alumnos aprendan a improvisar o que, po..po.. (tartamudea) compongan para su instrumento?

Bueno, eso ya depende de la alumno no ¿no?, (entrevistadora acierta con un umjh) ¿Sí? Depende del alumno, o sea, porque como les digo, hay algunos que les gusta jugar con su instrumento, les gusta… Hay algunos que

les gusta el jazz, hay unos que no les gusta el jazz, entonces algunos les gusta improvisar y algunos no, y hay muchos que quieren este… acceder al jazz, ¿no? Pero yo estoy muy consciente que el jazz es otra disciplina, ¿umhj? y… bueno, tendría yo que aprenderla para poder dársela a los alumnos pero, o sea… Podríamos aprender juntos, ¿no? Pero… este, ahorita lo que yo les puedo dar, eh, eh... incluso, bueno, yo les proporcionó algunos libros donde pueden este, hacer sus walking bass, ¿sí? Donde trabajen eso, pero pues yo lo que trabajo es otra cosa, ¿no?, ¿umhj? Pero, este, de que es diga: bueno, no improvisen, o no hagas esto, no hagas lo otro, pues no, si ellos quieren y cómo te digo, si buscan un maestro que les enseñe eso, pues es perfecto, ¿no?, ¿umhj? (entrevistadora dice: así es, eh...) (interrumpe entrevistado) pero si es lo que te digo, es que conmigo van a tener, van a tener unas buenas bases para poder acceder a, a eso que pretenden, ¿si? (Entrevistadora dice: claro) (sonido de carro) "

"Sobre diversas situaciones en el proceso de enseñanza/aprendizaje, ¿usted ha enfrentado dificultades a la hora de enseñar? Eh… Cuáles son éstas y cómo la... y cómo puede haber solucionado estas dificultades? A… Pongo un ejemplo, tal vez este… no sé, que su alumno no cuente con el instrumento por determinado tiempo o, este, precisamente esas dificultades que nos mencionaba sobre que llegaban a veces sin preparación musical previa etc.

Bueno dificultades siempre, siempre… aparecen, ¿sí? La principal dificultad a veces es que… eh, sobre todo los alumnos que están en un sistema escolarizado, que, tienen que trabajar mucho las materias o muchas cosas y no tienen tiempo de estudio entonces muchas veces la solución es que, eh… A veces dice la alumno: sabe que, “no he estudiado, prefiero no ir a clase”. No, pues ven la clase, porque a veces aquí estudiamos lo que, ese tiempo que tienen ya destinado, lo destinamos aquí estudiar lo que no estudiaron en la semana, ¿no? Entonces esa, ese tipo de dificultades. Pero otro tipo de dificultades que se nos presentan es que cuando queremos acceder a un tipo de música, no podamos acceder a él por algún tipo de carencia que haya habido, este, en el alumno y en la instrucción sobre todo, ¿si? Entonces vemos que es, y lo solucionamos, como lo de la alumno que les digo que tuvimos que meternos estudiar el Nanny para solucionar el uso del arco, ¿sí? Entonces, precisamente dificultades siempre habrá y siempre habrá maneras de solucionarlas, ¿no? Siempre y cuando no sea una cuestión divina, ¿no?, ¿Sí? (Ríen) pero si es cuestión, nos decía un hombre: si es cuestión de los hombres, pues se puede solucionar, ¿umhj?
"
"¿Qué experiencias satisfactorias ha tenido siendo docente del instrumento?

Ah pues muchas, muchas, ¿sí? El ver que un alumno esté… (Pausa) puede tocar algo que le parecía muy lejano de poder hacerlo, ¿Sí? El ver que algunos de mis alumnos están ya, este, siendo productivos como con su instrumento, ¿sí? Y que algunos también se están dedicando a la enseñanza, ¿no?, ¿umhj? Entonces, pues esto te da muchas satisfacciones, ¿no? El, el enseñar, ¿umhj? Y pues, la mayor satisfacción es ver que un alumno está desarrollando, ¿umhj? Ésa es de las mayores satisfacciones, y eso lo ves casi cada, cada semana, ¿umhj?, como va desarrollando el alumno y también este, teniendo la perspectiva de como estaba tocando llegó y como está en este momento, ¿umhj? Entonces siente uno la satisfacción de, de ver que uno está trabajando bien con él, con el muchacho, ¿no? Eso sería… De hecho"
"Gracias, pues bueno, en si ya, este, con esta pregunta concluimos la entrevista, nada más preguntarle este… Si hay algo más que quiera agregar, para, para el maestro o el alumno que, que se acerque al, al contrabajo, que no se haya mencionado antes, este, pues este libre de expresarlo. (Ríe)

Bueno, no, de hecho ya mencionamos muchas cosas como ¿no? Pero, este… No perder de vista que el objetivo, nuestro objetivo que sea inmediato o a corto plazo es tocar un instrumento, pero nuestro objetivo debe ser hacer música, ¿si? Y nuestro objetivo eh... pues este, es, que en el proceso sigamos aprendiendo, y como les digo, todos estamos en un proceso, los alumnos están en un nivel de proceso, nosotros como quienes enseñamos lo poco que sabemos estamos en, en, en otro proceso o en el mismo proceso pero en distinto nivel, ¿sí? Pero debemos de tomar en cuenta que siempre estamos en un proceso y no perder de vista qué es lo que realmente queremos hacer, nuestro objetivo y sí, el consejo es el de crear buenos hábitos, ¿si? Y el primer buen hábito que debemos crear es nuestro tipo de estudio, ¿umhj? Tener nuestro tiempo de estudio y hacer de eso un hábito, ¿no? Y eso no quiere decir que estudiemos muchísimas notas, no, y también aprender estudiar, estudiar bien, ¿si?, estudiar bien, saber cómo abordar cada cosa que tenemos que hacer, eso es, de hecho eso es lo que en eso se resume todo, ¿no? En buenos hábitos, ¿umhj? Bien... (ríen) no sé si les pudo servir de algo esto.

Muchas gracias, (hombre dice: si, bastante) si mucho.

6.2.6 Andrés Martín

Cuestionario electrónico contestado el 22 de marzo del 2015 a las 2:13:50 horas por el contrabajista Andrés Martín

"Háblenos de cómo decidió tocar este instrumento
Fue un proceso gradual de transición desde la música popular. Formar parte de una orquesta sinfónica juvenil de alto nivel fue el detonador de mi cambio definitivo."
"¿Ha enfrentado dificultades en su proceso de aprendizaje del instrumento?
Las dificultades siempre han sido una constante. Principalmente sentía que no tenía tiempo suficiente para estudiar (por la escuela). Luego no tener el instrumento adecuado, o sentir que mi maestro no podía solucionar mis problemas técnicos."
"¿Cómo solucionó ésas dificultades?
Todo se solucionó a fuerza de prueba y error. La constante experimentación y el tener mis metas claras me ayudó mucho. Quizá no tuve una guía adecuada pero a fuerza de tiempo, sacrificio y mucha paciencia logré aprender a administrar mi tiempo, adaptarme a mi instrumento y solucionar mis problemas técnicos. Como mi maestro no podía ayudarme en todo, me iba a estudiar a casa de mis compañeros de la juvenil, que estudiaban con otros maestros y yo me estudiaba los estudios de ellos. Es decir que era como tomar clase con 3 o 4 maestros (metodologías) simultáneamente. SIempre fuí en busca de resolver mis necesidades sin esperar que mi maestro lo hiciera por mi."
"¿Cuántos maestros de contrabajo ha tenido?
Pastor Mora (3 años) Ciro Buono (9 años) (los primeros 3 años estudié simultaneamente con ambos. Pero constantemente busqué a otros maestros que me enseñaran y tomé clases particulares (individuales) con una veintena de maestros en Argentina y Estados Unidos. A todos ellos los perseguí hasta que me dieron clase. Con algunos tomé 1 clase con otros tomé hasta 7 clases consecutivas. También tomé clases por internet con un maestro de Holanda, con quien trabajé durante 3 meses cuando me preparaba para tocar el concierto Fa# menor de Bottesini, ya que este maestro lo grabó con orquesta y tiene en su casa copia del manuscrito de dicha obra. maestros: (Mark Dresser, Jeremy Kurtz, Jory Herman, Jeff Bradetich, Michael Klinghoffer, Hans Roelofsen, Catalin Rotaru, Peter Lloyd, Thierry Barbé, entre otros).

De haber tenido más de un maestro, ¿cuáles fueron las causas por las que decidió estudiar con más de uno?

De hecho, yo me considero aprendiz de mis contemporáneos (estudiantes que fueron mis compañeros). Creo que todos tenemos mucho que aprender y mucho que enseñar. Me he dedicado a robarle información y experiencia a todo músico y colega que he tenido el privilegio de conocer. incluso con gente que tiene menos nivel que yo, siempre me he acercado y tratado de aprender algo. Creo que eso tiene que ver con la inquietud personal de cada persona. Yo no concibo esta carrera sin el constante alimento del aprendizaje.
"
"¿Cuántos años lleva siendo docente en el instrumento?
17"
"¿Qué lo motivó a ser docente?
Empecé a enseñar a los 13 años (guitarra) y siempre me gustó ese vínculo tan especial que se crea entre maestro y alumno. Me gusta enseñar y aprender. Creo que el compartir el conocimiento es un deber que todos tenemos con nuestros contemporáneos."
"¿Qué considera necesario para ser un buen maestro del instrumento?
Paciencia, humildad, honestidad y curiosidad."
"¿Qué edad considera la apropiada para iniciar el estudio del contrabajo?
cuanto antes."
"¿Qué edad es la más frecuente entre sus estudiantes iniciales del contrabajo?
entre 16 y 20"
"¿Qué medios utiliza para iniciar en el instrumento a los principiantes y que estos se convenzan de estudiar con gusto el instrumento?
Considero que lo mas importante es enseñar con el ejemplo y lo mas importante que puedo "enseñarle" a cualquier alumno es el amor por el instrumento y la pasión por el aprendizaje. Lo demás no es enseñanza sino compartir. El término "enseñar" tiene una implicación muy jerárquica y vertical que no me gusta. Mi forma de "enseñar" busca ser mas horizontal y entablecer un dialogo entre "iguales", un trabajo de equipo.
Sobre cómo estructura una clase"
"¿Qué ejes ,de la música, considera importante tratar en clase?
En primer lugar, hay etapas: En una primer etapa el alumno tiene que aprender a manejar el instrumento. Por mas musical que sea o pretenda serlo, no podrá hacer mucho si tiene que pensar en cómo sacarle sonido. La clase SIEMPRE se va ajustando a las necesidades del alumno y no al revés. TODO es importante pero no todos tienen las mismas necesidades por lo cual, las prioridades son diferentes para cada persona."
"¿Estructura su clase de alguna manera?

