



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de S. Prokófiev como obra cúlmen al último ciclo de Enseñanzas Profesionales.

Vademécum musical.

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Lola Brotons Lledó

Director/a del TFG: Francisco Pastor Sempere

Grado Superior de Música

**Curso académico
2022 – 2023**



RESUMEN

La presente investigación analiza el *Concertino para violonchelo* de Sergei Prokófiev como una pieza imprescindible para culminar las Enseñanzas Profesionales. La obra seleccionada se considera de gran relevancia tanto por su valor artístico como por su contribución al repertorio pedagógico del instrumento.

En este estudio, se examinan los aspectos técnicos e interpretativos de la composición mediante el previo análisis de la estructura formal de la obra, así como su desarrollo melódico, armónico y rítmico.

Asimismo, se investiga el contexto histórico en el que la obra fue creada, prestando especial atención a la influencia de Prokófiev y Rostropóvich como compositores, lo que proporciona un marco significativo para comprender y contextualizar la pieza en cuestión.

De esta manera, este estudio demuestra que la obra de Prokófiev seleccionada constituye una pieza esencial en el desarrollo profesional de los jóvenes intérpretes. Su riqueza técnico-musical la convierte en una elección ambiciosa para finalizar las enseñanzas profesionales, proporcionando a los estudiantes una oportunidad única para explorar y demostrar la totalidad de su dominio técnico y su capacidad interpretativa.

Palabras clave: violonchelo, Prokófiev, Concertino, pedagogía, estudio.

RESUM

La present investigació analitza el Concertino per a violoncel de Sergei Prokófiev com una peça imprescindible per a culminar els Ensenyaments Professionals. L'obra seleccionada es considera de gran rellevància tant pel seu valor artístic com per la seua contribució al repertori pedagògic de l'instrument.

En aquest estudi, s'examinen els aspectes tècnics i interpretatius de la composició mitjançant la prèvia anàlisi de l'estructura formal de l'obra, així com el seu desenvolupament melòdic, harmònic i rítmic.

Així mateix, s'investiga el context històric en el qual l'obra va ser creada, prestant especial atenció a la influència de Prokófiev i Rostropóvich com a compositors, la qual cosa proporciona un marc significatiu per a comprendre i contextualitzar la peça en qüestió.

D'aquesta manera, aquest estudi demostra que l'obra de Prokófiev seleccionada constitueix una peça essencial en el desenvolupament professional dels joves intèrprets. La seua riquesa tècnica-musical la converteix en una elecció ambiciosa per a finalitzar els ensenyaments professionals, proporcionant als estudiants una oportunitat única per a explorar i demostrar la totalitat del seu domini tècnic i la seua capacitat interpretativa.

Paraules clau: violoncel, Prokófiev, Concertino, pedagogía, estudi.

ABSTRACT

The present research analyzes Sergei Prokofiev's Concertino for cello as an essential piece to complete the Professional Education. The selected work is considered of great relevance both for its artistic value and for its contribution to the pedagogical repertoire of the instrument.

In this study, the technical and interpretative aspects of the composition are examined, through the previous analysis of the formal structure of the work, as well as its melodic, harmonic and rhythmic development.

Likewise, the historical context in which the work was created is investigated, paying special attention to the influence of Prokófiev and Rostropóvich as composers, which provides a significant framework for understanding and contextualizing the piece in question.

In this way, this study demonstrates that the selected Prokofiev work constitutes an essential piece in the professional development of young performers. Its technical-musical richness makes it an ambitious choice for the end of professional teachings, providing students with a unique opportunity to explore and demonstrate the totality of their technical mastery and interpretative ability.

Keywords: cello, Prokófiev, Concertino, pedagogy, study.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi gratitud a mi tutor, Francisco Pastor. Gracias por tus valiosos consejos y tu dedicación constante a lo largo de tantos años. Tu compromiso y conocimientos han sido y seguirán siendo una fuente de inspiración para mí.

A mi familia, en todo su conjunto. Gracias por vuestro amor y comprensión después de tantos años de estudios sin fin. Habéis sido mi mayor fuente de motivación en cada paso del camino.

A Miguel, quiero agradecerte por tu paciencia y aliento constante. Gracias por creer en mí y ser mi apoyo en los momentos de incertidumbre.

Por último, pero no menos importante, quiero agradecer a mis compañeras y amigas que me llevo gracias a esta carrera. A lo largo de este proceso me han ayudado infinitas veces a superar numerosos obstáculos y problemas. Gracias por estar y porque sigáis estando muchos años más.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Objeto de estudio y justificación	1
1.2. Estado de la cuestión	1
1.3. Objetivos.....	2
1.4. Metodología.....	3
1.5. Dificultades y facilidades.....	3
1.6. Estructura.....	4
1.7. Marco teórico.....	5
1.7.1. Contexto histórico-musical.....	5
1.7.2. Sergei Prokófiev.....	7
1.7.3. Mstislav Rostropóvich	9
2. CONCERTINO EN SOL MENOR OP. 132 PARA VIOLONCHELO	11
2.1. Historia y contexto.....	11
2.2. Análisis formal.....	11
2.2.1. Primer movimiento	12
2.2.2. Segundo movimiento	16
2.2.3. Tercer movimiento.....	19
3. SECUENCIACIÓN Y CONCRECIÓN PEDAGÓGICA	23
3.1. Introducción	23
3.2. Contexto legislativo.....	23
3.3. Contexto psicopedagógico del alumnado.....	24
3.4. 5º curso de Enseñanzas Profesionales.....	28
3.4.1. Objetivos específicos	28
3.4.2. Contenidos	29
3.4.3. Selección de recursos didácticos.....	30
3.4.4. Temporalización	31
3.5. 6º curso de Enseñanzas Profesionales.....	32
3.5.1. Objetivos específicos	32
3.5.2. Guía de estudio sobre Concertino en Sol menor Op 132 para violonchelo de S. Prokófiev	33
4. CONCLUSIONES	61

BIBLIOGRAFÍA.....	63
FONOGRAFÍA.....	65
WEBGRAFÍA.....	65
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS.....	68
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	71
Anexo I. Partitura.....	71
Anexo II. Apuntes sobre escalas F. Pastor.	82

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

Este trabajo de investigación se realiza con el fin de crear, investigar y recopilar el material didáctico necesario para sobrellevar los últimos dos cursos de Enseñanzas Profesionales en el instrumento de violonchelo basándose en la obra de S. Prokófiev *Concertino en Sol menor Op. 132*. Esta obra reúne las características técnicas necesarias de finalización de los últimos dos cursos de Enseñanzas Profesionales con la finalidad de realizar una prueba de acceso a Grado Superior adecuada al nivel exigido.

La obra sobre la que se fundamenta este trabajo de investigación está dedicada a M. Rostropóvich, aunque a pesar de esto no adquirió especial reconocimiento en el repertorio del compositor S. Prokófiev. Por esta razón, se encuentran ciertas limitaciones sobre las fuentes de búsqueda de información sobre esta obra en concreto.

En el ámbito bibliográfico de las características técnicas del violonchelo, sobre las que se profundizará en el cuerpo del trabajo, se descubren multitud de libros para la realización didáctica y pedagógica de la compilación de ejercicios y lecciones a trabajar durante los últimos cursos de E.E. Profesionales.

1.2. Estado de la cuestión

Según la organización de este trabajo, las fuentes documentales sobre las que se ha basado son principalmente libros, artículos de revistas y tesis. Al haber realizado un proceso recopilatorio previo, esta bibliografía se ha dividido en dos ramas. La primera es toda aquella información sobre el marco teórico de esta investigación, es decir todo aquello sobre las biografías de Sergei Prokófiev y de Mstislav Rostropóvich, así como el contexto histórico de Rusia durante los años de vida de ambos músicos.

En esta primera sección destacamos el artículo de la *Revista Argentina de Musicología* de Baña (2019), y el de la revista *The Journal of Modern History* 70 de Kotkin (1998) sobre el marco histórico, político, cultural y social de Rusia; los libros biográficos sobre Prokófiev de Gutman (1988) y Jaffé (1989), así como el trabajo realizado por Kim y Opie

A musical partnership of Sergei Prokofiev and Mstislav Rostropovich (2011); siguiendo la línea biográfica pero sobre Rostropóvich nos encontramos con una entrevista con el músico realizada por Janof (2006), el libro *El violonchelo* de Arizcuren (1992), más enfocado a la trayectoria personal del violonchelista y su función dentro de la escuela rusa, y por último, el artículo nº13 de la revista *Temas para la Educación* de Zurita (2011), que mantiene este hilo sobre las corrientes y tradiciones musicales rusas del violonchelo.

La segunda sección será toda aquella fuente documental relacionada con los aspectos más pedagógicos de esta investigación, tales como del contexto psicoeducativo como el material empleado en la recopilación de recursos. En relación a la información sobre psicopedagogía y el desarrollo del alumnado en el conservatorio, se pueden destacar los capítulos 11, 12 y 13 del libro *Psicología del Desarrollo I*, así como el artículo de la *Revista de Investigación en Educación*, Vol. 20 (nº 1), de Rodríguez y Sandoval-Estupiñán (2022) y el de la *Revista de Comunicación Vivat Academia*, nº 137 de Botella Nicolás y Fuster (2016).

La bibliografía sobre la técnica del violonchelo empleada en esta obra es múltiple y muy extensa, por esta razón se quieren destacar los libros más completos, de los cuales se ha podido recopilar un mayor volumen de ejercicios aplicables a cada pasaje con dificultades técnicas. Estos libros son: *La técnica del violoncello* de Aldo Pais (2007), los *40 estudios para violoncello solo* de David Popper (2009), así como los *Daily exercises for violoncello* de Louis R. Feuillard (1919). Por otro lado, también se quiere resaltar la importancia de libros como *Cello Mind. Vol. 1 y 2* de Jensen y Chung (2017) y *El arte de tocar el violonchelo* de Christopher Bunting (1999) por sus aportes de ejercicios, así como de la explicación más teórica sobre los diferentes elementos a trabajar. Esto facilita una mayor comprensión de lo que se ha de realizar en la práctica.

1.3. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es buscar, recopilar y planificar los ejercicios necesarios de la técnica del violonchelo para la interpretación de la obra “*Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo*” de S. Prokófiev de cara a una prueba de acceso a Grado Superior.

Para tal fin, deben cumplirse los siguientes objetivos específicos:

1. Conocer el contexto histórico donde se encuentra el compositor, para acercarnos y ahondar en su estilo y descubrir el enfoque interpretativo de la obra.
2. Analizar formal y didácticamente la obra en cuestión.
3. Buscar y aportar ejercicios técnicos e interpretativos que ayuden al estudio previo, durante y posterior de la pieza y de sus pasajes más complicados.
4. Programar y organizar el estudio de los diferentes aspectos técnicos necesarios para la finalización de las enseñanzas profesionales apoyándose en la obra de S. Prokófiev.

1.4. Metodología

La realización de este trabajo se ejecuta desde un enfoque metodológico cualitativo al basarse en la investigación y recopilación de características sobre la técnica del violonchelo: articulación, cambios de posición, agógica, dinámicas, arcadas, dobles cuerdas, etc.

Esta metodología se fundamenta en la previa consulta de las fuentes documentales sobre el contexto histórico tanto del compositor como de la obra, así como de los ejercicios técnicos que faciliten su estudio e interpretación. Se realiza un previo análisis de la pieza atendiendo a los fragmentos más relevantes didácticamente para completar la formación del alumno antes de transitar a las enseñanzas de Grado Superior.

1.5. Dificultades y facilidades

Aunque los avances tecnológicos y el acceso a recursos online han facilitado la búsqueda de información musical, aún existen obras que presentan desafíos en términos de disponibilidad de datos completos y detallados. Es por esto que nos encontramos con una dificultad considerable al no existir casi información sobre esta obra dado su contexto compositivo.

En primer lugar, existe una falta de investigación o documentación específica sobre esta obra en particular. En concreto Prokófiev, en el contexto de repertorio para violonchelo,

su *Sinfonia-Concertante para violonchelo y orquesta* eclipsa toda la información sobre las obras para violonchelo de este compositor y su relación con Rostropóvich.

En segundo lugar, y no menos importante, el hecho de que Prokófiev falleciese tras haber escrito únicamente el esbozo de piano obstaculiza la investigación y su relación con su estilo compositivo en el violonchelo, que es el que nos concierne. Esta falta de fuentes bibliográficas sobre la obra en cuestión limita la capacidad de profundizar en el análisis y la comprensión de la pieza.

A pesar de esto, esta escasa información sobre la obra se compensa con información suficiente sobre Prokófiev y Rostropóvich y su relación, lo que nos ha dado referencias suficientes para contextualizar la obra y su trabajo interpretativo. Además, dada la enorme trayectoria e historia del violonchelo ha sido sencillo encontrar diversas fuentes documentales sobre la metodología del instrumento y su trabajo técnico aplicable al *Concertino* y la guía de estudio propuesta.

1.6. Estructura

Para desarrollar los objetivos anteriormente mencionados, este trabajo se estructura de la siguiente manera: en el capítulo 2 se presenta la obra en la que se centra esta investigación, se describe su historia y contexto con respecto a sus compositores y se realiza el análisis de cada uno de los movimientos, estructurado de tal manera que, mediante ilustraciones y tablas, sintetiza las ideas desarrolladas.

El capítulo 3 se centra en la secuenciación y concreción pedagógica, con una breve introducción, el contexto legislativo sobre el que se basa y el contexto psicopedagógico del alumnado, detallando los objetivos, contenidos y materiales necesarios, sobre los cursos 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales, para poder llevar a cabo un estudio adecuado sobre la obra de Prokófiev. En el último punto de este capítulo se determina una guía de estudio, junto con una recopilación de material didáctico técnico, para abordar la obra pasaje por pasaje.

Por último, en el capítulo 4 se resumen las conclusiones obtenidas tras el análisis didáctico de la obra en comparación con los objetivos propuestos inicialmente.

1.7. Marco teórico

En este marco teórico se plasma tanto la evolución de Rusia desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI como las biografías de Sergei Prokófiev y Mstislav Rostropóvich.

En primer lugar, se abordarán las transformaciones sociopolíticas, económicas y culturales a las cuales se enfrentó la sociedad rusa durante los siglos mencionados. Estos han sido seleccionados por los años que vivieron Prokófiev y Rostropóvich, es decir el contexto histórico en el que se encontraban en el momento de composición de la obra.

En segundo lugar, se presentan las biografías de los dos compositores. El compositor original es Prokófiev pero al haber realizado únicamente el esbozo de piano se ha añadido también la biografía de Rostropóvich ya que fue el compositor de la parte del violonchelo, de gran importancia para este trabajo de investigación enfocado en el trabajo técnico presentado por este instrumento.

1.7.1. Contexto histórico-musical

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Rusia experimentó una serie de cambios históricos y políticos que tuvieron un impacto significativo en el contexto musical del país. Durante este período, Rusia pasó por importantes transformaciones sociales, culturales y políticas que influyeron en el desarrollo de la música y en la vida de los compositores y músicos rusos.

En el ámbito musical ruso, la segunda mitad del siglo XIX estuvo marcada por el ascenso del nacionalismo musical, que buscaba desarrollar una identidad musical propia. Se sentaron las bases del nacionalismo musical ruso al incorporar elementos folclóricos y tradicionales en las composiciones.

A medida que avanzaba el siglo XIX, Rusia se convirtió en un importante centro cultural y artístico, especialmente en ciudades como San Petersburgo y Moscú. Se fundaron grandes instituciones educativas y musicales, como el Conservatorio de San Petersburgo

y el Conservatorio de Moscú, que se convirtieron en puntos de encuentro para compositores, intérpretes y estudiantes de música.

Sin embargo, a principios del siglo XX, Rusia se vio sacudida por la Revolución Rusa de 1917 y la posterior instauración del régimen comunista liderado por Vladimir Lenin y, posteriormente, por Joseph Stalin. Bajo el régimen soviético, la música se convirtió en una herramienta de propaganda y control estatal. Se impuso un estilo musical llamado realismo socialista, que enfatizaba la música accesible y comprensible para las masas y estaba sujeta a la aprobación del Partido Comunista.

Después de la formación de la unión soviética en 1922, el gobierno impuso estrictos controles sobre las expresiones artísticas. Tras la revolución, todas las formas de arte permanecían bajo una fuerte vigilancia. Entre la sociedad musical, surgieron dos corrientes; por una parte, la Asociación para la Música Contemporánea, que buscaba continuar las tendencias modernas establecidas por compositores anteriores a la guerra, promoviendo los nuevos lenguajes musicales occidentales y algunos compositores rusos. Por otro lado, la Asociación Rusa de Músicos Proletarios, que buscaba una música tonal y accesible para las masas, con letras asociadas al socialismo (Baña, 2019).

Al consolidarse Stalin en el poder en 1929, se suprimieron las diferencias y se estableció la Unión de Compositores Soviéticos, que abogaba por un lenguaje musical sencillo y centrado en la melodía, a menudo inspirado en estilos folclóricos con letras patrióticas y socialistas.

A pesar de las restricciones impuestas por el régimen, algunos compositores rusos lograron destacar y mantener su individualidad artística. Sergei Prokófiev y Dmitri Shostakóvich son dos ejemplos destacados de compositores que trabajaron dentro de los límites del realismo socialista, pero que también encontraron formas de expresarse y criticar discretamente el sistema a través de su música (Baña, 2016).

Tras la disolución de la Unión Soviética en 1991, Rusia experimentó una apertura política y cultural (Kotkin, 1998). Esto permitió una mayor diversidad y exploración musical, con compositores y músicos rusos incorporando una amplia gama de influencias estilísticas y experimentando con nuevas formas de expresión. Además, se establecieron

conexiones más fuertes internacionalmente, lo que facilitó el intercambio de ideas y la colaboración con músicos de otros países.

Es importante destacar que, durante estos años, la educación musical en Rusia también se vio influenciada por la ideología del régimen. Esto derivó en que los estudiantes y músicos tuviesen que adherirse a ciertas indicaciones estéticas y políticas en sus trabajos.

1.7.2. Sergei Prokófiev

Vida

Sergei Prokófiev fue un compositor, pianista y director de orquesta nacido el 23 de abril de 1891 en Sántsovka, Ucrania. Gracias a su madre comenzó a una temprana edad sus estudios de música junto al piano, y a su vez se inició en la composición. Además de estos estudios, se formó en teoría e instrumentación con el profesor Reinhold Glière (Bermúdez, del Campo, Toscano, & Amo (1991)).

A los 12 años de edad conoció a Glazunov, profesor en el Conservatorio de San Petersburgo, el cual lo animó a prepararse y presentarse a las pruebas de acceso al conservatorio. En 1909 finalizó sus estudios en dicho centro con notas sobresalientes y formó su base compositiva escribiendo obras como una sinfonía en mi menor, seis sonatas y pequeñas piezas de escalas para piano.

En sus primeros años como artista libre viajó a multitud de ciudades europeas, entre ellas Inglaterra, Suiza e Italia. Fue en esta última donde compuso la *Suite escita Op. 20*, inspirada en *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Como nos describen Kim y Opie (2011), gracias a esta obra fue capaz de acercar al público a un estilo más provocativo de la música rusa poco escuchado con anterioridad. De esta manera, pudo introducir en el oeste de Europa las características compositivas de la tradición de la música rusa.

Durante 1918 y 1922 residió en Estados Unidos realizando conciertos en ciudades como Nueva York y Chicago, pero dada la negación por parte del gobierno del país para ofrecerle soporte económico, decidió volver a Europa. En 1922 Prokófiev se mudó al sur de Alemania donde pudo dedicarse plenamente a la composición de la ópera *El ángel de*

fuego. Un año más tarde contrajo matrimonio con la cantante española Carolina Codina, más conocida como Lina Llubera (Gutman, 1988).

A pesar de obtener un gran renombre en Europa, en 1936 volvió a la Unión Soviética y se estableció permanentemente junto a su familia en Moscú. Durante esta etapa compuso doce piezas para piano, tres canciones y dos de sus obras más relevantes, la sinfonía para niños, *Pedro y el lobo*, y el libreto del ballet *Romeo y Julieta*.

Coincidiendo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial compone *Guerra y paz*, basada en la novela de León Tolstói.

Durante 1941, finalizó su matrimonio con Lina e inició una relación con Mira Mendelssohn, la cual fue su colibretista y, más adelante, segunda esposa.

Finalmente, Prokófiev fallece el 5 de marzo de 1953 (Jaffé, 1989).

Obra

Sergei Prokófiev es considerado uno de los compositores más populares e importantes del siglo XX (Kim y Opie, 2011). Compuso en gran variedad de géneros, tales como ópera, sinfonías, conciertos, ballets, música de cámara o piano solo. En sus obras para violonchelo cabe destacar su cercana relación con el violonchelista ruso Mstislav Rostropóvich, ya que ésta fue determinante para el compositor a la hora de conocer las posibilidades técnicas modernas del instrumento.

En relación a las composiciones para violonchelo realizadas por Prokófiev cabe mencionar (González, 2008):

- *Sonata en Do M Op. 119* (1949).
- *Concierto en Mi menor Op. 58 para violonchelo y orquesta* (1933-1938), que más adelante pasó a ser la *Sinfonía-Concertante Op. 125* (1952).
- *Concertino en Sol menor para violonchelo y orquesta Op. 132* (inacabado).
- *Sonata en Do # menor Op. 134* para violonchelo (inacabada).
- *Sonata para violonchelo solo*, que únicamente existía como idea de composición en el cuaderno de su esposa Mira.

1.7.3. Mstislav Rostropóvich

Vida

Mstislav Leopóldovich Rostropóvich fue un violonchelista ruso nacido en Baku, actual Azerbaij, el 27 de marzo de 1927. Sus padres fueron los que lo iniciaron en el mundo de la música, ya que su madre era pianista acompañante y su padre, Leopold, violonchelista. Estudió en el conservatorio de Moscú con el violonchelista y pedagogo ruso Semyon Kozolupov. Con tan solo 15 años, en 1942, realizó su primer concierto como violonchelista.

Cuando terminó la II Guerra Mundial se dio a conocer rápidamente, fuera de la URSS, gracias a sus grabaciones y se le comenzó a llamar el sucesor natural de Pau Casals, según Janof (2006). Empezó a interesarse por la dirección a una edad temprana mientras continuaba con sus estudios de violonchelo y piano; antes de comenzar sus estudios musicales él prefería estudiar dirección, pero fue su padre el que le instó a estudiar violonchelo primero.

Fue entonces cuando mi padre me dijo que quería enseñarme a tocar el violonchelo. Yo le dije que no quería ser chelista porque, quería convertirme en director. Él me contestó, “Primero tienes que probar el violonchelo. Si eres exitoso con el violonchelo, puedes hacer lo que quieras después de eso” (Janof, 2006).

Como director se le ha podido ver dirigiendo y grabando múltiples óperas y, en 1977, se le nombró director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Estados Unidos, estableciendo su residencia en Washington; también colaboró con orquestas como la London Symphony Orchestra y otras grandes orquestas británicas.