si, en general utilizo parte de la clase para supervisar el trabajo técnico, lo que yo llamo: estudiar para ser un mejor contrabajista y supervisamos la parte del repertorio, que yo llamo: estudiar para ser un mejor músico. Y siempre dedico mucho tiempo a la reflexión y pretendo desarrollar la parte crítica. Mis alumnos deben convertirse en SUS PROPIOS MAESTROS. Yo solo soy un guía que los supervisa una vez a la semana, ellos son el maestro que supervisa las 24 horas los 7 días a la semana. Lo mas importante es enseñarle a ese maestro que todos llevamos dentro."
"¿Qué objetivos busca cumplir en su clase?
Establecer y dar claridad a las metas a corto y largo plazo. Orientar y discutir para agilizar la resolución de problemas."
"¿Qué métodos utiliza y con qué objetivos(tecnica de arco, articulación, entes otros)?
Son demasiados... uso metodología diferente en cada caso y dependiendo del nivel. Uso mucho mis videos (que grabo para los alumnos) y me apoyo con ejercicios de diferentes métodos. Me encuentro en una constante búsqueda de metodología."
"¿Qué criterios considera importantes para hacer la elección de repertorio y material de estudio (métodos) que propone a sus alumnos?
Dependiendo la necesidad del alumno. El repertorio puede ser el resultado de una cierta madurez técnica (el dominio) y por lo tanto un premio, para poner a prueba lo que se aprendió o puede también ser un desafío que busque estimular el esfuerzo por alcanzar un nivel superior. Son casos diametralmente opuestos pero hay alummnos que tienen unas u otras necesidades. Yo puedo tener un alumno que toca superbien y al cual le estoy restringiendo el repertorio, poniéndole cosas fáciles para que las toque magistralmente y al mismo tiempo tener a otro alumno tocando obras que están muy por encima de su nivel, ya que necesito que se inspire, que tenga un desafío para superarse. Las personalidades y necesidades son distintas y es virtud del maestro aprender a "leer" al alumno e identificar qué es lo que necesita para superarse."
"¿Durante cuánto tiempo cree pertinente que el alumno termine un método o estudio de los que ha mencionado?
dependiendo cual sea la meta del estudio. Hay algunos que se trabajan durante años y otros que se estudian una semana y no importa si se dominan completamente."
"¿Qué tan abierto es el dialogo con sus estudiantes? ¿Lo considera importante?
Si, para mi el trato con el alumno debe ser horizontal. El respeto debe ser mutuo (cada quien en su rol) pero el trabajo es de los dos. A veces depende del alumno: hay personas que "crecen" cuando son tratados de una forma horizontal y otros que están esperando que les den órdenes. Yo procuro llevar al alumno a esa horizontalidad en donde desarrollamos un "maestro interno", entonces logramos trabajar casi como colegas y para mi eso equivale a una madurez. Es como una relación padre-hijo: cuando el hijo madura, se hace grande, responsable e independiente, no por eso pierde el respeto por su padre y no por eso deja de aprender cosas. Todo lo contrario: se vuelve una relación mucho mas enriquecedora porque ambos aprenden el uno del otro y pueden compartir muchas cosas. Creo que la enseñanza debe en gran parte de ser así."
"¿Considera importante procurar que la práctica del instrumento que desempeñan sus alumnos sea gratificante para ellos?
Sí
Aprender a estudiar es quizá la meta mas importante para cualquier músico. Cada vez que "practicamos" estamos imprimiendo una conducta en nuestro ser. Creo imposible que una persona "practique" estar enojado y frustrado todos los días y logre subirse a un escenario y disfrutar de golpe. Todo lo que queramos lograr sobre el escenario lo tenemos que practicar cada día. Tenemos que convertirnos gradualmente en el músico que queremos ser, y no lo vamos a lograr por arte de magia el día que nos dan un título.
"
"¿Permite que sus alumnos exploren las cualidades sonoras del instrumento?
Sí , Yo trato de alentar mucho la exploración con el instrumento. Imposible ser un instrumentista sin haber explorado las posibilidades sonoras del instrumento. De igual forma que es imposible aprender a hablar bien sin hacer sonidos guturales durante meses (pensar en los bebés)."
"¿Considería importante que sus alumnos aprendan a improvisar o compongan en su instrumento?
Sí,Es muy importante porque "libera" a la mente y activa otras partes de nuestro cerebro.
"
"¿Ha enfrentado dificultades a la hora de enseñar?
Esta pregunta es demasiado amplia, jajajja!!! siempre hay dificultades! y son diferentes en todos los casos. Dificultades económicas, sociales, culturales y personales. No he tenido un solo alumno sin "dificultades" de una u otra índole. La mas común es la baja tolerancia a la frustración, la presión social debido a la ignorancia sobre nuestra carrera, el miedo al fracaso y la poca dedicación en pos de una meta deseada."
"¿Cómo ha solucionado las dificultades mencionadas?
Rompiéndome la cabeza! a fuerza de prueba y error, mucho diálogo y muchos años de experiencia. He llevado bitácora escrita durante muchos años y luego pasé a videograbar todas las clases para posteriormente regresar a la bitácora pero esta vez interactiva (escribo la bitácora en un correo electronico que envío al alumno al final de la clase). De esta manera puedo llevar un proceso, analizar resultados de forma regresiva y ver cómo resolvimos las dificultades en cada caso, cuanto tiempo nos tomó desde la detección de las mismas, etc. Los

videos de mi blog son la evidencia de todas las dificultades mas comunes que he encontrado. Entonces cuando se presentan con un alumno nuevo, simplemente les digo que vean el video y luego conversamos."
"¿Qué experiencias satisfactorias ha tenido siendo docente del instrumento?
Ayudar a una persona a madurar y descubrirse pleno en el mundo de la música. Básicamente, sentir que ayudaste a alguien a ser una mejor persona y a lograr sus metas. La música es solo una excusa.
"
"De haber algo que considere importante para quienes enseñan el instrumento y quienes lo aprenden, que no se haya tratado anteriormente, por favor, explíquelo a continuación.
Para mi, el ser músico no implica ser un profesional. La música no es una carrera, sino una forma de ver y sentir la vida. Que uno decida, pueda o quiera vivir de eso es otro rollo. Es muy importante que todos (músicos y no músicos) entendamos eso. La parte laboral de la música muchas veces no tiene nada que ver con esto y tiene las mismas implicaciones que cualquier otro trabajo. Yo hago una total distinción entre ser un Artista y ser un Intérprete. Cualquiera puede aprender a tocar un instrumento (y hacerlo muy bien, inclusive) pero eso no alcanza para ser un artista. Mucha gente solo quiere aprender a tocar y no tiene mas ambición. Otros, sin embargo pueden lograr ser grandes artistas sin necesidad de tocar tanto. El ser un artista implica una madurez y un desarrollo a nivel personal que trasciende el mundo musical. Cuando juntas a un brillante músico con un artista maduro, te enfrentas a un verdadero virtuoso, esas personas que pueden inspirarte a ser siempre mejor."

6.2.7 Barry Green

Cuestionario electrónico contestado el 29 de marzo del 2015 a las 12:21:42 horas por el contrabajista estadounidense Barry Green con grado de maestría. Se define a sí mismo como independent bassist-teacher-author-clinician-performer.

"Tell us about how you decided to play this instrument
Began in junior high school at age probably 14...Started with accordion at 7, took up tuba at 12 and wanted to play in all groups in school music program that required bass or tuba..so took up bass as well. "
"Have you faced difficulties in your learning process of the instrument? Example: Do not have the instrument, technical problems, the relationship with you teacher, etc.
no"
"How solved those difficulties?
-"
"How many double bass teachers have you had? Please name them.
4+
Herman Reinshagen
Nate Gangursky (when very young)
Abe Luboff
Murray Grodner at Indiana U.
Janos Starker (at IU)..cellist
Francois Rabbath"
"If you had more than one teacher, what were the reasons for that? Please explain it
just personal growth"

"How many years have you being a double bass teacher?
The years of your experience as a instructor.
47 years"
"What motivated you to become a teacher? Explain your reasons to becoming a instructor.
enjoyed teaching and helped me to be a better musician and player"
"What do you consider necessary to be a good teacher of this instrument?
From your personal opinion of view, what do you think helps to be a good teacher of double bass? or, what do you think makes (you) to be a good teacher?
personal communication skills..be able to teach different styles for different learning styles of students and age levels and motivations"
"What do you believe is an appropriate age (old) to begin the study of double bass? In your opinion when is the best moment to start or to begin as a student of this instrument?
for my own teaching it would be around 11-12..but could do younger if motivated. "
"What is the most common age, for you to receive initial students of double bass? Please based on your personal experience(s).
15-25"

"What means, (or methods), do you use to start the learning of the instrument for your beginners pupils? Explains your strategies that you use to invite your student to learn, play, and practice this instrument with dedication from the start.
I use my own methods and some of others:
Popular Bass Method (me)
Advanced Techniques of Double Bass PLaying (me)
Rabbath Book 2 3 and 4.
Some etudes by Hrabe, "
"What axes considered important to try in class? or What do you considered important for students to try in achieve in class? Repertory, solfeo, musical styles, playing musically. Explain how you try them, please.
Play what you sing, sing what you play
Keep mouth open
be able to play a single note with perfect beginning,-middle and ending, on all strings and in all registers
progressive exercises in all keys for notes, bowings, etc. PLay bach suites."
"Do you have a specific goals for your classes?
what ever I see is necessary from the interest and levels of the students"
"How do you structure your class of the doble bass?
what ever is necessary and of interest"
"What means and methods do you used? For what purposes?
I mentioned this already. I always keep an eye on the student to see that they are paying attention, that they understand what I'm saying and that they are able to do what I ask of them."
"What criteria do you consider important for the choice of repertoire and study material (methods) to offer your students?
I'm very careful to assign music that they agree to study..that is of interest to them. I encourage them to listen to recordings on YouTube or attend concerts, events so they can hear and be inspired by performances of the music they are studying. This is very important. Also the level of the music should fit the technical level of the student. It is also important to expose them to different styles of music from different historical periods, baroque, classical, romantic, contemporary, and popular."
"How long do you believe it might student to finish the methods you answered above?
It never ends. I'm still practicing out of Rabbath method at times"
"How open is the dialogue with your students? Do you consider important?
very important..also to have the students engaged, participate and talk in the lesson."
"Is it important for you, to ensure that the practice of the instrument that plays your pupils is gratifying to him or her? How might you ensure the practice of the instrument in your class so it gratifies your students?
I can tell if the student is not motivated because they are either tired or bored with their music. It's up to me to see that they are sensitive to the progress they are making with their music so they are inspired to continue to work on the music and enjoy the musical and technical challenges in the music. If a student no longer is making progress with the piece or doesn't appear motivated, I will change the repertoire or explore the reasons they are not content. It might not be the problem of the music..but a general sense of discontent. It's up to the teacher to keep the student focused."
"
Do you allow students to explore the sonic qualities of the instrument?
"Otros" means that you can answer in other way if you do not want only answer "Yes" or "No"

Why?

I compare it to the voice and get them to be able to emulate and imitate the voice of their selves, other bassists or of me. "
"Is it important that students learn to improvise or compose your instrument?
"Otros" means that you can answer in other way if you do not want only answer "Yes" or "No".
Otros:
it is always helpful if they are motivated or if the mjsic requires.
Why?
Improvisation isn't for everyone but it is a wonderful tool. It depends on the goals of the student in their studies.
"
"Have you faced difficulties while teaching? Please describe them.
of course"
"How have you solved these difficulties?
my open sensitivity and experience guides me"
"What experiences have you had in being a successful teacher of the instrument?