Se casó con la famosa soprano rusa Galina Vzhnevskaja en 1955, a la que había acompañado como pianista en sus actuaciones como cantante. Tuvieron que abandonar la Unión Soviética en 1974 al posicionarse a favor del escritor Alexander Solzhenitsyn, y en 1978 les retiraron su ciudadanía, pero tras la caída del muro de Berlín, las recuperaron (Arizcuren, 1992).

Numerosos compositores como Sergei Prokófiev, Alfred Schnittke y Dmitri Shostakovich, del que fue alumno en el Conservatorio de Moscú (1943-1948), compusieron piezas para el violonchelista:

También recuerdo cuando Miaskovsky trajo a Prokofiev a mi recital en 1949 para escuchar el estreno de la sonata para chelo de Miaskovsky. Prokofiev me dijo, “Debería comenzar a escribir una sonata de chelo para ti”. ¡Estaba muy feliz! Al ser pianista y también chelista, me aprendí las dos partes antes de vernos. Cuando la tocamos juntos por primera vez, no dejaba de corregirlo. “Creo que este *fa natural* debería ser un *fa#*... El acorde no es *do, mi bemol, sol*, es *do, mi natural, sol#*...” Finalmente, Prokofiev dijo, “¿Quién ha escrito esto, tú o yo?” (Janof, 2006).

Rostropóvich falleció en Moscú el 27 de abril de 2007 pero “su trayectoria musical y su compromiso con la defensa de la libertad y los derechos humanos” (Ruiza y Tamaro, 2004) han permanecido en la sociedad y ha sido “aclamado y reconocido como uno de los mejores chelistas del mundo”, como describe Janof (2006), gracias al reflejo de la tradición de la escuela rusa y sus innovaciones en la pedagogía e interpretación del violonchelo; algunos de sus alumnos más brillantes y reconocidos fueron Jacqueline du Pré, Natalia Shakovskaya, David Geringas y Mischa Maysky (Zurita, 2010).

2. CONCERTINO EN SOL MENOR OP. 132 PARA VIOLONCHELO

2.1. Historia y contexto

Tras la composición del *Concierto en mi menor Op. 58 para violonchelo y orquesta*, catorce años más tarde comenzó el *Concertino en sol menor para violonchelo y orquesta Op. 132*. Según Isserlis (s.f.) Prokófiev escribió la exposición y desarrollo del primer movimiento y el segundo movimiento entero en un esbozo para piano, pero antes de su muerte Rostropóvich ya conocía las ideas que Prokófiev quería plasmar en esta obra. Gracias a esto, el violonchelista pudo completar la pieza y, ya que la orquestación que había dejado el compositor era un simple boceto, tuvo que recurrir a Dmitri Kabalevski para completarla.

Como señala Isserlis, Prokófiev quiso componer esta obra, a diferencia de la *Sinfonía-Concertante para violonchelo y orquesta Op. 125*, con el objetivo de ser utilizada como una herramienta para los estudiantes de violonchelo. Es gracias a esta, que se puede observar el deseo de Prokófiev por escribir música accesible, y no solo música con un fin expresivo e interpretativo, sino también pedagógico.

2.2. Análisis formal

A continuación, se muestra un breve análisis formal, armónico y didáctico de cada uno de los movimientos del *Concertino*, siendo el principal elemento analizado la partitura general. En esta investigación se analiza la partitura del piano, ya que es el esbozo realizado por Prokófiev y no la orquestación compuesta por Kabalevski. Es por esto que se realiza el análisis teniendo en cuenta ambas voces, violonchelo y piano, pero centrando el objeto de estudio en el papel del violonchelo y las dificultades técnicas que presenta la obra con respecto al proyecto pedagógico a realizar.

Este análisis se ha elaborado con el fin de estructurar de una mejor forma esta pieza y los pasajes que hay en ella para, posteriormente, situar correctamente al lector en la propuesta pedagógica.

2.2.1. Primer movimiento

ESTRUCTURA		COMPASES	ELEMENTOS TÉCNICOS
EXPOSICIÓN	Tema A	1-10	Legato / Tenuto de arco / Vibrato expresivo / Cambios de posición / Portamento expresivo
	Sección modulante	14-21	Legato-Detaché / Tenuto / Arpeggios / Matiz <i>f espressivo</i>
		22	Bariolage
		23-25	Legato en arpeggios
	Tema B	27-48	Legato, tenuto y espressivo en matices bajos / Cambios de posición / Portamento expresivo
DESARROLLO		49-62	Legato espressivo en matices bajos / Cambios de posición
		63-65	Acordes en pizzicato
		66-67	Arpeggios
		68	Acorde y escala / Gran crescendo de <i>p</i> a <i>ff</i>
		69-71	Dobles cuerdas / Octavas combinadas en <i>ff</i>
		72-78	Legato en <i>ff</i> / Tenuto de arco
		79	Escala en crescendo de <i>mp</i> a <i>f</i>
		80-89	Legato tenuto en <i>f</i>
		90-91	Bariolage
		92-93	Dobles cuerdas / Detaché en sextas y cambio de cuerda
		94	Escala en arpeggio con crescendo
REEXPOSICIÓN		106-119	Legato tenuto
		120-121	Arpeggio obstinato con capotasto
		122	Escala en legato
		123-125	Arpeggios en capotasto

CODA	126-144 *Cadencia	Amplitud dinámica y agógica / Polifonía / Dobles cuerdas en registro agudo y pizz. +
	144-160	Legato y acordes / Polifonía en escalas y arpeggios / Gran espectro dinámico de <i>p</i> a <i>ff</i> / Matices súbitos
	161	Acorde

Tabla 1. Estructura de las dificultades técnicas del primer movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El primer movimiento está compuesto en forma sonata: Exposición, Desarrollo, Reexposición y Coda. Dentro de la propia exposición (cc. 1-49) se le añade el Tema A (cc. 1-10), un puente modulante (cc. 14-26) y el Tema B (cc. 27-48). Comienza este movimiento con el tema A, en la tonalidad principal de la obra, Sol menor. Tras este motivo principal, se observa un consecuente b seguido del a'. En el compás 8 se distingue el consecuente c, un tema abierto que da paso a la segunda tonalidad manifestante del tema A, Mi b menor.

El piano introduce durante los compases 11-13 a la tonalidad de Si b M, con la cual comienza la sección de transición (o puente modulante). Esta se puede observar con más detalle en la ilustración 1 y se compone de dos frases: la primera, del compás 14 al 18; y la segunda, del 16 al 26, donde da comienzo el Tema B en La b M. En la primera frase, se puede distinguir tres células: a, a' y a''; así como en la segunda sección, que es más larga, se diferencian las células b, b' y b'', estas últimas en la tonalidad de Fa menor.

Como se ha señalado anteriormente, este puente modulante da paso al Tema B el cual, como con anterioridad el Tema A, contiene un antecedente de 4 compases y un consecuente de 6 compases. Al llegar al compás 37, el piano realiza el Tema B en Do M, mientras que el violonchelo realiza un contrapunto a este tema variando el modelo; primero mediante arpeggios y a partir del compás 41 por grados conjuntos. El piano retoma la tonalidad inicial de este Tema B, La b M, y finaliza la exposición con un modelo rítmico que introduce al desarrollo, en Sol # menor, enarmónica de la tonalidad homónima de este último tema.

1ª frase *a* *a'*

f *f espr.*

a'' 2ª frase *b*

mf

b'

b'' poco a poco rallentando

poco a poco rallentando

mp *p*

Tema B

Poco più animato

p

Poco più animato

p *p*

Ilustración 1. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 13-28.
Fuente: Prokófiev, s.f.

Este desarrollo se puede fraccionar en 4 secciones, todas ellas con multitud de modulaciones y un lenguaje formal muy enriquecido, retomando y transformando motivos presentados en la exposición. La primera sección, cc. 49-59, la única que se mantiene sin cambios tonales, recoge en el compás 50 el Tema A transformado, así como el piano ornamenta el Tema B en el compás 57.

La segunda sección comienza con la primera modulación de este desarrollo, Mi menor. Retoma el Tema A y lo repite seguidamente una 8ª baja en el compás 61, mientras que el piano realiza un canon de este mismo tema presentado por el violonchelo. En el compás 63 vuelve a modular, esta vez a Do menor, y en tanto que el piano recoge el Tema A en la mano izquierda, el violonchelo acompaña rítmicamente con acordes en pizzicato. En el compás 68 el violonchelo advierte mediante una escala en Do # menor de la modulación que se va a realizar al siguiente compás, donde da comienzo la tercera sección.

El violonchelo inicia esta sección con un derivado del Tema B que lo repite al compás siguiente. Al llegar al compás 71 cambia de compás a 2/4, rompiendo el ritmo, y es entonces cuando al volver al compás inicial recoge de nuevo el Tema B. Este lo repite 8ª alta mientras el piano realiza un acompañamiento rítmico y un canon de este Tema B. En el compás 79 el violonchelo realiza un enlace en grupos de semicorcheas para que al llegar al número 8, presente de nuevo este tema transformándolo. Durante los compases 84-94 se distingue el mayor material modulante hasta el momento. Modula a La b M nada más llegar al compás 84, en el 85 a Re b M, en el 86 a Sol b M, en 89 a Fa menor y finaliza la sección en Si b menor. Además, se puede observar material técnico en la voz del violonchelo, arpeggios ornamentados y dobles cuerdas.

Al llegar al número 10, compás 95, da comienzo la última sección, toda dominada por el piano. Este, realiza con la mano izquierda un obstinato rítmico que acompaña a la melodía de los acordes en la mano derecha. Antes de finalizar esta cuarta sección, da paso a Sol menor, tonalidad inicial del movimiento.

En el número 11 da comienzo la reexposición con el Tema A expandido en el violonchelo mientras que en la mano derecha del piano desaparece el acompañamiento rítmico y la mano izquierda lo mantiene a contratiempo. En la anacrusa del 12 retoma el Tema A pero

esta vez en Mi b menor y le sigue una pequeña sección, previa a la Cadencia, de: dos compases con motivos rítmicos de corchea y dos semicorcheas, una escala en Sol menor en semicorcheas, repetición del motivo rítmico inicial, escala por grados conjuntos y saltos en legato y, por último, repite de nuevo el motivo rítmico en un registro más grave. La cadencia mantiene el ritmo presentado compases antes, pero esta vez en dobles cuerdas y posición de pulgar; esta segunda melodía de las dobles cuerdas es el Tema B presentado en Do M. Tras el pasaje en dobles cuerdas, sucede el consecuente de B durante cuatro compases hasta que en el compás 135 repite el mismo pasaje del inicio de esta cadencia, esta vez en Sol M, por lo que en el 139 vuelve al consecuente de B pero en Sol M.

Al llegar al número 14 se presenta el inicio de la Coda, sección final de este primer movimiento, recogiendo la tonalidad de Do menor. Comienza el piano con un motivo rítmico acéfalo en sus primeras tres apariciones, y tético a mitad del segundo compás que se prolonga hasta el compás 149. En toda esta primera parte de la Coda, el violonchelo presenta el Tema A en la tonalidad de esta sección, Do menor. A partir del compás 149, el violonchelo inicia una frase solo utilizando células del puente modulante y el motivo rítmico de corchea y dos semicorcheas presentado anteriormente. En esta sección final el piano acompaña con relleno melódico del Tema A, el cual vuelve a repetir tras la conclusión del violonchelo, en Sol menor como tutti final.

2.2.2. Segundo movimiento

ESTRUCTURA		COMPASES	ELEMENTOS TÉCNICOS
EXPOSICIÓN	Sección 1	1-4	Sección melódica en legato / Tenutos
		5-7	Crescendo a <i>forte</i> / Cambios de posición
	Sección 2	11-12	Sección melódica en legato / Tenutos
		13-14	Cambios de posición + <i>forte</i> / Figuración rítmica
		17-18	Motivo rítmico semicorcheas / Legato / Cambio posición a capotasto / Dinámica <i>ff</i>

DESARROLLO	19-22	Figuración rítmica (corchea con puntillo + semicorchea / fusas) / Legato
	23-26	Motivo rítmico + bariolage
	28-31	Sección melódica en legato / Tenutos / Motivo semicorcheas legato + capotasto
	32-34	Arpeggios + legato / Posición capotasto + <i>forte</i>
	35-37	Apoyatura tachada / Posición capotasto / Registro muy agudo (<i>Fa5</i>) disminuyendo
REEXPOSICIÓN	38-47	Sección melódica en legato / Cambios de posición / <i>p</i> crescendo a <i>mf</i>
CODA	49-55	Escala ascendente en <i>forte</i> + legato

Tabla 2. Estructura de las dificultades técnicas del segundo movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Este segundo movimiento vuelve a estructurarse en forma sonata, comenzando con una exposición dividida en dos claras secciones. En la primera, de los compases 1 al 10, el violonchelo presenta el Tema A en Re M mientras que el piano realiza un claro *obstinato* sosteniendo la armonía de este pasaje melódico mediante negras y corcheas que señalan y mantienen el tempo. Esta primera sección se diferencia claramente de la segunda gracias a las dos casillas y doble barra de repetición.

En el número 1 da comienzo la segunda sección de la exposición, en la cual se presenta el Tema B que más adelante será desarrollado. Al igual que hemos dividido la exposición en dos secciones podemos subdividir esta parte en dos: dos compases melódicos más dos rítmicos que se repiten (cc. 11-12 y 13-14, cc. 15-16 y 17-18). Mientras que en los primeros compases rítmicos (cc.13-14) adopta un motivo de corchea y dos semicorcheas, en los compases 17-18, preparando la entrada al desarrollo, toma como célula rítmica los grupos de semicorcheas.

El desarrollo se inicia en el número 3 modulando a Sol menor. Mientras que el violonchelo crea una atmósfera ligera variando los motivos rítmicos, el piano mantiene el *obstinato* y únicamente gana protagonismo para marcar las semicorcheas de los compases 24 y 26. En el número 5 se retoma el Tema B (dos compases melódicos) pero esta vez una 4ª ascendente, así como se recuperan los dos compases rítmicos (cc. 30-31) del motivo de grupos de semicorcheas.

The image shows a musical score for the Concertino in G minor, Op. 132, 2nd movement, measures 27-31. The score is in G minor (three flats) and 2/4 time. It features a cello part and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The cello part has a melodic line with some rests. Annotations include 'Tema B 4ª ascendente' in green, '2 compases melódicos' in red, and '2 compases rítmicos' in blue. A box with the number 5 is placed above the first measure of the cello part. The page number 17 is in the top right corner.

Ilustración 2. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 2º mov., cc. 27-31. Fuente: Prokófiev, s.f.

Como contraste, de los compases 32 a 37 se realiza un pasaje con diferentes dificultades técnicas como enlace a la reexposición, utilizando tanto la célula rítmica corchea con puntillo y semicorchea, que se había utilizado al comienzo del desarrollo, como los grupos de semicorcheas del Tema B; podría considerarse como pequeña cadencia.

La reexposición, cc. 38-47, es idéntica a la exposición únicamente con el Tema A expuesto. Tras finalizar esta, comienza una Coda de 8 compases sin variar la célula rítmica del violonchelo, en este caso grupos de corcheas, presentados a través de una

escala ascendente en *legato* acompañada del característico *obstinato* del piano en este movimiento, aunque aquí mantiene en redondas la quinta de la tonalidad en octavas, *re*.

2.2.3. Tercer movimiento

ESTRUCTURA		COMPASES	ELEMENTOS TÉCNICOS
INTRODUCCIÓN		1-12	-
EXPOSICIÓN	1ª sección	28-44	Pasaje cadencial en dobles cuerdas
		45-60	Sección rítmica en grupos de semicorcheas y continuos cambios de posición / Crescendo de <i>p</i> a <i>f</i>
	2ª sección	71-86	Sección melódica en <i>legato</i>
DESARROLLO		94-102	Pizzicatos y cambio a posiciones de capotasto
		131-134	Acordes en hemiolia + arco abajo
		135-138	Sección rítmica en grupos de semicorcheas
		139-146	Sección con cambio de posición a capotasto en <i>legato</i> + <i>forte</i>
		177-183	Armónicos artificiales + <i>legato</i>
CODA REEXPOSITIVA		201-211	Dobles cuerdas + cambio rítmico grupo semicorcheas a tresillos
		213-216	Cambio a posiciones de capotasto / 8as descendentes / Acordes arco abajo

Tabla 3. Estructura de las dificultades técnicas del tercer movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Este último movimiento, a diferencia de los dos anteriores, cuenta con una estructura particular. Comienza el piano, en Sol menor, con una introducción de ocho compases y un enlace de cuatro, dando comienzo a la exposición en el número 1. Esta exposición se puede dividir en dos secciones, en las cuales presenta los dos temas principales del movimiento; la sección 1, donde presenta el Tema A, va de los compases 13 al 70, mientras que la sección 2, cc. 71-94, exhibe el Tema B.

Al comienzo del número 1 el piano muestra por primera vez el Tema A a solo y, a partir del compás 20 el Tema A'. En el número 2, pasa a interpretar el Tema A el violonchelo, del mismo modo, solo. No es hasta el número 3 donde se unen los dos instrumentos para comenzar a desarrollar el tema en el piano, mientras que el violonchelo despliega, a lo largo de 16 compases, material técnico-rítmico en grupos de semicorcheas con diferentes cambios de dinámicas.

Del número 4 al 5, el piano interpreta 10 compases de acordes rítmicos sirviendo como enlace para el inicio de la segunda sección.

Este segundo apartado comienza en Mi b Mayor, presentando el violonchelo el Tema B. En el número 6 se crea un canon entre los dos instrumentos interpretando el tema, y es en el número 7 donde el violonchelo presenta el Tema B' mientras que el piano desarrolla el Tema B con notas cortas, no en *legato*.

En el número 8, compás 95, se inicia el desarrollo modulando a Si M. A continuación, se muestra la tabla 4 con las apariciones de cada tema en la sección del desarrollo:

NÚMERO	TEMA Y TONALIDAD	INSTRUMENTO
8	Tema B desarrollado en Si Mayor	Violonchelo
9	Tema B en Mi b Mayor	Piano
10	Tema B'	Violonchelo
11	Tema A	Piano
12	Tema A'	Violonchelo
13	Tema A	Piano
14	Tema A'	Piano
16	Tema B en La b Mayor	Violonchelo
18	Tema B'	Violonchelo
19	Tema B desarrollado en Mi Mayor	Violonchelo

Tabla 4. Estructura de la presentación de los temas en el desarrollo del tercer movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Mientras que durante la presentación de los temas por parte del violonchelo el piano suele optar por un acompañamiento rítmico, cuando los papeles se intercambian (números 9, 11, 13 y 14) el violonchelo prefiere el silencio, como en los dos primeros, o el desarrollo

Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de S. Prokófiev como obra cúlmen al último ciclo de Enseñanzas Profesionales

y mutación de los temas (en el número 13 el violonchelo despliega la mutación de A' y en el número 14 la mutación de A).

A partir del número 21 se puede distinguir la particularidad del movimiento con respecto a la macroforma; no cuenta con una reexposición convencional, sino con una coda reexpositiva que retoma la tonalidad inicial, Sol menor, mientras que vuelve a presentar únicamente el Tema A tanto en el violonchelo como en el piano. Es gracias a la corta duración de esta sección y al material desarrollado por el violonchelo, a partir del compás 201, que se deduce que, efectivamente, se corresponde con una coda reexpositiva y no una sección de reexposición habitual.

3. SECUENCIACIÓN Y CONCRECIÓN PEDAGÓGICA

3.1. Introducción

En este punto se plasma la estructura y elementos necesarios para lograr un aprendizaje organizado a partir de 5º de Enseñanzas Profesionales, donde se describe una recopilación del material didáctico necesario para poder abordar la obra en cuestión y el curso íntegro de sexto de EE.PP. de cara a la prueba de acceso a Grado Superior. Tomando como base la legislación vigente de los dos cursos, se han reflejado los objetivos, contenidos, recursos pedagógicos y la guía de estudio en relación con el *Concertino* de S. Prokófiev.

3.2. Contexto legislativo

Para la elaboración de este trabajo de investigación y, más concretamente, de la guía de estudio que se muestra más adelante, se ha tenido en cuenta la siguiente normativa según publicaciones del Boletín Oficial del Estado y del Diario Oficial de la Comunidad Valenciana:

- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.
- Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas.

- Decreto 90/2015, de 12 de junio, del Consell, por el que se modifica el Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula el acceso a estas enseñanzas, y se incorpora al catálogo de titulaciones la especialidad de Cant Valencià.

Para la elaboración de este contexto legislativo se tiene en cuenta que se han utilizado todas aquellas leyes y decretos sobre los que los cursos a trabajar en esta investigación, 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales, son tratados. Teniendo esto en consideración, se señalan el Real Decreto 1577/2006 y el Decreto 158/2007 como los principales sobre los que se basa el contenido del trabajo.

3.3. Contexto psicopedagógico del alumnado

En relación al contexto psicopedagógico del alumnado al que va dirigido este trabajo de investigación, de 16 a 18 años (5º y 6º de Enseñanzas Profesionales), es vital la comprensión y atención a las necesidades emocionales y educativas de su desarrollo en esta etapa. Durante la adolescencia tardía, los alumnos hacen frente a diversas transiciones y desafíos sociales y personales que afectan directamente a sus procesos de aprendizaje y crecimiento artístico-musical.

En este apartado se han querido englobar todos los aspectos a tener en cuenta sobre las edades sobre las que se ha realizado esta investigación. En esta no se han detallado aquellos conceptos previos sobre el desarrollo del alumnado en edades menores ya que el foco de atención comprende las edades de 16 a 18 años.

El conservatorio, como institución educativa musical, tiene la obligación de ofrecer un entorno adecuado para el desarrollo integral de los estudiantes, teniendo en cuenta tanto su formación como su bienestar emocional y psicológico. Para que este organismo pueda lograrlo, es fundamental comprender el contexto en el que se encuentran los alumnos, principalmente por el profesorado, así como asimilar las características y necesidades propias de su edad.

En este punto, se exploran las particularidades de esta etapa con el objetivo de proporcionar una mayor comprensión sobre el marco educativo, social y emocional en el que se encuentra el alumnado y las competencias específicas a las que pueden hacer frente durante su trayectoria educativa musical. Del mismo modo, se examinan las estrategias y enfoques pedagógicos más efectivos para abordar las necesidades que plantea esta investigación sobre el estudio de la obra de Sergei Prokófiev, considerando la autonomía y capacidades individuales junto a la gestión del estrés del estudio en cursos elevados como 5º y 6º de EE.PP. y la posterior interpretación de la obra en la prueba de acceso a Grado Superior.

Asimismo, se reconoce la importancia con respecto a la relación docente-discente, la comunicación y vínculos necesarios en este contexto psicopedagógico, insistiendo en una relación relevante de confianza, atención y apoyo recíproco para fomentar un ambiente positivo y estimulante (Rodríguez y Sandoval-Estupiñán, 2022).