My students have gone on to most major symphony orchestras in USA and abroad, some have become soloists, teachers, amateurs, or have just enjoyed their studies of music and then quit. While they are working with me, I do my best to make sure they are enjoying the study of music and the bass."
"Other experiences that are important to share. If there is something that is important for those who teach and those who learn an instrument, which have not discussed before, please explain below.
Learning and practicing is a life long journey. It never ends. One can always improve. The more time one puts in to playing, the better they can enjoy the fruits of their work. It is important to grow as a human being. These experiences in life, nature and hearing great artists serve as a constant inspiration to be reflected in one's current choice of repertoire and concerts with music. Music is a way to participate in life on earth. It should also ultimately be for the purpose of giving back to the planet, to society, and to individuals to make this world a better place because of you being here during your lifetime in music.
"

6.2.8 Donovan Stokes

Cuestionario electrónico contestado el 29 de marzo del 2015 a las 19:39:24 horas por el contrabajista estadounidense Donovan Stokes, que tiene el Bachelors realizado en Vanderbilt, la maestría y el doctorado en la Indiana University. Es docente de Jazz y de contrabajo en el Shenandoah Conservatory.

"Tell us about how you decided to play this instrument
I started playing Double Bass because I thought it would make me a better electric bass player :) "
"
Have you faced difficulties in your learning process of the instrument?
Example: Do not have the instrument, technical problems, the relationship with you teacher, etc.
I did not own an instrument until I was in my 20's. I did not have a regular teacher until I was in college. I played on a hybrid plywood instrument all the way through my Doctorate. I also recorded my album "gadaha" on this instrument. My first bass teacher and I were not compatible. My second bass teacher was not a good teacher. My third bass teacher was perfect for me."
"How solved those difficulties?
I played on anything I could get my hands on, until I owned my own instrument. Then I pretended like my instrument was great, and recorded my album on it and got my first full-time job. Then I saved money and got a bank loan to afford a better instrument. "
"How many double bass teachers have you had?
Please name them.
I had a few lessons with people in high school, who I don't know, and a few lessons with Steven Schermer in Seattle, Washington.

Then I studied for 2 years with David Murray,
then 3 years with Edgar Meyer
and then 4-5 years with Lawrence Hurst.

I also studied jazz with Beegie Adair, bass with Grace Bahng (cellist) and Glenn Wanner of the Nashville SYmphony. Also bass with Mark O'Connor and Crystal Ploughman, who were fiddlers. I also studied violin pedagogy with Mimi Zweig, cello pedagogy with Helga Winold, bass pedagogy with Inez Wyrick and Lawrence Hurst. I also took classes with Bruce Bransby, bass. I also observed many masterclasses and lessons from many many professors, especially at Indiana University."
"If you had more than one teacher, what were the reasons for that? *
Please explain it
I got multiple degrees, and went to different schools with a different primary teacher at each school. I was always looking for the person who could teach me the most. I found it with Lawrence Hurst. I studied with the other string players (violin, cello, etc.) because I wanted to learn as much as I could about string playing. "

"How many years have you being a double bass teacher?
The years of your experience as a instructor.
24 years."
"What motivated you to become a teacher?
Explain your reasons to becoming a instructor.
It helped me understand the bass, and what I was doing. It makes me a better player. Also, it was better than working as a dishwasher, which was my other option."
"

What do you consider necessary to be a good teacher of this instrument?
From your personal opinion of view, what do you think helps to be a good teacher of double bass? or, what do you think makes (you) to be a good teacher?
1. Knowledge of how to play the bass. i.e. technique, etc. This can be learned from books, internet, etc.

2. Experience: Much can NOT be learned in books, so experience as a performer and as a teacher are essential.

3. A working knowledge of human psychology. Every student is different, and must be approached differently for the teaching to be effective. This psychology aspect is probably the most important aspect, and most difficult for teachers to learn.
"
"What do you believe is an appropriate age (old) to begin the study of double bass?
In your opinion when is the best moment to start or to begin as a student of this instrument?
The moment they wish to. No earlier than 3 years old (on a small bass, of course). There is no age where it is "too late.""
"What is the most common age, for you to receive initial students of double bass?
Please based on your personal experience(s).
Now, it is ages 18-30 since I teach at a Conservatory. However, for many years I taught children as well. Youngest was 5, oldest was 83. There is no "common" age. They come from all age groups. "
"What means, (or methods), do you use to start the learning of the instrument for your beginners pupils?
Explains your strategies that you use to invite your student to learn, play, and practice this instrument with dedication from the start.
Usually scales, Simandl book and short solos. I have many books of short solos. "
"What axes considered important to try in class? or What do you considered important for students to try in achieve in class?
Repertory, solfeo, musical styles, playing musically. Explain how you try them, please.
In this order:
1. Good Tone
2. Good Rhythm
3. Good Pitch
4. Phrasing/musicality and all other musical items: articulations, dynamics, etc"
"Do you have a specific goals for your classes?
I create a unique plan for every student. I base this plan on their playing background, their strengths, their weaknesses and their professional goals. Every student is different, and each of their plans are slightly different.
"
"How do you structure your class of the doble bass?
We have weekly private lessons, a studio class, bass ensemble, and workshops. Beyond this, every student has an individualize plan of progress. "
"What means and methods do you used? For what purposes?

Simandl Method and 30 études for beginners.

Rollez Scale books for everyone else.

Then I pick and choose etudes and solos for each person individually. I use all the methods, in part. I very seldom use just one method. A student may play Streicher, Petracchi, Billé and Simandl. Others might play Findeisen. It depends on what I need to teach them, their temperament, their background and personality, as well as their goals. "
"What criteria do you consider important for the choice of repertoire and study material (methods) to offer your students?

Every professional needs to know how to play:
Eccles Sonata
Dittersdorf Concerto
Dragonetti/Nanny Concerto
Koussevitzky Concerto
Bottesini Concerto No. 2.

Everything is is negotiable. I often pick repertory to help teach them something specific, or to help solidify their playing at a specific level. However, if the student is interested in a specific piece or style, we will also consider this, as long as it is not too difficult for them."
"How long do you believe it might student to finish the methods you answered above?

If they can already play the Eccles, it might take 4 years for them to play the Bottesini Concerto well. Some students are quicker than this. Some are slower. Every student is unique. "
"How open is the dialogue with your students? Do you consider important?
Very open about bass, musical things, and career issues. Less open about personal things. After they graduate we have open dialogue about almost anything. I have become friends with many of my students after they graduate, but we mostly stick to bass, music and career when they are my students. "
"Is it important for you, to ensure that the practice of the instrument that plays your pupils is gratifying to him or her? How might you ensure the practice of the instrument in your class so it gratifies your students?
For children, and amateurs, it should be fun. Emphasis should be on having a good time, and learning at whatever rate is comfortable. For Conservatory students, they should keep their career and musical goals first and foremost in mind. It is often no so fun to practice, but it is rewarding. "
"Do you allow students to explore the sonic qualities of the instrument?
"Otros" means that you can answer in other way if you do not want only answer "Yes" or "No".
Yes
Why?
Because we are artists of sound. "
"Is it important that students learn to improvise or compose your instrument?
"Otros" means that you can answer in other way if you do not want only answer "Yes" or "No".
Yes
Why?
It makes a person more valuable in the marketplace. It also causes them to grow as artists.

"Have you faced difficulties while teaching?
Please describe them.

Biggest difficulties have been:
1. Learning how to relate to all the different types of people that exist. There are many personalities, and many backgrounds. As a teacher I need to be able to communicate effectively with all types of people.

2. Learning many different ways of saying the same thing. If a student does not understand something, it is often because the teacher did not say it in a way that resonates with the student. A good teacher must be able to get the same point across in many different ways, with many different words….and sometimes without words. "
"How have you solved these difficulties?
I have studied people and personalities. I also read many many books on teaching and pedagogy, as well as took many classes on this. "
"What experiences have you had in being a successful teacher of the instrument?
If I make a student play to the best of their abilities, it is a success. Otherwise, I have students teaching at colleges around the U.S. and performing in the U.S. and Europe. "
"Other experiences that are important to share
If there is something that is important for those who teach and those who learn an instrument, which have not discussed before, please explain below.

The most important thing is to learn how to practice effectively. We must know not only WHAT to practice but how. There is an art and a science to it, since we are dealing with human beings. Much of my teaching is based around teaching people how to practice effectively. In this way, they learn the most.

Thank you very much for your time and answers.
Please, press the bottom "ENVIAR" to finish the questionnaire. "

6.2.9 Claus Freudenstein

Cuestionario electrónico contestado el 14 de abril del 2015 a las 18:10:05 horas, por el contrabajista alemán Claus Freudenstein, maestro de universidad, docente de contrabajo y creador de método para los minibass.

"Tell us about how you decided to play this instrument

I was playing the electric bass before I played double bass. That´s what led me to double bass."
"Have you faced difficulties in your learning process of the instrument?
Example: Do not have the instrument, technical problems, the relationship with you teacher, etc.

Yes, I had a lot of difficulties. One was money to pay the lessons. Than the state of mind of the teachers. Many of them were good players. But no teachers. So the education of the bowing was awful. But I did not notice that in the beginning. "
"How solved those difficulties?
To get money I went on with electric bass and played in bands to earn money. About the teachers I was searching on and on to find someone that could teach."
"How many double bass teachers have you had?
Please name them.
I had 7 teachers.
They were Arpad György, Johann Wagenbauer, Franz Mayer, Klaus Trumpf, Mathias Weber, Thomas Jauch and Dorin Marc."
"If you had more than one teacher, what were the reasons for that?
Please explain it
Like I explained before. Many of them are great players. But not teachers."
"How many years have you being a double bass teacher?
The years of your experience as a instructor.
I am a doublebass teacher since 13 years."
"What motivated you to become a teacher?
Explain your reasons to becoming a instructor.
I think that teaching music is one of the best things someone can do in his life. If you make someone love music that persons is in love. And if you have love inside you can never be a really bad person."
"What do you consider necessary to be a good teacher of this instrument?
From your personal opinion of view, what do you think helps to be a good teacher of double bass? or, what do you think makes (you) to be a good teacher?
It is necessary to have a big knowledge of styles. Also you must have the gift to excite your students. Also it is necessary to be able to explain details very good and in a way that everybody can understand.
and most important the teacher must be excited about playing the bass!
The teacher must have the ability to handle every person as real unique. Never use the same method on everybody just because you think it worked already on the other student. Everyone, really everyone is different and needs 100% attention."
"What do you believe is an appropriate age (old) to begin the study of double bass?
In your opinion when is the best moment to start or to begin as a student of this instrument?
the best age is 5. It´s the year before school. "
"What is the most common age, for you to receive initial students of double bass?
Please based on your personal experience(s).
It is between 5 and 11."
"What means, (or methods), do you use to start the learning of the instrument for your beginners pupils?
Explains your strategies that you use to invite your student to learn, play, and practice this instrument with dedication from the start.
It depends a lot on the age of the students. There is a big gab for example between 5 and 8 years. With 5 years they can't read. With 8 years they read.
Children like children songs of course. If they are a bit older they don´t like them anymore. And early teenagers have an other taste again. And the method should fit them all. So I wrote a lot by myself. (For example my book "minibass" for kids on the bass) Later I include the standard methods.
For the youngest students it is very important to sing along with what they are playing. For example in this video:https://www.youtube.com/watch?v=j1ER-dLog0E"

"What axes considered important to try in class? or What do you considered important for students to try in achieve in class?
Repertory, solfeo, musical styles, playing musically. Explain how you try them, please.
It is important to get the things go hand in hand. Like if you talk about a new piece you also talk about the style, the composer, the time when it was composed, the country where it comes from. then you check the musical phrases and ideas and after that how to practice them and which technics you use for that."
"Do you have a specific goals for your classes?
I want to educate the entire person and put love in their heart."
"How do you structure your class of the doble bass?
We start talking about just something.. then after tuning I ask most of the time what is the students favorite song. After he told me I ask for the key of this piece and we do a warm up exercise in that key.
After this we play that piece and work on it. Then I ask if the students has any wish.
If he has, we work on it, if not I go on with a bit "
"What means and methods do you used? For what purposes?

One important method is to sing along with what you play to imitate your voice and to reach a vocal way of playing.
I try to have various styles of music and exercises that fit to the piece.
Also playing along with the student is very important to have the feeling of making music together and to have just fun on it."
"What criteria do you consider important for the choice of repertoire and study material (methods) to offer your students?
I always try to find out what pieces, what kind of music styles the student really likes. And then I try to find pieces that fit with this.
if I don't find it, I compose in that style and I also try to find a way to something he did not really know before."
"How long do you believe it might student to finish the methods you answered above?
I believe that every student is different. So one can finish it maybe very quick. Another one needs maybe double the time."
"How open is the dialogue with your students? Do you consider important?
I have a very personal and open style of dialogue. And I think thats very important cause single lessons are very personal."
"Is it important for you, to ensure that the practice of the instrument that plays your pupils is gratifying to him or her?
How might you ensure the practice of the instrument in your class so it gratifies your students?
It is very important to me. it is not easy to ensure it cause the practicing time is at home and not in the lessons. but everyone has always the chance to call me for help and advices if it is necessary."
"Do you allow students to explore the sonic qualities of the instrument?
"Otros" means that you can answer in other way if you do not want only answer "Yes" or "No".
Yes
Why?
The bass is a very personal and very vibrating instrument. And when you play it, it is like your voice or even more than that."
"Is it important that students learn to improvise or compose your instrument?
"Otros" means that you can answer in other way if you do not want only answer "Yes" or "No".
Yes
Why?
Improvising is improving the students creativity and also helps to find a unique sound and it helps to find different colors in the sound of the student."

"Have you faced difficulties while teaching?
Please describe them.
Of course there are always some difficulties from many reasons.
Like some children fight with their parents cause they want to be alone while playing. Some wants or need someone to be there but no one has time. Also the circumstances in the school can make problems. Sometimes the city has no money for the school or also the director of the school is a problem."
"How have you solved these difficulties?
Most time I could solve it."
"What experiences have you had in being a successful teacher of the instrument?
Almost all of my students and also former students love playing the bass and keep on playing it also after they finished the lessons. I also had and have students with the goal of being a pro. And quite many of them are professionals now. A lot of them won also competitions."
"Other experiences that are important to share
If there is something that is important for those who teach and those who learn an instrument, which have not discussed before, please explain below.

The most important is still to share and to arouse enthusiasm.

Thank you very much for your time and answers.
Please, press the bottom "ENVIAR" to finish the questionnaire."

6.2.10 Claudia Gabriela Arróyave Mendoza

Entrevista realizada por medio de una llamada telefónica el día 20 de febrero del 2017 a las 21:30 horas
La entrevistadora es Cinthia Itzel Ordaz Vega (CIOV)
La entrevistada es la maestra Claudia Arroyabe (CA)

"
CIOV: Bueno, la primera parte, como le comento es de la experiencia del maestro como estudiante del instrumento, ¿podría hablarnos de cómo decidió tocar este instrumento?

CA:SÍ…ehm, vas a estar… ¿estás copiando, le estás grabando o cómo le vas a hacer?

CIOV: Sí… primero… bueno ahorita…esta que es como una entrevista de audio, este… la voy a grabar y ya después la voy a transcribir tal como usted me…

CA: Ok, está perfecto, digo, para irme despasito, o te lo platico así, como me voy a ir acordando… CIOV: Sí, sí… CA: … pero como estás grabando está perfecto, yo… yo le sigo entonces. CIOV: Sí, perfecto.

CA: Bueno, pues mira, yo… este… empecé a los once años. Y yo estaba eh…pues desde muy chiquita en clases de diferentes cosas, ¿no? Eh… ballet, natación etc. Y luego, la verdad es que a lo que me encantaba jugar siempre era a cantar y componer y eso, (lo comenta con alegría). Entonces, cuando tenía once años, una tía le recomendó a mi mamá que me llevara a clases de música. Entonces eso… eso hizo mi mamá y me llevó a una escuelita, que se llama Orquestas, Coros y Bandas Juveniles de Nuevo León, y ahí empecé con las clases de contrabajo. La verdad es que yo entré ahí, ya como a mediados de semestre, entonces no había muchos instrumentos para elegir, el director de la escuela fue el que me dijo mira, "éste es el contrabajo, tú pruébalo y te va a gustar, vas a ver", y yo pues era así, muy tímida y… y como que no me gustaba mucho quejarme (se rió) y entonces, claro que en un principio el instrumento me… me impactó y no… la verdad es que tampoco me gustaba muchísimo porque se me hacía enorme y me costaba mucho hacerlo sonar. Pero, pasé todo el… el ciclo escolar y … y también tomaba clases de…alguito de teoría, un poquito de coro y tal… y eso me gustaba mucho, entonces, bueno, dije "no pasa nada, aquí le sigo", ¿no? Estuve ese año ahí y después me invitaron a la Superior de Música porque… este… había ahí como… que… rumores de que la escuela iba a cerrar y tal, y la escuelita en la que estaba yo. Entonces me pasé a la Superior de Música y Danza pero no había maestro de contrabajo y toqué violín un año y al finalizar ese año el director me preguntó, "bueno, ¿sigues interesada en contrabajo?" eh… y yo le dije que sí, entonces me trajeron un maestro. Al principio no había maestro de contrabajo, por eso toqué violín. Entonces toqué… el… empecé con el contrabajo y ya de ahí fue como así como alivio, como que, sí lo había extrañado ese año que … que toqué violín.

Ehm… de ahí estuve como unos tres años y luego lo dejé porque entré a la prepa y… y estaba muy lejos la prepa estaba, era, estaba medio complicado ahí los horarios y el servicio becario y etc. Entonces lo dejé un tiempo y fue cuando me di cuenta de que "no, sí me hace falta tocar". Entonces regresé a la escuela y entonces, este… fui… tuve la oportunidad de ir a Instrumenta, no sé si has oído de ese festival en… en Oaxaca… CIOV: Sí. CA: Y… este… fui a Instrumenta y me encantó, fue en el 2005 con el maestro Claus Stone y… el que era el principal de la filarmónica de Berlín y me impactó, ¿te imaginas? Pues en ese tiempo no había Youtube y aquí ni había grabaciones, no había nada, nada así como del … del contrabajo. Lo que conocía era lo que veía, ¿no? Que mi maestro era el principal de la sinfónica aquí, mi maestro Boyko Nonov. Y… este… y bueno, eh… vi al maestro y a su esposa la maestra Ofelia, que también es contrabajista y es mexicana y, y… y me encantó, entonces dije, "no, yo me quiero dedicar a esto en serio". Y entonces ya, volví estuve… estuve un año más en Monterrey, en la Superior, terminé mi cuarto año, aquí la licenciatura son ocho años, terminé mi cuarto año y me fui a estudiar a Houston y allá hice los cuatro años de licenciatura y terminé y regresé a Monterrey. Ehm… empecé a trabajar en la sinfónica ese… ese mismo… bueno, digamos, pasaron vacaciones y la siguiente temporada de la orquesta ya empecé a trabajar y… este… al año empecé a dar clases en la Superior y… pues, ya, eso… esa es más o menos mi historia con mi bajo.

CIOV: Muchísimas gracias. Este… le voy a pedir un favor, ¿me podría repetir el nombre del maestro que comentó? CA: Sí, el maestro con el que yo empecé, con el que estudié aquí en la Superior se llamaba Boyko Nonov. (Suena ruido de movimiento) Si quieres te paso los… los nombre luego por … por escrito, ahorita te los… te los mando en mensajito, CIOV: Ok. Perfecto. Sí. Muchísimas gracias. CA: Hmju… y cuando estuve en Houston estudié con un… con un maestro que se llama Dennis Whittaker, también te lo paso al ratito CIOV: Ok. Perfecto, gracias. CA: Hmju."
"CIOV: Bueno… la siguiente pregunta es, ¿ha enfrentado dificultades en el proceso de aprendizaje del… del instrumento? Este… por ejemplo, tal vez no contar con el instrumento, problemas de técnica, el trato con alguno de sus profesores, o como… ya mencionó, este… el que no había, por ejemplo, en un principio, maestro en su localidad…

CA: Sí, sí. Claro, claro. Pues eso, ¿verdad? Al principio ni siquiera había maestro. Obviamente, pues no tenía yo instrumento hasta… eh… yo creo que… el año que fui a Instrumenta, o un año antes, mis papás me pudieron comprar un bajo y … y bueno yo al principio, principio, mi maestro venía llegando de… Bulgaria, entonces casi no hablaba español, y… y me acuerdo que luego en la clase que… que me quería explicar algo y más bien me

señalaba partes del cuerpo, ¿no?, para ver cómo se decían, "¿esto cómo se llama?", señalaba el codo, ¿no? y yo "codo", y él "ah codo", y ya "acomoda el codo" ya ya me explicaba, ¿no? Entonces (se ríe) ahí había como la barrera del… del idioma , ¿no? Pero… y bueno sí, sí claro, eh… Luego el año que toqué violín y regresé al bajo pues, mis manos estaban muy desacomodadas y … y, bueno, ahí fui como … ya ves aquí, los métodos que se utilizan mucho, los métodos rusos y… este… y los libros así, ¿no? Entonces me costaba mucho yo, la verdad que no entendía muy bien lo que… lo que estaba haciendo, como que sacaba las piezas de oído más que… que realmente saber de … de posiciones o etc, ¿no? Como que trabajaba, este dedo aquí, este dedo acá y así me iba nota por nota. Cuando me fui a Houston, empecé a usar los libro de George Vance, que son métodos muy sencillos y bueno, ahorita te paso bien la información, que son los que… con los que yo trabajo ahora y eh… son piezas muy sencillas, piezas de niños, pero con… con… hmmm… es como eh… ¿cómo te lo explico? El maestro Rabbath, fue como que… es como que antes de… de llagar a los métodos del maestro Rabbath, has de cuenta, no sé…. como te explica sus posiciones y …. y… la técnica, así, muy desmenusadita como para niños. Entonces me fui a Houston y con eso, con esos libros como que… reacomodé mi postura este… como que quedó claro eh… las posiciones … más… visión así como de bloque este… la mano del arco etc., todo como ahí ya se fue acomodando mejor y… y te digo ahora son los libros que… con los que empiezo, de los que parto ya … ya de ahí este… me agarro para explicar cuando llegan muchos que ya tocan o … o cuando estoy iniciando, desde cero, utilizo estos libros. "
" CIOV: Ok, muy bien, la siguiente pregunta era, ¿cómo solución esas dificultades?, pero … de alguna manera ya me lo ha respondido, sólo se la comento por si tendría algo más que agregar…

CA: Ehmm… no… creo que… ya te… no pues todo se fue resolviendo ahí con… con … eh… digamos paciencia y persistencia y insistencia así de "contrabajo por favor, ¿no?" (nos reímos) Este…así, así. Bueno… no sé si cuenta como una dificultad que mis papás no querían que me dedicara a esto, ¿verdad? CIOV: claro. CA: Ellos, eh… en mi familia no hay músicos, entonces… bueno digamos el tío que canta y toca la guitarra, ¿no?, pero no… no músicos así…eh… profesionales, pues. Y… y entonces, pues mis papás no tenían idea de qué era lo que iba a ser cuándo me graduara, entonces les daba miedo, ¿no? Y… y esa creo que fue la mayor dificultad, ¿no? Convencerlos de que… de que esto era lo que … lo que yo realmente quería hacer y… y digo ya … ya cuando … cuando me fui a Houston, eso fue como el punto más difícil para… para todos, ¿no?, porque mi papá así de "no, no te vas a ir" y así fue… fue muy… un… una época muy difícil y ya cuando me fui y fueron a verme ya, allá cuando … cuando… a un concierto con la orquesta de la universidad ya cuando estaba trabajando, etc., ya como que… entendieron que… que sí es un medio donde hay oportunidades, ¿no? No claro, como todo hay que saber buscar y hay que echarle ganas pero… pero ahí… ya ello también lo aceptaron, ¿no?"
"
CIOV: Ok, muy bien, gracias. Este… ¿Cuántos?… bueno ya me mencionó algunos de los maestros que ha tenido, esto es sólo como par retomarlo eh…. ¿cuántos maestro de contrabajo ha tenido y de haber tenido, pues… más de un maestro, qué fue lo que la motivó a buscar más maestros y… ? y ya.