Durante la etapa de la adolescencia, que abarca aproximadamente desde los 12 hasta los 18 años, los estudiantes experimentan una serie de cambios psicológicos significativos. Estos cambios afectan a diferentes aspectos de su desarrollo, incluyendo la identidad, las emociones, el pensamiento y las relaciones sociales. A continuación, se presentan algunos de los cambios psicológicos más destacados en los alumnos comprendidos en estas edades:

1. Desarrollo de la identidad: Durante esta etapa, los adolescentes exploran y cuestionan su identidad personal y social. Se enfrentan a preguntas sobre quiénes son, qué valoran y cuál es su lugar en el mundo. Pueden experimentar un mayor sentido de individualidad más definido y una búsqueda de la independencia.
2. Cambios emocionales: Los adolescentes experimentan una amplia gama de emociones intensas y fluctuantes. Pueden experimentar estados de ánimo variables, desde la felicidad y la emoción hasta la tristeza y la frustración. Esto se debe en parte a los cambios hormonales que ocurren durante la pubertad, pero también a la necesidad de enfrentar nuevos desafíos y presiones sociales.

3. Desarrollo del pensamiento formal: Durante esta etapa, los adolescentes pueden pensar de manera más lógica, analítica y crítica, y pueden considerar diferentes perspectivas y puntos de vista. Esto les permite reflexionar sobre temas más complejos y participar en debates intelectuales (García y Carriedo, 2010).

4. Autoconciencia y autorreflexión: Los adolescentes se vuelven más conscientes de sí mismos y de cómo son percibidos por los demás. Pueden evaluar su propio comportamiento, habilidades y apariencia física, y pueden experimentar cierta autoconciencia y preocupación por la imagen social. Esto puede llevar a una mayor autocritica y a la búsqueda de aprobación y aceptación de sus pares. Es gracias al proceso de individualización por el que logran "...la autonomía y la confianza en sí mismos. Gracias a este proceso, el adolescente logrará la sensación de tener sus propias ideas..." (Sánchez y Herranz, 2010, p. 336).

5. Mayor capacidad para planificar y establecer metas: Los adolescentes comienzan a desarrollar habilidades de planificación y establecimiento de metas a largo plazo. Pueden pensar en el futuro y considerar diferentes opciones educativas y profesionales. Esto se refleja en su capacidad para tomar decisiones informadas y asumir responsabilidades en relación con su educación y carrera.

6. Cambios en las relaciones sociales: Durante la adolescencia, las relaciones con los pares adquieren una mayor importancia. Los adolescentes buscan pertenecer a un grupo social y pueden experimentar cambios en su círculo de amistades. Esto se presenta como homofilia conductual, en la cual buscan un "...parecido entre personas en forma de vestir, peinados, lugares en los que emplear el ocio y tiempo libre, etc" (Sánchez y Delgado, 2010, p. 366). La influencia entre iguales es un proceso muy presente en un lugar como el conservatorio, donde se encuentra un grupo reducido de adolescentes fuera de los institutos con un proyecto en común, la música.

Las disciplinas de la neuroeducación y de la psicopedagogía desempeñan un papel fundamental en la formación del alumnado. Éstas ponen el foco en conocer el funcionamiento del cerebro y los procesos cognitivos que atraviesa el alumno, previamente mencionados, en lo influyente al aprendizaje musical, lo que nos permite a

los docentes desarrollar una serie de estrategias y métodos educativos adaptados a las necesidades del estudiante.

En el ámbito educativo musical esto implica conocer de qué manera mejorar el proceso de aprendizaje diseñando actividades que promuevan un aprendizaje más eficiente y significativo. Esto no solo mejora el rendimiento académico, sino que también promueve la creatividad, la autoexpresión y el disfrute de la música, sentando las bases para un desarrollo musical sólido.

En este sentido, es importante considerar que los adolescentes de esta edad pueden experimentar cambios emocionales significativos y enfrentar desafíos particulares en su aprendizaje. La psicopedagogía ofrece herramientas para abordar estos aspectos, fomentando la motivación, la autoestima y el bienestar emocional de los estudiantes.

En el contexto del alumnado de entre 16 y 18 años en un conservatorio de música, la metodología educativa debe ser seleccionada a conciencia para poder satisfacer las necesidades específicas de esta etapa del desarrollo. A continuación, se presentan algunas estrategias metodológicas recomendadas; estas no son necesariamente aplicables a la asignatura que concierne a este trabajo de investigación, instrumento principal, ya que es individual sino al enfoque educativo en su totalidad durante la etapa de la adolescencia:

1. Aprendizaje activo y participativo: En lugar de limitarse a clases magistrales y conferencias, se pueden emplear enfoques como el aprendizaje basado en proyectos, donde los estudiantes tienen la oportunidad de aplicar y experimentar con lo que están aprendiendo. Esto puede incluir la creación de composiciones musicales, interpretaciones en grupo, improvisaciones, entre otros.
2. Enfoque práctico: Los estudiantes de esta edad suelen tener una mayor motivación cuando se les brinda la oportunidad de poner en práctica sus habilidades musicales de manera concreta. Por lo tanto, la propia interpretación mediante el instrumento es beneficiosa, así como participar en ensayos grupales, orquesta, cámara, ensembles, etc. Esto les permite desarrollar habilidades técnicas y artísticas que van adquiriendo de forma progresiva.

3. Individualización y tutoría: Cada estudiante tiene su propio ritmo de aprendizaje y características individuales. Es importante adaptar la enseñanza a las necesidades y preferencias de cada uno. Esto implica proporcionar tutorías individuales donde se pueda ofrecer atención específica y personalizada, así como guiar al estudiante en su desarrollo musical y técnico.

4. Interdisciplinariedad: La música se relaciona con diversas áreas del conocimiento, como la historia, la estética, la acústica, entre otras. Aprovechar estas conexiones puede enriquecer la experiencia de aprendizaje y fomentar una comprensión más profunda de la música.

5. Tecnología y recursos digitales: La integración de la tecnología y los recursos digitales puede ser muy beneficiosa en el aprendizaje musical. Se pueden utilizar aplicaciones y software especializados para el estudio de la teoría musical, la práctica instrumental, el análisis musical, la producción de música, entre otros aspectos. Estas herramientas brindan una experiencia interactiva y estimulante que puede aumentar la motivación y el compromiso de los estudiantes.

En resumen, la metodología educativa en un conservatorio de música debe combinar un enfoque activo, práctico e individualizado. Es esencial fomentar la participación activa de los estudiantes, proporcionar oportunidades prácticas para desarrollar habilidades musicales y adaptar la enseñanza a las necesidades individuales. Teniendo en cuenta el contexto psicopedagógico se busca proporcionar una visión integral de las características y necesidades de los jóvenes músicos en una etapa decisiva de su formación artística y personal.

3.4. 5º curso de Enseñanzas Profesionales

3.4.1. Objetivos específicos

Partiendo de los objetivos específicos descritos en el Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas, se pueden describir los siguientes objetivos específicos para la asignatura de violonchelo en el quinto curso de Enseñanzas Profesionales:

- Adquirir un dominio técnico del instrumento para resolver cualquier problema técnico-musical de manera autónoma, tales como: digitaciones, articulaciones, fraseo, etc.
- Desarrollar la calidad del sonido en el registro completo del instrumento.
- Continuar el trabajo técnico: escalas, arpeggios, dobles cuerdas, articulaciones, etc.
- Desarrollar el estudio de los golpes de arco.
- Aplicar progresivamente herramientas como el análisis para el desarrollo de la memoria.
- Dominar la sensibilización auditiva y el control de la afinación.
- Interpretar la música de conjunto en las obras que lo requieran, partiendo del trabajo con el pianista acompañante.
- Fomentar los hábitos de estudio autocrítico y continuado.

3.4.2. Contenidos

Además de los contenidos propios detallados en el Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, se han añadido una serie de aprendizajes que se consideran básicos para el quinto curso de Enseñanzas Profesionales además de para un posterior y apropiado estudio de la obra que se preparará en el último curso de Enseñanzas Profesionales. Estos contenidos son:

Generales

- Desarrollo de la velocidad.
- Calidad sonora: *cantabile* y afinación
- Fraseo y adecuación a los diferentes estilos.
- Iniciación a la música contemporánea.
- Entrenamiento permanente y progresivo de la memoria.
- Coordinación de ambos brazos.
- Trabajo de dobles cuerdas y acordes de 3 y 4 notas.
- Aplicación de diferentes digitaciones y arcadas con criterio propio siguiendo un sentido musical y/o práctico.

Técnica de la mano izquierda

- Continuación del trabajo realizado en cursos anteriores sobre los cambios de posición.
- Utilización con fluidez de armónicos naturales y artificiales.
- Desarrollo de la agilidad y afinación en los cambios de posición en posiciones de capotasto.
- Trabajo de ejercicios cromáticos incluyendo los cambios a posiciones de capotasto.
- Búsqueda de la anticipación.
- Adaptación del vibrato según el compositor, la obra y el estilo o época.

Técnica de la mano derecha

- Perfeccionamiento de todos los golpes de arco según cursos anteriores.
- Profundización del estudio de la dinámica, la precisión al realizar las indicaciones y el equilibrio del nivel y calidad del sonido.
- Trabajo sobre cuerdas al aire.

3.4.3. Selección de recursos didácticos

Técnica

- Sistema de escalas básicas para violonchelo de P. Thiemann.
- La técnica del violonchelo de A. Pais.
- Estudios de técnica, vol. II de Sevcik.
- Daily Exercises de L. Feuillard.
- Estudios para desarrollar la agilidad en el violonchelo de B. Cossmann.
- Columnas de Radu Aldulescu

Estudios

- 113 estudios para violonchelo de F. Dotzauer.
- 40 estudios para violonchelo solo de D. Popper.
- 24 estudios de Grützmacher.
- 21 estudios de J. L. Duport, vol. IV.
- 12 caprichos de Piatti.
- 12 caprichos de Franchomme.

Repertorio para violonchelo solo

- *Suite II y III* de J. S. Bach.

Repertorio con piano

- *Sonatas n° 1 y 2* de Beethoven.
- *Intermezzo de Goyescas* de F. Granados.
- *Adagio y Allegro* de Schumann
- *Fantasiestücke* de Schumann
- *Gavotte* de D. Popper
- *Tarantella* de D. Popper
- *Elegia* de G. Fauré

Conciertos

- *Concierto en Sol M* de L. Boccherini.
- *Concierto en La menor* de C. Saint-Saens.
- *Kol Nidrei Op. 47* de Bruch.

3.4.4. Temporalización

A continuación, se muestra un ejemplo de temporalización durante los tres trimestres del curso mediante la utilización de los recursos didácticos presentados anteriormente:

EVALUACIÓN	TRABAJO TÉCNICO E INTERPRETATIVO
1ª evaluación	-Escalas Mayores: Do M, Sol M y Re M. -Daily Exercises n° 9, 16, 33 y 36 de L. Feuillard. -Lecciones 1 y 2 de D. Popper. -Lecciones 74, 75 y 76 de F. Dotzauer. -Lecciones 7, 8 y 10 de J. L. Duport. -<i>Sonata n° 2</i> de Beethoven (1er movimiento). -<i>Suite II</i> de J. S. Bach.
2ª evaluación	-Escalas Mayores: Do M, Sol M, Re M y La M. -Daily Exercises n° 9, 16 y 33 de L. Feuillard. -Lección 3 de D. Popper. -Lecciones 80 y 81 de F. Dotzauer.

	-Lección 14 de J. L. Duport. - <i>Sonata n° 2</i> de Beethoven (2º y 3er movimientos) - <i>Concierto en Sol M</i> de L. Boccherini (1er movimiento)
3ª evaluación	-Escalas Mayores: La M, Mi M, Si M, Fa M, Si b M, Mi b M y La b M -Daily Exercises n° 8, 9 y 33 de L. Feuillard. -Lección 4 de D. Popper. -Lecciones 82 y 83 de F. Dotzauer. -Lección 15 de J. L. Duport. - <i>Concierto en Sol M</i> de L. Boccherini (2º y 3er movimientos) - <i>Kol Nidrei Op. 47</i> de Bruch

Tabla 5. Ejemplo de temporalización por evaluaciones. Fuente: Elaboración propia.