CA: Ah, bueno, pues mira, te digo, ahí empecé… con el primerito que empecé se llama… Daniel… López … Daniel López, él es compañero mío, ahorita en la sinfónica y él fue el primero que me dio clases cuando te digo que estaba en esa escuelita de orquestas, coros y bandas … y me dio clases un año y de ahí pasé a la Superior, donde te digo, toqué violín y luego, cuando volví al contrabajo el maestro Boyko Nonov, fue mi maestro y después… eh… pues sí, estaba bien la escuela pero no… te digo al principio yo era la única alumna de contrabajo ya ya luego iban entrando por temporadas, ¿no? Entraban y salían y … y… y te digo no había así como que mucha competencia o mucha…información, no había … este… ni grabaciones en la biblioteca, o sea nada. Nada de contrabajo. Cuando fui a instrumenta, n´hombre, hay mucho más, hay mucho mas que aprender y… y… y oportunidades para crecer, ¿no? Entonces ahí conocí a un… otro chico de Monterrey, precisamente, pero que vivía en Houston y que estudiaba con este maestro, en la universidad y entonces él me lo recomendó, me dijo, "oye, pues… podrías ponerte en contacto con mi maestro y a lo mejor, este… te gustaría, ¿no? Te podrías ir y tomar una clase o algo, ¿no?", total que ya me contacté con el maestro y cuando fui a tomar la… a tomar una clase así que le escribí y él muy amable me… me invitó y me encantó, esa… esa primer clase jamás se me va a olvidar. Eh… él agarró el bajo y me dijo, "bueno, ¿qué vamos a tocar?" y… entonces fue así como super interactivo, ¿no? No era el… el típico maestro sentado así como "a ver, dale..", ¿no? Él… él con su bajo y todo tocaba conmigo y … y me ponía ejemplos, no sé, como muy… muy interesado en que yo entendiera lo que me quería decir, ¿no? Que yo pudiera hacer mejor lo… lo… o seguir sus indicaciones, ¿no? Entonces eso fue lo que me enganchó, y dije "no…creo que…por aquí podría crecer, más…", ¿no? , o de manera en la que yo quisiera, entonces, eso fue lo que… lo que me motivó a irme para allá. "
"CIOV: Claro, gracias. Ahora, vamos a pasar a la segunda sección de esta entrevista que es ya hablar de su experiencia como maestra, cómo desarrolla su pedagogía o su filosofía de enseñanza. Entonces, ¿cuántos años lleva siendo docente en el instrumento?

CA: Pues mira… aquí… en la Superior empecé… en… eh… seis años, llevo seis años aquí, en la Superior. En Houston di clases como tres años pero eso… la verdad que no lo cuento tanto porque, bueno, sí cuenta, claro

que cuenta, pero… digamos que era diferente porque ya daba clases ahí en… en primarias o secuendarias, no sé si sabes, allá en Estados Unidos luego llevan como que las… las clases de música un poquito más… este… completas, digamos que … que aquí no. Y ves, aquí que tocas la flauta dulce o… andas en el coro. Allá sí llevan orquestas y bandas y etc., entonces parte de… como complemento, ellos llevan clases de instrumento, pero son clases muy pequeñas y no… digamos que, es más bien como un apoyo para el material que se está trabajando en orquesta, ¿no? Entonces, por lo menos así… así fue mi experiencia, ¿no? No había como… como tanto… este… qué, ¿qué palabra puedo usar?… como…objetivos así de "no, vamos a tocar tales piezas o tales estudios, o tal…" era más, como que, en este tiempo, bueno, "qué dudas tienes con… con el repertorio", ¿no? O a ver… había que preparar una pieza para un concurso "bueno, esta, va…" y así, ¿no? Este… eso es lo que llevo. "
"CIOV: muy bien. Y, ¿qué la motivó a ser docente del instrumento?

CA: Bueno… así bien honesta, la necesidad, ¿no? Tenía que trabajar, jejeje. Necesitaba poder pagar mis estudios, así, ¿no? Entonces, pues, por eso empecé a trabajar en eso, ¿no? Y ya… cuando llegué aquí fue porque…bueno, desde que yo regresé a Monterrey me invitaban luego a apoyar la… más bien a tocar el bajo porque no había alumnos de contrabajo en la Superior entonces para los conciertos de la orquesta me invitaban a tocar con ellos y pues, yo encantada porque, quiero mucho a mi escuelita, entonces… este… un día estando ahí le pregunté a la secretaria académica "oye, ¿no hay aquí un trabajo para mí?" de lo que sea, la verdad yo… yo estaba muy dispuesta a lo que fuera con tal de estar ahí en mi escuela, ¿no? Y entonces, dijo, "bueno, ¿qué te parecería dar clases de contrabajo? No tenemos a nadie", y ya, "Ah, bueno, claro, claro", y entonces así fue como empecé ya en forma en la Superior. "
"CIOV: muy bien. Y bueno, ¿qué considera necesario para ser un buen maestro del instrumento?

CA: Eh…¡Uy!…Pues… muchas cosas, te las voy diciendo así y luego podemos profundizar. Este…interés, amor, amor por la música, amor por los alumnos, este… eh… hmmm… ganas de ser mejor, o sea de ser buen ejemplo y el interés de que ellos avancen, de que … o sea no sólo en el instrumento pero… pero que crezcan como personas también, ¿no? Ehm… disciplina, este… ¿qué más te digo?… hmmm… constancia… este… ¿qué más?…paciencia, este… creatividad, hmmm… pues más o menos, se me hace que… me faltan muchas cosas, (nos reímos), pero son las que se me ocurren.

CIOV: No se preocupe, está muy bien, gracias. (Se ríe). No sé si quiera profundizar en alguna de… de… de esos conceptos que acaba de decir…

CA: Bueno…repítemelos. (Nos reímos) O sea creatividad por ejemplo, creatividad para … pues porque cada alumno es diferente, no, no… no puedes esperar lo mismo de todos ni, ni que aprendan todos de la misma manera, entonces hay que buscar maneras de explicar las cosas para que… para que ellos puedan entenderte, ¿no? Interés, interés en que, te digo, pues que ellos mejoren y que… y que quieran al instrumento y que … que… quieran aprender, ¿no? Eh… también hay que tener confianza en uno mismo, en que…pues a veces, digamos no…pues es difícil, ¿verdad? Cuando ves que un alumno está batallando, y… dices, "lo estos haciendo bien, lo estoy haciendo mal…", hay que confiar en… en nuestro estudios, ¿no?, en nuestra… en nuestra experiencia y… y confiar en ellos, también en que, en que pueden y… y…y también paciencia, ¿no? En esto mismo, en que cada quien lleva un ritmo y todos hacemos lo mejor que podemos, ¿no? , tanto… tanto ellos como nosotros, en mi caso, mis alumnos todos son ya muchachos. Sí he tenido alumnos más chiquitos ahí en la Superior pero…. un par de niñas … bueno una, a penas, lo llevaba como complementario pero su instrumento era flauta, entonces ella pues con la flauta; y otra chiquita que sí le gustaba mucho pero… pero luego se fueron a vivir, su familia se fue a vivir a Estados Unidos entonces ya dejó las clases. A mí me llegan los muchachos ya, te digo, lo más chiquitos, de quince, de dieciséis años…entonces ya todos están ahí porque quieren; entonces, yo como maestra he tenido que…. eh… aprender, ¿no?, también a, a… ¡disposición para aprender! Eso, eso, es muy importante. He tenido que aprender a… a…. conocerlos y también dejarme guiar por ellos un poquito, ¿no? como ir viendo qué necesidades tienen, qué intereses tienen, este… para ver, también yo, qué herramientas puedo utilizar con… con cada quien y cómo motivarlos, ¿no? Te digo, yo confío mucho en ellos porque… pues todos están ahí porque quieren, entonces… este… eh… hay que… ir midiendo, ¿no?, como qué tanto puedo pedir, qué tanto pueden dar pero… pero siempre con la mejor disposición porque, como te digo, entonces estamos ahí porque… porque queremos. Entonces, este… también me tengo que relajar, es otra cosa, como tranquilizarme de que vamos bien, "vamos bien", porque luego me… me pongo así medio… intensa con algunos detalles pero … pero hay que también tener sentido del humor y bueno, disfrutar, este… toda la experiencia, ¿no?
"
"CIOV: Muchas gracias. CA: Hmmju. CIOV: Este… bueno, ya mencionó, más o menos, qué edades son las que son más frecuentes entre sus alumnos iniciales de contrabajo pero… también quisiera que mencionara cuál es la edad, que usted considera la apropiada para iniciar en el estudio del instrumento.

CA: Pues mira… la verdad es que… eh… yo por ejemplo, te digo, yo empecé a los once años, y… y creo que sí, es ventajoso, ¿no?, que empiecen un poquito más chiquitos pero, también, he visto algunos empezar a los 17 años que… que avanzan, como te digo, o sea, como te digo, ya están ahí ellos porque es lo que quieren hacer, entonces avanzan eh… bastante bien y… y luego un desarrollo muy… muy rápido, ¿no?, por… por su mismo interés y las ganas de hacer las cosas, entonces … no, no… no sé, decirte como una edad específica porque…como que no, como quiera todos llegan al nivel, ¿no? CIOV: Ok CA: Por la edad que tienen y el tiempo que le han dedicado o por el interés cuando es algo… cuando ya son un poquito más grandes, entonces, no, no te sé contestar así tan específica.
"
"CIOV: muy bien. Está bien ehm… ¿qué medios utliza para iniciar en el instrumento a quienes son principiantes y que éstos se convenzan de estudiar con gusto el instrumento?

CA: qué medios como (?) … CIOV: … métodos o algún tipo de estrategia…. CA: ah pues, te digo mira… por lo general utilizo esos libros de… de George Vance… que te digo son… son piezas muy, muy sencillas, son canciones de niños y, como complemento a ese, de… o sea esos son… son tres volúmenes de libros y hay uno a parte que se… de escalas y ejercicios técnicos, entonces como de ahí empiezo y agrego luego estudios, por ejemplo del Bille o del Smandl o del… del Rabbath, este… para…para ir complementando. A mi la verdad es que me gusta mu… digo… no tanto que me guste, pero soy muy positiva. Sí, entonces como que trato de… de manejarlo por ahí como… como dales la confianza de que lo están haciendo bien y de que cada quien lleva su ritmo y… y así ellos solitos vana como… o sea sin la presión de, " ¡no!, !lo estás haciendo mal o tiene que ser de esta manera!", ¿no?, me gusta más así: tranquilitos, poco a poquito, ellos solitos… digo, gracias a Dios así me ha tocado, como que todos le van tomando el gusto, entonces… pero así, como sin… obviamente tenemos que cumplir los requisitos de… de la escuela que son los exámenes técnicos y los exámenes de repertorio pero todo … todo lo manejo con esos métodos, te digo. "
"CIOV: Ok, ahora pasamos a otra sección de la entrevista que es sobre cómo, usted, estructura la clase que da, la primera pregunta es, ¿qué ejes de la música considera importante tratar en clase? Por ejemplo, si ve teoría musical, bueno… solfeo, interpretación o algún eje en específico que además de la enseñanza técnica del instrumento, vea en clase de contrabajo.

CA: Pues mira… depende… hmmm… a veces depende de la parte del semestre en la que estamos, porque, te digo, tenemos exámenes técnicos a mediados del semestre, entonces la primera parte, es que… es de escalas y de estudios… y arpegios… este… vemos pues dependiendo, también de la necesidad que tengamos, ¿no?, de ver. A veces tenemos que ver solfeo, a veces tenemos que ver algo de ritmo, pero no me meto mucho con… con la teoría, ¿no? Ellos, este… digo, si tienen alguna duda pues trato de… de ayudarles a resolver, pero… pero… digamos, esa es la primera parte del semestre ya en la que sigue, que es… que es cuando vemos repertorio, pues sí, a veces cantamos o seguimos con solfeo o algo de ritmo, este… y obviamente todo lo que es la parte de… o sea… ya de interpretación, a veces este, por ejemplo para… para lograr a veces ciertas cosas este… utilizamos que… que ellos me describan lo que se imaginan con la música o a veces es a colores o a veces… este… este…paisajes, o sea que ellos me platican más o menos cómo se imaginan, ¿no?, o qué van sintiendo eh… y bueno, obviamente vamos trabajando pues, afinación, este… dinámicas, intención o dirección de frases, etc. , etc."
"CIOV: Ok, las siguientes preguntas es sólo por si quiere profundizar un poco lo que ya me acaba de decir, pero, bueno, son tres, pero creo que se pueden responder seguiditas… si es que hay algo más que agragar… si tiene algún tipo de estructura su clase, o sea que… que… cómo se desarrolla, si tiene alguna secuencia; la otra es , ¿qué objetivos busca cumplir en…en la clase? Y bueno… ya me comentó del método que utiliza, pero… era la siguiente pregunta… ¿qué métodos utiliza y con qué objetivos? ¿Para la técnica del arco, articulación entre otros?

CA: Ahmm…. me las vas a tener que ir diciendo una por una porque se (se ríe)… se me van la onda…CIOV: No, no se preocupe… CA: Me dices la primera por favor. CIOV: sí, es, ¿si hay algún tipo de estructura que le guste emplear en su clase como empezarla y terminarla de alguna manera?

CA: Ah, bueno… eh, pues… así como de todo, de todo, de todo, pues obviamente siempre es como recibirlos y "¿cómo están?" y etc., ¿no? Y luego, " a ver qué trabajaste esta semana, qué habíamos trabajado la semana pasada …" (inaudible) y ya tocan… este… no sé… hablamos de alguna pregunta en específico, "bueno, vamos a… a ver…", eh… digamos de lo que… de lo que tenían de… de tarea o de la pieza que están trabajando, el estudio, lo que sea, "a ver…vamos a ver cómo vas", y ya me dicen, ¿no? Por lo general, ellos ahorita, "tuve duda aquí, tal", "bueno, vamos a ver …". Y ya cuando llegamos a la parte pues, utilizamos el tiempo que sea necesario para resolver, a mí… el objetivo es más bien que… que… o sea, más que buscar un objetivo en específico cada clase, es que … que resolvamos alguna dificultad, ¿no? lograr, este… qué hago, que le quede claro, si tiene alguna duda de articulación, si tienen alguna duda de… de ritmo de… lo que sea, ¿no? Este…

que entiendan cómo es que tienen que trabajar ellos solos para resolver tal… tal problema, ¿no? O sea creo que… creo que sería como que… que vayan ellos ehm… encontrando sus herramientas para.. para poder ir resolviendo ya sea las cuestiones de dijitaciones o de fraseo… siempre trato de darles alguna manera cuando… tienen un… un problema de… de darles yo una manera para que lo puedan trabajar y no solo con… con ese problema si no cuando se les presente en otra pieza un problema del mismo tipo, digamos ya sea ritmico o… o de… arco, o de… afinación, ¿no? Esto, trabajas los intervalos por separado o…diferentes golpes de arco o etcétera, ¿no? Alguna herramienta, me gusta siempre en cada clase incluirla, ¿no? Y … al final, alguna pregunta, "¿está todo claro?" y que apunten siempre lo que hablamos en clase, ¿no?, por ejemplo, "de tal concierto que estás trabajando esta alumna, "en esta parte vas a hacer esto, etc., etc. ahora todo apuntalo" y así es más fácil para ellos y para mí darle un seguimiento a las clases . "
"CIOV: muy bien… hmmm. bueno ya me habló qué objetivos busca cumplir en sus clases, la siguiente pregunta sería, ¿qué métodos utiliza y con qué objetivos? También ya me lo comentó pero… por si quiere agregar algo más ….

CA: Pues, mira. Te digo, los de…George Vance, los uso como para las posiciones y también distribusión del arco ligaduras; es el Vade Mecum que es de técnica, ahí vienen digitaciones de escalas, dos octavas. Te digo…algunos arpegios, algunos ejercicios también de… este… golpes de arco entonces… y es así como eh… pues no básico, digamos básico intermedio, entonces de ahí tengo para … para varios años y para ir trabajando el material como para los exámenes técnicos y… como con lo de las escalas y los primeros exámenes de repertorio, con las piezas de los otros libros; me apoyo también te digo con Smandl, con Billè… con Rabath para… cuestiones de estudios y repertorio pues, damos, vamos, este… Sonatas de Marccelo, este… eh… piezas de, no sé, Kussevitsky o .. Botessini… o… y concierto pues obvio de… de… Dragonetti y Vanhal, Ditersdof, etc. Ese es más o menos el repertorio.
"
"
CIOV: ok, ¿qué criterios considera importantes para hacer la elección del repertorio y material de estudio que le propone a los alumnos?

CA: Bueno como te digo, nosotros tenemos un… pues… sí… como un plan de estudios, bueno ahorita en la Superior se está trabajando, como… renovar el que tenían. Pero…pero sí hay, obviamente, ciertos requisitos, sobretodo ya en los grados de… de la licenciatura , entonces por ahí tengo que… que empezar, ¿no? "A ver, el primer año, los requisitos, pues… este… para los exámenes que son escalas… son escala mayor, dos menores en una, dos, tres, octavas, más arpegios, más estudio, ¿no? Y luego en el repertorio pues son dos o tres piezas dependiendo del largo, o sea de ahí… de ahí vamos. Eh… y luego pues voy… viendo ya con cada alumno que… las necesidades, ¿no? Digamos tenemos que trabajar más … este, la mano derecha o… velocidad o tal. Entonces ahí voy viendo qué tipo de repertorio va necesitando.
"
"
CIOV: ok, esto se refiere un poco a la relación maestro y alumno, ¿qué tan abierto es diálogo con sus estudiantes, lo considera importante?

CA: Claro, claro, pues para mí… es…es muy importante porque… porque… bueno, ellos necesitan eh… que…bueno, la comunicación desde… es lo más importante en cualquier relación, para yo entender qué necesidades tienen ellos y que ellos entiendan cuáles son los objetivos el diálogo es… es fundamental. Para mí la… la comunicación…y claro, o sea…parte, digo, ¿no?… parte de la clase pero… pero, digamos que a veces llega y pues te das cuenta que… que tienen alguna preocupación o algo y, no quiero ser su mejor amiga, pero claro que… que me preocupan y… y les tengo mucho cariño, entonces, por supuesto que si noto algo pues, "a ver, oye…¿está todo bien?". Este… no sé, alguna vez me tocó un chico que tenía problemas de salud, ¿no?, entonces, de repente no llegaba, "oye, ¿qué onda?,¿todo…todo bien? ¿cómo estás?" o "no te preocupes, descansa", o sea,mmm… sí yo sé que soy su maestra pero… pero … pero me interesa también su persona como que estén bien y… y tranquilos para poder aprende, entonces sí es muy importante."
"
CIOV: claro, eh, ¿considera, usted, importante que la practica de sus alumnos sea gratificante para ellos? Por lo que he escuchado, sí, pero… podría comentarlo (risas).

CA: Sí. Claro, claro, o sea no… si no, ¿qué caso tiene, no? Es… creo que… que tiene que ser algo siempre positivo, obviamente y también se los digo, ¿no?, a veces es díficil y a veces es … es frustrante y … y a veces, o sea todas las emociones, ¿no?, pero es parte de ser musico, tienes… hay cosas que se nos dificultan más y…y… se hace la práctica más pesada pero tampoco me gusta así como, "que tienes que practicar ocho horas diarias", para nada, ellos también tienen que tener una vida y cosas que puedan expresar al tocar, ¿no? Entonces, eh… siento que tiene que ser algo positivo. Bastante importante me parece. "

"CIOV: ok, eh, esto… la siguiente pregunta va encaminada a.. a la improvisación, ¿considera importante que los alumnos aprendan a improvisar o que compongan en el instrumento, así como que exploren las cualidades sonoras del contrabajo?

CA: Sí. La verdad, es que, te voy a ser sincera, yo para eso no soy muy buena. Sí les digo que ellos se… eh… pues que se entretengan, o sea si estás…digamos si están practicando y.. y se atoran con algo "ponte a tocar otra cosa, relájate", tengo por ejemplo… sí me parece importante pero también depende del…del interés…del, del… de los alumnos, ¿no? Hay quienes como que no… no les llama mucho la atención, bueno por ejemplo, yo tengo otro alumno que.. que siempre está constantemente… él… él explorando el instrumento y luego llega, "mire maestra encontré que puedo tocar esto de esta manera" (inaudible) y me parece genial y .. y trato de fomentarlo, ¿no? Sí…si les, les … les digo que, éso es importante,¿no? Explorar y conocer el instrumento, es su instrumento no… como… que… qué tan lejos pueden llegar cada quien, ¿no?, de dinámicas o… con el arco, lo que sea, ¿no? Pero sí de la improvisación, la verdad es que yo no… no se me da mucho, entonces por ahí, creo que, podría mejorarlo (risas).
"
"CIOV: Esta ya es la última sección de la entrevista y trata de sobre las diversas situaciones durante el proceso de enseñanza-aprendizaje. ¿Ha enfrentado dificultades a la hora de enseñar y cuáles han sido estas dificultades?