3.5. 6º curso de Enseñanzas Profesionales

En este apartado, a diferencia del señalado en quinto curso de EE.PP., no se van a destacar los contenidos a trabajar durante este último año, ya que debido al objetivo general de este trabajo de investigación únicamente se explica el previo estudio y el trabajo a realizar sobre una obra, *Concertino para violonchelo* de Prokófiev, no se abordan el resto de estudios y obras a trabajar durante todo el año.

3.5.1. Objetivos específicos

Del mismo modo que en el curso anterior, tomando en cuenta los objetivos específicos descritos en el Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas, se pueden describir los siguientes objetivos específicos para la asignatura de violonchelo en el sexto curso de Enseñanzas Profesionales contemplando la realización de la prueba de acceso a Grado Superior:

- Aplicar y desarrollar los conocimientos adquiridos en los cursos anteriores, así como las herramientas y tiempo de estudio individual para afrontar la nueva etapa de aprendizaje.
- Interpretar en público el repertorio correspondiente al curso con concentración y expresividad.

- Ampliar la creatividad interpretativa y expresiva.
- Memorizar al menos una obra con el propósito de la realización de la prueba de acceso a Grado Superior.
- Profundizar en los recursos técnicos globales, de la mano izquierda y de la mano derecha y emplearlos como recursos expresivos en las obras a interpretar.

3.5.2. Guía de estudio sobre *Concertino en Sol menor Op 132* para violonchelo de S. Prokófiev

A continuación, se muestra una guía de estudio detallada sobre cada movimiento del *Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo* de Sergei Prokófiev, prestando especial atención a los elementos técnicos anteriormente señalados en el punto 2.2. Análisis formal.

Para todos aquellos pasajes en los que no aparezcan ilustraciones aclaratorias se remite al Anexo I. Partitura.

Al constar de tres movimientos, el estudio se temporalizará en los tres trimestres de duración del curso. Se comenzará por el primer movimiento ocupando la totalidad del primer trimestre; al ser el segundo trimestre el más prolongado se estudiarán segundo y tercer movimiento durante este, dejando el tercer trimestre para perfeccionar el total de la obra en materia de interpretación y expresión, así como realizar los simulacros de prueba de acceso necesarios.

Esta temporalización es libre de modificación dependiendo de la motivación, aptitudes y situación concreta del alumnado en el momento de estudio de la obra.

1er movimiento

Para dar comienzo al estudio de esta obra se recomienda el estudio previo de las tonalidades más señaladas de cada uno de los movimientos. En este primer movimiento las más repetidas son: Sol menor, Mi b menor, La b M, Do M y Do menor. Este trabajo previo se realizará mediante el estudio de estas tonalidades en formato escala de 3 octavas, en primer lugar, recuperando las tonalidades mayores trabajadas en el curso anterior, Do

M y La b M, y comenzando el estudio de las escalas menores de Sol menor, Mi b menor y Do menor.

Para el trabajo general y previo de las escalas antes de iniciarse en el estudio del *Concertino*, se aconseja seguir los apuntes de F. Pastor, citados más adelante, al contener de manera sintetizada un conjunto íntegro de contenidos necesarios para el completo desarrollo de la técnica de escalas. Estos son: técnica de mano derecha y sonido, legato, detaché, staccato, spiccato, variedad de articulaciones, escalas lineales, de dobles cuerdas (terceras, sextas y octavas), octavas combinadas y arpeggios.

Se sugiere también, para fortalecer el trabajo de escalas, acompañarlo de estudios en esas mismas tonalidades. Basándonos en la guía realizada por Slavich (s.f.) y ampliando la búsqueda a otros libros de estudios como los *113 estudios para violonchelo* de F. Dotzauer, *40 estudios para violonchelo solo* de D. Popper, *24 estudios* de Grützmacher. *21 estudios* de J. L. Duport, *12 caprichos* de Piatti y *12 caprichos* de Franchomme; para las tonalidades mostradas en este primer movimiento se recomiendan los siguientes estudios:

TONALIDAD	ESTUDIOS
Sol menor	20 de D. Popper / 49, 56, 59 de F. Dotzauer / 7 de J. L. Duport / 1 de A. Piatti
Mi b menor	17 de J. L. Duport
La b M	2 y 18 de J. L. Duport / 44 de F. Dotzauer
Do M	1, 8, 12, 16, 27, 36 de D. Popper / 1, 2, 7, 10, 16, 18, 30, 50 y 61 de F. Dotzauer / 7 de A. Piatti / 1, 2 y 12 de F. Grützmacher / 6 de A. Franchomme
Do menor	10, 17, 32 de D. Popper / 4 y 5 de J. L. Duport / 37 y 60 de F. Dotzauer / 5 y 11 de A. Franchomme

Tabla 6. Propuesta de estudios según las tonalidades del primer movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El trabajo de las tonalidades de las obras es de vital importancia para mejorar el oído interno y la afinación, esto ayuda a desarrollar una mayor sensibilidad tonal, permitiendo afinar el instrumento de manera más precisa y ajustar las notas durante la interpretación.

Esta práctica, si es constante, mejora la calidad interpretativa y contribuye a una ejecución más expresiva y coherente.

Se inicia este movimiento con este primer pasaje hasta el número 1, en el cual se deberá inaugurar con un sonido completo haciendo uso de la totalidad del arco, llenando cada nota mediante el vibrato continuo. Esto no será especialmente complicado debido al uso del *legato*, pero se tendrá en cuenta en las notas sueltas la aparición de los tenutos. A partir del compás 8 aparecerá tres veces el motivo corchea con puntillo ligada a semicorchea; en la primera se muestra una raya en la semicorchea indicando la separación sonora dentro del mismo sonido, mientras que en las otras dos apariciones no es necesaria por el cambio de cuerda (II a I) y por el cambio de nota con el mismo dedo (do# a re con 1), respectivamente.



Ilustración 3. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 5-9. Fuente: Prokófiev, s.f.

En el siguiente pasaje, cc. 14-21, se pueden señalar varios aspectos. Este pasaje comienza, a diferencia del anterior, con un *f espresso*, sumándole a esto un aumento de registro y, por lo tanto, de complicaciones técnicas debido a la subida a posiciones de capotasto. Al comienzo de este pasaje se proponen unas digitaciones opcionales a las que aparecen en la edición Peters.



Ilustración 4. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 10-15, cambios de digitación. Fuente: Prokófiev, s.f.

En estos dos primeros compases 14 y 15, se atenderá a las dos últimas semicorcheas de cada primer grupo de cuatro; en el compás 14, las notas *do b* y *mi b*, y en el compás 15, *mi b* y *sol b*. Estas cuatro notas, por los arcos realizados previamente, se harán en la punta del arco, dificultando la emisión profunda del sonido necesaria por la manifestación de

las rayas sobre las notas. Es por ello, un pasaje a trabajar técnicamente con la variación de articulaciones tanto en escalas como en otros ejercicios de tema y variaciones que más adelante se señalarán.

En los dos últimos tiempos del compás 17 se puede destacar la aparición de los *tenutos* en esas cuatro corcheas. La complejidad de este breve fragmento reside en la realización de los *tenutos* en la cuarta cuerda, *do*, como se indica en la partitura, con una sonoridad adecuada. Para esto se hará servir del vibrato continuo y de la distribución del arco, así como existirá un trabajo previo del registro de la cuarta cuerda con ejercicios como; escalas en una sola cuerda con diferentes dinámicas y articulaciones.

En el número 2, compases 19 y 20, se acentuará la primera blanca como nos indica la partitura sin sobrepasar y romper el sonido con el ataque, cuidando la técnica de la mano derecha. En este primer compás, además, se habrá de preservar la dinámica en el último tiempo, ya que es un grupo de cuatro semicorcheas ligadas arco arriba de camino al siguiente compás con un primer tiempo acentuado, como se acaba de mencionar; se realizará sin sobrevenir al crescendo involuntario.

Llegados al bariolage del compás 22, lo más importante es posicionar la estructura de las notas a interpretar y afianzarla durante la duración de todo el compás. De esta manera, se podrá fijar la atención en la técnica del arco a emplear en cada arcada, arco abajo y arco arriba. Para ambas se impulsará el arco y, por lo tanto, el sonido, desde la nota más grave, *do*. Se estudiará este bariolage pensando en el vaivén leve de un barco sobre el mar; las cuerdas están más próximas de lo que parece y es por esto por lo que no se necesita un desplazamiento violento del brazo derecho. El segundo bariolage se recomienda estudiarlo más meticulosamente, debido a su mayor complejidad al realizar arco arriba la subida y bajada, *sol #*, *fa#* y de nuevo *sol #*. Para esto también nos ayuda el indicador de *poco a poco rallentando* que aparece justo en ese tiempo.

El pasaje del número 3 comienza con un *la b*, un registro que comienza a ser agudo. Se aprovecharán los tres tiempos de silencio anteriores para un correcto posicionamiento y afinación de la nota. En el compás 29 se evitará acortar la corchea que coincide con el cambio de posición, ya que no se señala ni con puntos ni rayas, solo se presenta la ligadura. En estos cambios de posición se tendrá en cuenta la anticipación de la corchea,

en el estudio y la posterior interpretación, para evitar que suene más tarde de lo que le corresponde. La última corchea del compás 30 se sugiere realizarla con el segundo dedo en cuerda *sol* para evitar un salto innecesario entre esta y la siguiente nota. Al igual que se ha mencionado sobre el compás 29, en el 33 se mantendrá la sonoridad de la ligadura sin acortar el sonido en la corchea. A continuación, en la ilustración 5, se muestran estos compases analizados junto a una propuesta de cambio de digitaciones.

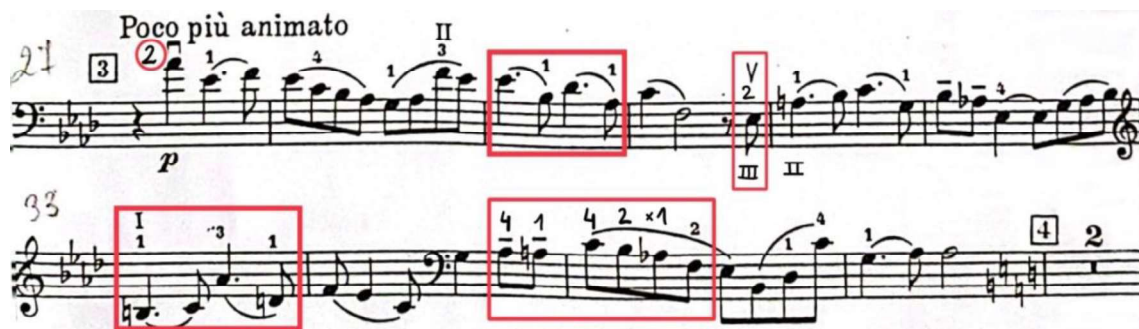


Ilustración 5. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 27-38. Fuente: Prokófiev, s.f.

A partir del número 5 comienza una sección con un amplio y cambiante registro, desde la cuerda III, *sol*, hasta alcanzar la posición de capotasto en la cuerda I, *la*, con el mismo motivo que ha aparecido anteriormente, negra con puntillo ligada a corchea. Se aconseja estudiar este pasaje a una velocidad muy lenta y eliminando las ligaduras hasta asimilar todos los cambios de posición presentados. Progresivamente se irá aumentando la velocidad y se estudiará con las articulaciones expuestas. Del mismo modo, se puede trabajar modificando las articulaciones incluso subiendo el tempo más de lo necesario para que al retomar el original sea más sencillo. Para el fortalecimiento de las posiciones y los saltos a capotasto se expondrán una serie de ejercicios al final del movimiento.

Llegados al compás 58 se presentan dos compases en los cuales se repite el mismo tema 3 veces. Nos apoyaremos en el *tenuto* presente en cada *fa doble #*, mediante el uso del vibrato y dado que es la nota de mayor duración del motivo. Como se ha mencionado anteriormente, al llegar a la cuarta cuerda será necesario mantener una sonoridad estable y redonda a través del uso de todo el arco para la ligadura completa. A medida que se va repitiendo este motivo se aconseja realizar un pequeño *diminuendo* para no sonar demasiado reiterativos dichos motivos.

Nada más comenzar el número 6 se presenta un salto de octava; este se estudiará trabajándolo primero observando donde se posiciona cada dedo, visualmente, y acostumbrar a la memoria muscular a la sensación de este salto (Jensen y Chung, 2017b). Se deberá trabajar también haciendo uso de la anticipación, colocando el dedo de la segunda nota sin tocar con el arco, corroborando visualmente dónde hemos colocado el dedo; después se confirmará si realmente la nota está afinada, tocando. Más adelante, se podría trabajar sin esa asistencia visual, anticipando y haciendo sonar la nota solo con la percusión de ésta con la mano izquierda.

Además de la complejidad del salto de octava, se deberá tener en cuenta para esta segunda nota del salto el posicionamiento según la nota siguiente, en este caso un *si*, a realizar con el tercer dedo y una extensión desde el *sol*. La realización del *si* no puede modificar la posición del *sol*, ya que seguidamente se vuelve a interpretar y no puede variar la afinación.

En el compás 63 se da paso a tres compases de acordes en pizzicato, no demasiado complejos, pero para los cuales se tendrán en cuenta diversos aspectos. Como se ha descrito con anterioridad, gran parte de la dificultad la suprimiremos fijando la posición de estos acordes y estudiando lentamente las leves modificaciones que se hacen de, sobre todo, las notas superiores. Primeramente, se estudiarán con el arco y arpegiándolos para poder escuchar con claridad la correcta afinación. Cuando la afinación esté dominada, se pasará al estudio de los pizzicatos sin arco, interpretándolos con el dedo corazón desde la nota más aguda hasta la más grave; esto se debe a los movimientos que realiza la voz superior y que es necesario para ellos una mayor sonoridad.

En los compases 66 y 67 se presenta un conjunto de arpeggios en legato. A pesar de que posteriormente se destacarán una serie de ejercicios técnicos sobre los arpeggios, es importante estudiarlos sin las ligaduras, así como sin la mano izquierda, solo las cuerdas al aire correspondientes a cada nota del arpeggio. De esta manera, el arco no llegará tarde a la interpretación de la mano izquierda, error común en la interpretación de los arpeggios.

Al llegar al compás 68 se encuentra un primer acorde a realizar de dos en dos, es decir, primero las notas *re* # y *si*, y después *si* y *fa* #; el *si* servirá de eje para la realización del acorde. La afinación de las dos notas superiores será clave ya que forman una 5ª Justa y,

por lo tanto, se deben realizar mediante cejilla con el tercer dedo. Se trabajará previamente arpegiado para escuchar la afinación. A la hora de interpretarlo se fijará también la atención en la mano derecha ya que se tiende, en los acordes a ser muy bruscos con el movimiento de la mano derecha. Para este hay que tener también en cuenta la rápida capacidad de reacción ya que inmediatamente después se muestra un piano súbito que va en *crescendo* a través de una escala en legato. Haciendo uso también de la técnica de mano derecha, en el acorde se utilizará la velocidad del arco para ir hacia la punta en un pulso y poder realizar la ligadura sin temor a quedarse sin arco.

La articulación que aparece en la escala ya facilita la realización del crescendo, por lo que la afinación y la ligereza de las notas en el legato serán los propósitos a alcanzar en este pasaje. Esto se podrá efectuar gracias a la reducción de tempo y suprimiendo la ligadura hasta obtener una afinación correcta; para la agilidad, las digitaciones trabajadas en las escalas, serán clave. Teniendo claras las digitaciones se podrá anticipar la nota siguiente sin atascar el pasaje. Un ejercicio que dificulta este pasaje para hacerlo más simple es la realización de esta escala en *staccato-legato* con las dinámicas correspondientes para trabajar el cambio de cuerda y de cada nota.

En el número 7 comienza un pasaje de dificultad técnica elevada dado a la presencia de octavas, sextas y quintas en las posiciones de capotasto. El pasaje, además, se conduce horizontalmente sobre tres cuerdas, I, II y III. La resistencia del pulgar es clave para poder mantener la afinación, y más cuando se ha de bajar a la tercera cuerda, más gruesa, por lo tanto, nuestro dedo tendrá que abarcar una mayor superficie. A esto se le suma la contraposición de la ligadura arco arriba con el movimiento melódico ascendente hacia las cuerdas más agudas (tres últimas semicorcheas del grupo de cuatro).

Primero se centrará la atención en realizar estas dobles cuerdas ligadas, primero la grave y luego la aguda, no a la vez, de esta manera será más fácil ir posicionando la mano con la estructura correspondiente y, por lo tanto, la afinación. Cuando este motivo esté dominado de esta manera, se realizará igual, pero tras tocar grave y aguda se tocan las dos simultáneas para comprobar la afinación y corregir posibles errores. Tras dominar esto, nos concentraremos en los cambios de una doble cuerda a la otra. El más importante y que supedita al resto es entre las dos primeras notas, un salto de posición de una sexta a una octava. Este subordinará al resto ya que el correcto posicionamiento de la segunda

doble cuerda nos dará un buen inicio sobre el que completar el movimiento horizontal de las dobles cuerdas restantes.



Ilustración 6. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 69-71.
Fuente: Prokófiev, s.f.

En el compás 79 se presenta una escala en grupos de semicorchea ligados cada dos. Como se ha citado anteriormente se tendrá que tener clara la digitación a emplear antes siquiera de empezar a incluir las ligaduras. En este compás se puede aplicar el mismo trabajo y estudio que en las escalas iniciales anteriores al trabajo específico de cada movimiento. Conforme se vaya adelantando con este estudio se irán añadiendo tanto las ligaduras, incluso variar las articulaciones para hacer la escala más sencilla, como el *crescendo* partiendo de *mezzopiano*. Para esta dinámica será importante conocer el uso del arco que se está haciendo; comenzaremos el pasaje alrededor de la mitad del arco ahorrando y manteniendo el sonido en *mp* llegando a la punta al acabar los dos primeros grupos de semicorcheas. Para los dos últimos sí que se empleará la totalidad del arco ya que la sonoridad es mayor hacia el final del regulador, pero cuidando la velocidad del arco y dejando que la simple presión del brazo volviendo hacia el talón sea la que realice esta dinámica.

Llegados a los compases 84 y 85 se vuelve a repetir el mismo patrón tanto rítmico como de articulación que en la escala del compás 79, aunque en estos dos compases mantiene la dinámica *forte* durante todo el pasaje. La digitación recomendada es la que sugiere la edición, con una puntualización. Al pasar a primera cuerda en el tercer grupo de semicorcheas, la última nota de este se podrá realizar tanto con el primer dedo como con el pulgar; para la primera opción se trabajará más en profundidad la extensión de este primer dedo sin ninguna modificación de afinación en el último grupo de semicorcheas y cerrando la posición al llegar al *do*. Para la segunda opción, sacando el pulgar para el *fa*, la dificultad será la extracción del pulgar con la rapidez suficiente para llegar en tiempo y afinación. Cada una de estas opciones tiene sus ventajas e inconvenientes por lo que se deja al alumnado escoger la opción que mejor le convenga.

En el número 9 comienza un pasaje de bariolage con una dificultad añadida ya que al final de cada grupo de cuatro semicorcheas hay una semicorchea suelta. En esta última semicorchea se recuperará todo el arco que se pueda, con la suficiente agilidad, para poder realizar la consecuente ligadura. Para esta nota suelta se cuidará el sonido para no realizar en ella un acento no escrito, saltando con el arco y posicionándolo de nuevo sobre las cuerdas para el resto de notas del pasaje. Se recomienda practicar este pasaje muy lentamente para coordinar el brazo derecho con los arcos a realizar, ya que estas últimas notas sueltas modifican la arcada del bariolage y resulta confuso.

En los compases 92 y 93 aparecen dobles cuerdas en sextas y en detaché. Al igual que se había descrito sobre los compases 63-65 en pizzicato, esta vez con el arco, se interpretará con mayor énfasis la nota superior la cual realiza la secuenciación armónica. Este pasaje al cambiar de cuerdas (II-III y I-II) se deberá utilizar la segunda cuerda como eje para pasar de unas a otras, manteniendo el arco sobre esta cuerda ya que se realiza en detaché, para no perder el punto de contacto.

Aparece en los compases 120-121 el motivo corchea y dos semicorcheas mencionado previamente en el análisis formal; éste se interpretará en las posiciones de pulgar entre primera y segunda cuerda con el pulgar sobre el *fa* y *si b* y el segundo dedo en el *re*. Venimos del *diminuendo* anterior, por lo que el primer compás se realiza en *piano* mientras que el segundo va creciendo poco a poco preparando la escala del siguiente compás. Al realizar este motivo, cambiando de cuerdas se deberá tener en cuenta el cambio de sonoridad, ya que la primera es bastante más brillante que la segunda. Para evitar esto, al cambiar a la cuerda *re* se profundizará en la cuerda mediante una mayor presión del arco y con una articulación más precisa y concreta en las semicorcheas para simular la claridad de la primera cuerda.

Al finalizar el compás del número 13, el *mi* y el *fa #* continúan en la cuerda II para preparar el *sol* en esta cuerda con el tercer dedo. Al mantener el motivo corchea y dos semicorcheas se conservan las puntualizaciones descritas sobre la presión y articulación del arco. A continuación, se muestra la digitación propuesta:



Ilustración 7. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 123-124, propuesta digitaciones. Fuente: Prokófiev, s.f.

Como se muestra en la anterior ilustración, en el tercer grupo del primer compás, al pasar el *sol* a primera cuerda, se recomienda retirar el pulgar para poder realizar la extensión del *si b* con mayor fluidez en quinta posición.

Una vez llegados a la sección final cadencial de este primer movimiento comienza una de las partes con mayor dificultad técnica de la obra. Para todo este fragmento cadencial hay que tener en cuenta por dónde se dirige la melodía en las dobles cuerdas. La voz superior va a ser la que mantenga la línea melódica mientras que la inferior aparece como acompañamiento, sobre todo rítmico. Los cuatro primeros compases son un ejemplo de esto; en los dos primeros se observa claramente la diferencia entre la parte melódica y la rítmica, ya que la voz inferior repite el motivo de corchea y dos semicorcheas mientras que la voz superior interpreta el Tema B.

Para el estudio de este tipo de fragmentos lo importante es mantener la sonoridad de ambas voces con la mayor presencia sonora de la voz melódica, para no perder el hilo conductor de esta sección. Se recomienda estudiar las voces por separado, pero colocando la posición de la mano izquierda de la otra voz también.

Para los compases 128 y 129 la complejidad reside en la resistencia de la mano izquierda para sostener la posición de las negras con puntillo ligadas a la corchea mientras se interpretan, también con la mano izquierda, los pizzicatos +. Primero se deberá estudiar la melodía ya que hay tres cambios de posición descendentemente y utilizando el primer dedo como eje haciendo cejilla con la doble cuerda. Si la afinación de esta primera voz no está será un problema añadido a los pizzicatos + que se describen a continuación.