CA: Pues, mira, por ejemplo al principio, me ha tocado como…eh…bueno, no sé si… si me has visto ahí en el Facebook pero, pues no… no estoy muy alta ni así, me veo muy grande nada, entonces luego, cuando recién empecé a dar las clases, tenía un alumno que como que no me creía lo que yo le decía (risas), entonces era difícil porque… porque… pues yo trataba de decir, "mira, vamos a hacer esto" y el así como, "¿por qué?, ¿ah, sí?", Así como…con esa actitud. Y ya, obviamente con… con… al principio, al principio, ¿no? De las… el primer mes, ya poco a poquito, pues él solito, se va dando cuenta de que, "ah, no, mira, sí sabe algo…", entonces, pues ya van agarrando confianza y me ha pasado así con… con un par de muchachos… como te digo ya ellos son grandes y… y entonces no se sienten tan…no sé, así como que "ay la señora…", ¿no? Me ven más… un poquito más joven, entonces… pues como que les cuesta creerme, eso… eso por un lado. Por otro, y esto ya es un poquito más personal… eh… ahorita por, ya sabes verdad, porque tengo yo mis niños chiquitos, entonces luego me cuesta darles un poquito de seguimiento que… que quisiera a… a mis clases, luego por eso te digo, mejor ellos escriben todo y…y ellos me recuerdan porque… así, como te digo, "mándame un mensajto, (risas), para ver cuándo nos ponemos de acuerdo…", porque… me cuesta mucho, ¿no?, la etapa en la que estoy y… y pues esa como mi mayor dificultad ahorita como… como que tener el tiempo para yo practicar y ser el mejor ejemplo, porque también eso es importante, ¿no?, obviamente ser buen ejemplo para ellos, obvio no sólo en el instrumento sino, también como… como persona y como músico, ¿no? Luego trato de hablarles también de mi experiencia de orquesta porque ellos también llevan orquesta en la escuela, entonces… eh…bueno, "cuando estás en una sección haces esto…", etc., ¿no? Trato de… de que… o sea, de que ellos puedan… eh… mmm… no quiero decir, algo que los inspire, pero… pero ver cosas que… cómo se pueden hacer y cómo no, ¿me explico?"
" CIOV: sí, si, si… muy bien, de hecho la siguiente pregunta era, ¿cómo ha solucionado las dificultades mencionadas? Ya me la respondió y por último, ¿qué experiencias satisfactorias ha tenido siendo docente del instrumento?

CA: Ay, pues nada más de ver el avance de mis muchachos. Tengo una chica que… que llegó a la escuela, por ejemplo, tocando chelo, llegó al examen a hacer… o sea, hacer el examen para entrar a chelo, pero ya por la edad no… pues no, no …le pudieron dar la oportunidad, aunque la chica talentosa, entonces, le dije… le dije… yo le dije, "pues, ¿no te interesa el contrabajo?" y ella, "pues, no sé…", ni lo conocía casi, yo creo. Y entonces, "Pues piénsalo y si te interesa ya aquí te espero el otro semestre", y llegó y… eh… ya el año pasado fue a un curso con el maestro Bradetech en Texas y le fue super bien. O sea, ver que ellos van logrando superarse, para mí eso es super satisfactorio. Tengo, otro, de esos primeros alumnos que te platico, ahora está terminando su licenciatura en… en la universidad de Houston y claro, pues, me siento super orgullosa, ¿no? Este… ver que les interese el… el instrumento que sepan ser buenos compañeros, todo eso me da satisfacción. Ver que… tengo un chico que lo tuvimos que dar de baja porque… porque empezó a faltar mucho y tal…y… y me dio cosita porque él muy talentoso, el muchacho muy bueno pero simplemente como que no era lo suyo, él andaba más en el rock y toca el bajo eléctrico y así, ¿no?, y hace unas semanas llegó a regalarme un disco que… y me dice, "mi último semestre aquí… por eso falté mucho porque estaba muy metido con este proyecto y…quería agradecerle…" y tal, o sea todo eso me hace así como… sentir, bueno,…lo estoy haciendo, no tan mal o lo estoy… voy bien y eso, pues, obviamente es… es satisfacción."
"
CIOV: Claro, y…bueno, esto es nada más para concluir, este… Si hay alguna otra experiencia que considere importante para compartir, para quienes enseñan el instrumento y para quienes lo aprenden eh… pues, puede decirlo, es como… tema libre.

CA: Mmmm, pues como qué te diré… Creo que ya… creo que ya (risas)… te hablé de todo lo que…considero importante. Pues, el ser pacientes con uno mismo, ¿no?, y… y permitirse equivocarse, este… siempre estar buscando ehm…experiencias de cursos, o…incluso ahora con youtube hay un montón de… o sea hay acceso de muchísima información, no sólo ver contrabajistas tocando, sino, este… música, eh… de composición, por ejemplo yo el otro día, nada que ver pero, mi esposo toca trombón bajo y me estaba enseñando ahí una pieza que es de que, con esos… no sé, sintetizadores que llevan pedales y con sonidos y grabaciones y loops y está super padre y digo, "hay qué padre que hubiera así para contrabajo", y no es que yo sea así mucho de música contemporánea pero es algo nuevo que estaría padre… experimentar, ¿no?, entonces, como que siempre estar abierto a las posibilidades, es algo… importante, como que no conformarse. Y tampoco presionarse, así obsesionarse de que todo tiene que estar perfecto, sí claro, hay que dedicarle tiempo a todo y hay que trabajar muy bien la técnica y hay que tocar lento, hay que tocar con metrónomo, hay que hacer escalas, o sea todo, super importante, pero también ha que disfrutar y hay que… tener experiencias, como te digo hace rato, ¿no?, es importante también vivir la etapa que están viviendo como jóvenes, mis muchachos por ejemplo,¿no?, que disfrute, que los escuchen otros músicos que… convivan, ¿no?, para… porque todo eso es enriquecimiento para… para luego su… arte, ¿no? "
"CIOV:Claro, bueno, esta es una pregunta que, ya está fuera de la entrevista, pero a mí me gustaría saber, y bueno, ¿cómo contrabajista mujer hay alguna experiencia, no sé, a parte que haya vivido o que quiera mencionar?

CA: Pues mira, la verdad, gracias a Dios, a mi me ha ido muy bien. O sea, siempre me ha tocado trabajar con.. con…con gente profesional, o sea, gente que me respeta y… y nunca, por se mujer, que haya batallado con algo, la verdad que no. Gracias a Dios, ni cuando estaba estudiando, ni…ni ahora como profesionista, ¿no? A mí, este… no me han tocado malas experiencias, por ese lado. Luego sí es un reto, porque, mi compañero de atril, aquí en la sinfónica eh… has de cuenta que mi de el doble que yo, ¿no?, está altísimo y con las manos grandotas, entonces, luego me dice, "mira, puedes hacerlo así…" y claro que no puedo porque mis manos son mucho más pequeñas, entonces digamos, por ese lado de que… pues algunas cosas me cuestan un poquito más, pero, no… no me siento que no lo pueda hacer,¿no?… eh… y te digo, la verdad, es que al contrario, todo el mundo ha sido muy… muy amable y muy respetuoso. Yo… he disfrutado mucho, mi… todo lo que he hecho, aunque … aunque me ha costado. Mi… mi educación mucho, me ha costado mucho y fueron épocas, así, difíciles, apretadas de que… de que, "qué voy a comer… y una salchicha y lo que tengo", ¿no? (se ríe), este… fue, así de difícil, pero todo ha sido… o sea, todo a valido muchísimo la pena.

Eh…(inaudible), pero nada que no se pueda superar, ninguna prueba así, eh… sí, te digo.. y bueno, aquí sí hay… ahorita ya hay otra chica en la sinfónica, está terminando su carrera, en la facultad, ella estaba estudiando conmigo y luego lo dejó. Era mi compañera cuando yo estaba en la Superior y luego lo dejó un tiempo y tal y ahora ya está sacando su título y ya está tocando, entonces, pues sí está padre, ¿no?, que hay otra chica, ahí entre tanto señor, ¿no? Pero… pero no, eh… creo que luego es más bien, también, mi personalidad lo que… por ejemplo cuando llegué a Instrumenta, ¿no?, pues yo tenía poquito de que había retomado el instrumento y, este… que llegué y yo tenía que… como dieciocho, diecinueve años y… y pues había gente, digamos de mi edad ahorita, que treinta y uno, treinta y dos años…claro que ya tocaban super bien y super padre, tocando Botessini, tocando así… yo… a mí todavía me impresionaba, porque te digo, no conocía nada de repertorio y entonces estaba tocando un Vivaldi (canta), o sea uno de violín así, y ya llegué y yo… y cuando llegamos ese primer día y que nos dicen, los maestros, "bueno, van a pasar todos a tocar algo para ver cómo los acomodamos en las clases y en la orquesta", y yo, "¿qué..?", que me agarró todo el sentimiento y no, lloré y lloré, porque a parte era la única mujer ya yo, "no sé qué estoy haciendo aquí…" (nos reímos), pero porque soy bien llorona, ¿no?, entonces… y claro, la maestra Ofelia luego ahí… dijo, "no te preocupes, yo paso contigo", y estuvo paradita a lado mío, mientras yo tocaba, ¿no?(risas). He tenido siempre el apoyo, gracias a Dios, luego.. luego conocí a la maestra Valeria Thierry, una vez que vino y ella me… me motivó a ir al curso de Seermoneta con el maestro Petracchi, o sea siempre como que algún… alguna guía, incluso mi maestro… mi maestro Boyco ya falleció, pero él también..estaba con él cuando fui a Instrumenta, ¿no? Y… y me apoyaba y luego mi maestro Dennis también, todavía hablo con él, ya me gradué en el 2010 y… y él siempre está al pendiente, ¿no? Siempre está al pendiente de cómo estoy y … ahora hasta de mis hijo, ¿no?, él bien… bien lindo y… no sé como que, eso… es más allá de…de ser… de ser el alumno y maestro es… es más allá de… de enseñarles el instrumento. (Fin de la grabación)"

6.2.11 Entrenamiento auditivo en México: entrevista con Germán Romero

¿De qué manera comenzó a impartir la materia de "Entrenamiento Auditivo"?
Yo soy compositor. Yo desde muy joven comencé a impartir esta materia. En medio que me vinculó a impartir esta materia fue un proyecto que inicia un profesor mío, en la ahora facultad de música, llamado Luis Alfonso

Estrada. Él estaba haciendo un proyecto, su segundo libro, para esto, solicitó hacer un programa piloto de *educación musical integral.* Entonces él después del semestre, trabajando con un grupo normal de cuarenta alumnos, presentó la propuesta y escogió a siete personas, para hacer u programa de 2 años de duración que consistía llevar con él todas las materias teórico-prácticas del propedéutico, solfeo, armonía, contrapunto, también vimos historia al final hicimos con él todo el propedéutico exceptuando nuestra especialidad. Fue una experiencia única, enriquecedora, que a la par de que nos estaba dando clase, estaba haciendo su libro, pues buena parte de la clase era como un taller de investigación, sobre cómo impartir la materia. Pienso que fue una experiencia que marcó la vida de todos, sin embargo, creo que yo fui el único que siguió un camino de enseñanza.
La razón por la cual fui involucrado (en impartir la clase de entrenamiento auditivo), fue porque un día, de manera casual, -aún yo estaba en la carrera, me parece que en segundo o tercer año de la carrera-, un profesor, de la escuela Ollin Yolistli, me dijo, que un maestro iba a renunciar a sus clases, por lo que me invitó a suplirlo, porque ya sabía que la materia que impartiría ya la había trabajado mucho tiempo y tenía el potencial para hacerlo. Les dije que sí y al día siguiente ya estaba impartiendo la clase.
Entonces desde los 22 años he impartiendo esta materia y ya, ésa fue la manera en la que llegué aquí. Siempre me ha gustado dar clases, soy de familia de maestros académicos, y bueno, ésa fue la manera en la que llegué a tener los conocimientos para impartir la clase como empezar a tener experiencia como docente.

Con base a su experiencia, ¿en qué consiste la materia de entrenamiento auditivo?

Ésa es una pregunta muy complicada de responder, porque en México todo se confunde. Le llamamos con el mismo nombre a un espacio de horas de clase en el cual aprendemos un montón de cosas, dentro de las cuales, el entrenamiento auditivo es nada más una de ellas, ¿no? O sea, le llamamos solfeo, entrenamiento auditivo, lenguaje musical o cualquier combinación de ésas, teoría y solfeo o entrenamiento auditivo y solfeo, le damos cualquier cantidad de nombres a este espacio, digamos de formación.
Hay una referencia histórica en realidad, que es lo que marca la diferencia de dar esta materia de una u otra manera. Esta diferencia viene de Europa, y básicamente es la manera, o visión educativa, latina (italiana o francesa), contra la manera alglosajona de impartir la materia. Ma manera latina es la que conocemos, es la que mal ha llegado a México, pues una vez que llegó se estancó, que es esta manera de ver la clase, principalmente como una clase de lectura de notas, (lo típico, el Dandelot, todos ésos libros antiguos con nombres francés o italiano, con ésa tradición que le da prioridad a la lectura, porque ése fue su origen). Sin embargo en México, llegó, mal llegó y se quedó mal, porque no es que sea una mala corriente, (hay un montó de músicos que se forman a partir de ésa visión). A nosotros nos llegó ésa bibliografía de hace más de cien años y jamás nos actualizamos ¿no? Si tu vas a Francia, por ejemplo, o en internet consultas qué se ha hecho, hay cosas maravillosas, libros franceses muy buenos. Siguen teniendo la misma temática, la prioridad sigue siendo la lectura, por sobre la audición, digamos, pero, hace mucho que superaron el *Solfeo de los Solfeos.* Hay unas antologías bellísimas de lectura que son multiculturales, digamos, abarcan música antigua, música clásica, música contemporánea, música del mundo. Realmente son fantásticas, entonces, mal entendemos un poco ésa visión, pero sí es cierto que le da más peso a la lectura.
Por otra parte, la visión anglosajona, cuyo dato más antiguo que yo conozco es de fines del siglo XIX, que es el primer libro que yo conozco que habla de percepción, se llamaba algo así como *Curso integral de percepción auditiva,* no sé si hubo libros antes que éste, pero es el primero que yo conocí que tratara el tema y que está a la mano (lo puedes comprar en Amazon) como un libro histórico. Si comparas este libro que fue escrito al mimos tiempo que el Solfeo de los Solfeos de das cuenta de la enorme diferencia que hay entre uno y otro. Por una parte los libros de la tradición francesa-italiana nunca te dan una explicación de cómo hacer las cosas, entonces abres el libro y en la página uno está el ejercicio y ahí te la llevas, ¿no? En cambio en los libros de tradición anglosajona, son mucho más reflexivos, te conducen más hacia el cómo hacer las cosas. Este libro [el que se mencionó anteriormente], está dividido en varios capítulos en los cuales aborda los temas que ya son clásicos: percepción de melodía, armonía, de contrapunto, de forma. Los aborda de manera muy rápida, o sea, estudiar este libro en muy poco, para lo que se requiere actualmente, no es demasiado, pero en cada capítulo el autor te intenta explicar las razones de por qué vas a hacer tales cosas.Y esta para mí, es la gran diferencia. La tradición italiana, precisamente es a la que llamamos solfeo y la otra tradición es la que solemos llamar entrenamiento auditivo, aunque la práctica de las dos, al menos en México, se confunden. No se puede dedicar una clase a solamente oír, sirve para algo pero no sirve para mucho, pues en el ámbito profesional no te sirve para mucho si no has conectado todos los conocimientos musicales necesarios. La diferencia radica en la importancia que le das al desarrollo del oído interno y el peso que le das al método que sigues. Es importante tener un procedimiento, no únicamente repetir, no únicamente estudiar por imitación como una manera de ir teorizando las cosas.
Por otro lado, algo que un la historia de esta materia cuenta mucho, es que a principios de los ochentas un grupo de maestros de la Escuela Nacional de Música, -entre los cuales estaba mi futuro maestro-, se fueron a

estudiar en Alemania. Entonces, ése grupo de profesores que en ése tiempo eran muy jóvenes, habían estudiado sus carreras y posgrados en Alemania y les gustó mucho éste enfoque anglosajón de la materia, por lo que invitaro a un reconocido pedagogo alemán llamado Roland Macamu, a dar un curso e México. Él estuvo aquí dando un curso en la UNAM que duró un buen tiempo y a partir de ése momento, algunos maestros comenzaron a aplicar esta visión. Entonces mi maestro, después de esto escribió un primer libro, intentando adaptar el curso de este pedagogo alemán a la realidad educativa mexicana. Ya cuando yo entré a escena ya estaba haciendo su revisión del libro.
Durante mucho tiempo esta visión estuvo muy centrada en la Escuela Nacional de Música, pero con el paso de los años, se ha ido dispersando, pues yo mismo me he dedicado a eso. En los últimos 10 años he dado un montón de cursos en todo el país y fuera del país de esta visión educativa. Poco poco a gente que joven que se interesa y que se da cuenta que la visión tradicionalista ya no funciona y buscan maneras alternativas. Afortunadamente el internet beneficia mucho para consultar lo que hacen en diferentes escuelas, entonces ya hay mucha gente que está mucho más enterada de lo que pasa y trata de implementar mejores caminos.
Otra cosa importante para México, es que en principio, esta visión educativa no llegó por Estados Unidos. Sí marca una diferencia. En Estados Unidos hay una visión anglosajona, ¿no? Pero es una visión que yo diría muy "light", muy relajada, muy suave. Si tu compararas un libro actual de entrenamiento auditivo alemán con uno de Estados Unidos, la diferencia de nivel es enorme. No hay comparación.
En Estados Unidos sí adoptaron la visión anglosajona del entrenamiento aditivo pero, la hizo una versión muy accesible y ligera, para sus universidades.
Recibir la influencia directamente de Europa, definitivamente marcó mucho la diferencia.

¿Qué sería necesario tomar en cuenta para formarnos, como estudiantes de un instrumento, en relación a esta materia?

Hacer todo lo posible por aprender a escuchar y a realizar música con una consciencia de lenguaje musical.
Es importante contar con las herramientas para saber qué está pasando en la música, de esta manera el enfoque es integral, porque te obliga a estudiar armonía, te obliga a estudiar contrapunto, estructuras musicales… Te obliga estudiar todo y integrar conocimiento en un acto, que es el acto de escuchar, el acto de leer música y también el acto de tocar musical.
De lo que se trata es que tengas una formación auditiva integradora, que no seas una especie de máquina que repite cosas, sino una persona, un ser humano que está haciendo música con la mayo consciencia posible, a su nivel, de lo que está haciendo.
Entonces, si tú me pides un consejo sería ése, que traten de integrar conocimientos. Es un error moderno el ver la educación musical por temas separados. Nuestra sociedad nos obliga a fragmentar el conocimiento, pero no es inevitable, para cambiarlo se requeriría un esfuerzo sobrehumano, pero en teoría es posible hacer una clase integrador. Yo así estudié, pero en la practica se requiere modificar demasiadas cosas, tanto en infraestructura, de visión educativa, de la preparación de profesores. Se requerirían súper maestros, que sepan bien de todo, lo cual no es fácil encontrar. Se requiere,en sí, un cambio radical, pero bueno, si partimos de nuestra realidad, en este momento en que nos encontramos, no se puede.
En fin, el consejo sería que traten de integrar conocimientos, que lo que estudien no lo vean como temas separados. Yo creo que algo que hay que tener en mente, mientras se estudia, lo que sea que se esté estudiando, es qué vínculo hay entre esto y mi instrumento.
¿De qué me sirve ser muy bueno haciendo corales, si no encuentro la manera de vincularlos? Claro que tienen vínculo, pero hay que encontrarlo. Aunque también hay cosas que no. Muchas veces las clases, se vuelven como circenses, ¿no? Como monitos, estamos haciendo actividades. Aprendernos melodías para que a la hora del examen saquemos diez. Estas clases no tienen ningún vínculo con la realidad… ¿Qué vínculo tiene lo que estudio con la realidad musical? Que incluye al instrumento, pero también incluye todo lo que se hacen en la música, ¿sí?
Es muy fácil hacer actividades "divertidas" en esta clase que en la practica no tienen ninguna razón de ser, por ejemplo, hacer tetrarítmias, ¿no? Dos manos pies y piernas, eso les sirve a los bateristas nada más, pero alguien que estudia un otro instrumento, puede llegarle a divertir, y después, ¿para qué le sirve?
Par mí sería como el principal consejo, siempre estarse cuestionando y preguntándose cuál va a ser el camino que va a tomar esto que estoy aprendiendo en mi vida profesional.

¿Cuáles son las dificultades que enfrentan sus alumnos a la hora de iniciar su proceso de entrenamiento auditivo y cómo las resuelve?

La dificultades varían mucho según la escuela en la que trabajas, el perfil de ingreso, inclusive por estados, hay diversos problemas, es interesante. No creo que se pueda decir que hay un sólo problema que tienen todos. Pues cada tipo de escuela va generando un perfil de alumnos y ése perfil lleva consigo sus fortalezas y debilidades.
Te puedo decir con base a mi experiencia en la escuela Ollin Yoliztli, que tiene un perfil de músicos-intérpretes, (no hay carrera de educación musical, de composición…). Se pide un perfil de ingreso ya con conocimientos.

En el examen que tienen que hacer se les pide que lean a primera vista, se les da material de estudio para que preparen, lecturas entonadas…
Como el perfil que solicitan es para instrumentistas, no hay alumno que entre sin saber tocar algo de su instrumento. Todos los que se plantean entrar a esta escuela ya tienen experiencia tocando. Vienen de orquestas juveniles, entre otras. El nivel de los alumnos que ingresan es bastante alto, aunque no sepan mucho de solfeo, no hayan practicado mucho más que para su examen de admisión. Así que el problema para la mayor parte de estos chicos es la teoría.
Históricamente en esta escuela, la teoría musical no les entra. Es muy difícil la clase de teoría. Un problema a atacar, por tanto, es la construcción construcción de la teoría en sus mentes. No hay ningún estudiante desafinado, no tienen problemas para entonar lo que se les indique, ésos problemas no los tenemos, en esta escuela, pero éstos serían parte de la realidad de muchas otras escuelas donde el procedo de admisión sea muy laxo. Entonces reciben personas con muy pocas habilidades musicales iniciales para la materia, ¿no? Entonces, hay que dedicarle mucho tiempo más a la afinación.
Si me preguntas qué problemas en el país hay respecto a esto, yo diría que el problema principal es la afinación, porque los procesos de admisión son muy abiertos hay mucha flexibilidad en los procesos de admisión en las escuela, por diversas política. Porque, requieren completar cierto número de alumnos para abrir la carrera; porque las políticas de la universidad es un política demagógica, etc.
Entonces, pues básicamente yo veo que los filtros son muy malos y los chicos llegan con muchos problemas muy básicos que como te decía, el principal podría ser la afinación.