Para este tipo de pizzicatos, al tener el cuarto y el primer dedo inutilizados por la posición de la melodía, se deberá elevar el segundo dedo, el corazón, y tocar el motivo rítmico con él. Para el estudio de este patrón de pizzicatos se aconseja estudiar la melodía con el dedo

a utilizar en pizzicato elevado, pero sin tocar su parte. De esta manera, poco a poco se va acostumbrando a la mano a mantener la presión sobre las cuerdas sin este dedo. Progresivamente se irá moviendo el dedo corazón a un ritmo cómodo intentando tocar las notas escritas, ya que la melodía se mantiene en las cuerdas I y II, pero los pizzicatos están en las cuerdas III y IV, por lo que hay que habitar a la mano al movimiento del dedo corazón en su total alargamiento. Gradualmente se irá subiendo el tempo y realizando estos compases con el ritmo descrito.

En el compás 135 retoma el mismo tipo de pasaje que en el compás 126, anteriormente explicado.

En los compases 138 y 139 sigue el formato del compás de los pizzicatos +, pero esta vez lo hace con el arco manteniendo la doble cuerda. En estos compases nos encontramos en un registro más grave de la melodía y del acompañamiento, entre las cuerdas II y III por lo que el ataque a la doble cuerda del acompañamiento deberá ser más preciso con la ayuda del vibrato en el primer dedo para entrar con facilidad en la cuerda y encontrar una sonoridad más ligera.

Al llegar al último compás de la cadencia vuelven a aparecer los pizzicatos con la mano izquierda. Tanto en este como en fragmento anterior, uno de los ejercicios más útiles para trabajar este tipo de pasajes es el de independencia de los dedos que señalaremos al final del movimiento.

A partir del número 15, ya en la coda final, se muestra una serie de compases en los que mantiene una nota pedal al aire mientras que interpreta una segunda voz mediante grupos de semicorchea en una misma cuerda, normalmente.



Ilustración 8. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 150-165.
Fuente: Prokófiev, s.f.

Para este fragmento, que repite el mismo tipo de problemática técnica hasta el final del movimiento, se recomienda el trabajo de dobles cuerdas, así como el de escalas en una misma cuerda, e integrar estos dos en un mismo ejercicio. Se aconseja esto ya que al mantener una nota pedal y continuar con los grupos de semicorcheas, se deberá tocar de tal manera que lo que haga la mano izquierda no entorpezca el sonido de la nota pedal. Como se muestra en la ilustración 8, en dos de los motivos se han incluido dos propuestas de digitaciones. Uno incluye una extensión mientras que el otro no, pero utiliza el cuarto dedo, el más complejo al utilizar las dobles cuerdas ya que es el más corto y la mano debe estar lo más redonda posible para no interrumpir a la blanca con puntillo de la nota pedal. Cualquiera de estas dos opciones es más que viable, pero se deja a la libre elección del alumnado y la técnica de su mano izquierda.

Este tipo de motivos se recomienda estudiarlos sin la nota pedal, centrando la atención en el correcto posicionamiento de la mano izquierda, lo más redonda y despejada posible de la cuerda más próxima. Mantendremos la mano izquierda en forma de “C” durante todo el estudio previo hasta haber limpiado el pasaje sobre todo en cuanto a los cambios de posición, incluso de cuerda como se muestra en los compases 157-159. Para estos últimos,

se necesitará estabilizar la nota pedal como eje (cuerda II) ya que la mano izquierda irá trasladándose de la cuerda III a la cuerda I, pero la mano derecha siempre mantendrá la segunda cuerda en la interpretación. Progresivamente se irán añadiendo las ligaduras y las dinámicas.

En la última nota del movimiento, un acorde con el segundo dedo en posiciones de capotasto mientras que las dos notas más graves se tocan al aire (cuerdas II y III). Según la progresión de la escala del compás anterior se debería tocar el *sol* con el tercer dedo, pero se aconseja tocarlo con el 2 ya que, por naturaleza, el segundo tiene más fuerza y debe compensar mediante la firmeza y el vibrato la holgada sonoridad y armónicos de las cuerdas al aire.

A continuación, se muestra una tabla recopilatoria con distinto material de diversos libros de técnica para apoyar y respaldar el estudio de este primer movimiento ordenado según su aparición en éste:

ASPECTO TÉCNICO	EJERCICIOS
Escalas	Peter Thiemann: sistema de escalas básicas para violoncelo (libro completo)
	Apuntes Francisco Pastor sobre escalas (incluidos en los anexos del trabajo)
	Aldo Pais: págs. 10 a 21
	Cossmann: págs. 13 a 18
Técnica mano derecha (distribución del arco)	David Popper: estudios 7-10-12-24-26
	Louis R. Feuillard: apartado 33
Fortalecimiento pulgar	Louis R. Feuillard: apartados 24 y 25
	Aldo Pais: págs. 68 a 75
	David Popper: estudios 4-8-9-12-13-20-33-38
	Cossmann: págs. 19 a 21
Cambios a posiciones de pulgar	Aldo Pais: págs. 100 y 101 (a partir de 5a hasta 7, inclusive)

Técnica mano derecha (interpretación en la punta del arco)	Louis R. Feuillard: apartado 32 ejer. 11-13-14-16-19-21; apartado 33 ejerc. 3-5-7-18-20-26; apartado 34 ejerc. 10-12-14-17-30-31-32-33-38
Articulaciones	Louis R. Feuillard: apartados 8-9-32-33
	D. Popper: estudios 5-11-14-15-16-25-28-30-32-33-35-38
Bariolage	Louis R. Feuillard: apartados 34-35-36
	D. Popper: estudio 12
	J. L. Duport: estudio 7
Saltos entre posiciones	Aldo Pais: págs. 98 a 100
	Louis R. Feuillard: apartados 3-4-5-6-7-8-9-16
	D. Popper: estudios 1-11-16-23
Pizzicatos	Louis R. Feuillard: apartado 35 tema en pizzicato; apartado 36 tema en pizzicato
	Christopher Bunting: págs. 182-194
Arpeggios	Aldo Pais: págs. 27 a 34
	Louis R. Feuillard: apartado 21 y 22
	Cossmann: págs. 9 a 12
	D. Popper: estudio 33
	J. L. Duport: estudios 9-11
Octavas	Aldo Pais: págs. 116 a 128
	David Popper: estudios 13-20-39
	Christopher Bunting: págs. 315 a 320
	D. Popper: estudios 12(final)-13-20-23-27-31-33-38-39
Sextas	Christopher Bunting: págs. 325 a 327
	Aldo Pais: págs. 142 a 148
	Louis R. Feuillard: apartado 30
Quintas	Aldo Pais: pág. 159
Dobles cuerdas sin pulgar	Aldo Pais: págs. 35 a 42

	Louis R. Feuillard: apartado 29
	D. Popper: estudios 9-13-15
Pizzicato +	Aldo Pais: págs. 7 y 8
	D. Popper: estudios 15-17-31(final)
	CelloMind Vol. II: Capítulo 4. págs. 37 a 40
Independencia de los dedos	Cossmann: págs. 1 a 3
	Aldo Pais: págs. 1 a 3
	Cossmann: pág. 21 (pentagramas de dobles cuerdas)
	Louis R. Feuillard: apartados 28 y 29
	D. Popper: estudios 2-3-10-16-26-27-30

Tabla 7. Material de apoyo al estudio del primer movimiento del *Concertino para violonchelo* de Prokófiev. Fuente: Elaboración propia.

2º movimiento

Al igual que en el primer movimiento, al comenzar el estudio en el segundo trimestre se trabajarán las tonalidades en formato escala, en este caso Re M y Sol menor. Esta primera, mayor, ya se habrá trabajado en 5º de EE.PP.; mientras que esta última, menor, habrá sido trabajada en el primer trimestre al ser la tonalidad principal de la obra.

Como se ha indicado en el primer movimiento, en la Tabla 8 se muestran los estudios correspondientes según la tonalidad a trabajar.

TONALIDAD	ESTUDIOS
Re M	14, 18, 33, 38 y 40 de D. Popper / 11, 15, 25 y 58 de F. Dotzauer / 8 de J. L. Duport / 9 de A. Piatti / 5 de F. Grützmacher / 2 de A. Franchomme
Sol menor (anteriormente mencionada)	20 de D. Popper / 49, 56, 59 de F. Dotzauer / 7 de J. L. Duport

Tabla 8. Propuesta de estudios según las tonalidades del segundo movimiento. Fuente: Elaboración propia.

Este segundo movimiento es completamente melódico, excepto por algunas secciones, por lo que la atención general se dirigirá al uso de la mano derecha. Es primordial focalizar la escucha al sonido que se quiere crear y, por lo tanto, al arco. Al ser un movimiento con tanto legato se deberá tener en cuenta la técnica de la mano derecha con especial atención a los movimientos realizados al cambiar de arco. Estos deberán ser lo más sutiles posibles gracias a la pronación y supinación (arco arriba y arco abajo, respectivamente). A pesar de que los dedos deben mantener una estructura estable, éstos se adaptan según la arcada a realizar. Realmente, todos estos movimientos son generados desde los músculos escapulares, por lo que los movimientos de la mano son la reacción al desplazamiento de un lado al otro de los hombros. Para concentrarse en la búsqueda de un sonido lleno hay que considerar todos estos aspectos para poder realizar los movimientos correctamente para utilizar el brazo en su totalidad.

En esta primera sección melódica aparecen multitud de saltos: en el segundo compás del *fa #* al *si* (4ª Justa), en el quinto compás del *re #* al *si* (6ª menor), del quinto al sexto compás del *la* al *mi* (5ª Justa) y el más complejo en el séptimo compás del *si* al *la natural* (7ª menor). Este último habrá que estudiarlo en mayor medida ya que coincide el salto en mitad de una ligadura, lo que dificulta la realización del salto ya que, si no existiese esa ligadura, como en los saltos anteriores, se podría camuflar el salto en el cambio de arco. Un apoyo para este último salto podría ser ayudarse de la colocación del primer dedo en el *fa #* previo al *la*, deslizándolo desde la nota grave realizando un glissando para familiarizarse con el cambio. Esto únicamente se debe trabajar lentamente durante el estudio; en la interpretación, el cambio será más rápido y por lo tanto imperceptible esta nota de apoyo, ya que la única nota que debe sonar es el *la*.

En el compás 13 aparece el motivo ya repetido anteriormente de corchea y dos semicorcheas, pero habrá que prestar atención al último grupo ya que cambio de orden la figuración. Al haber repetido tres veces el motivo original se puede llegar a atrasar la segunda semicorchea y “atresillar” este motivo.

Los compases 17 y 18 son íntegramente rítmicos en posiciones de capotasto. Para estos movimientos sobre el mástil se recomienda trabajar el cambio de posición junto con la anticipación. De este modo, la afinación se perfeccionará, pero también será necesario el estudio de la agilidad de la mano izquierda para una correcta interpretación de este pasaje

rítmico. Al final del movimiento se especificarán una serie de ejercicios para trabajar la velocidad de los dedos.

Nada más comenzar el número 3, *poco meno mosso*, aparece un grupo de 4 fusas, que se repite una 9ª descendente tres compases después, seguido por varios motivos de corchea con puntillo y semicorchea repetidos hasta el número cuatro. En las semicorcheas finales de cada motivo habrá que tener en cuenta la subdivisión interna ya que, al realizar el grupo de fusas se puede tender a realizar la semicorchea más corta, adoptando el ritmo de la fusa. Para esto se recomienda el uso del metrónomo durante el estudio, acostumbrándonos a cantar internamente la subdivisión para evitar posibles cambios de tempo.

Al llegar al número 4 comienza una sección con un bariolage singular ya que simula dos voces que se van contestando. Hay que tener cuidado ya que las notas se solapan, pero es prácticamente imperceptible al oído en las grabaciones si no se observa la partitura. Al comenzar este pasaje, el *re* de la primera cuerda se mantendrá mientras que se toca el *re* grave de la segunda cuerda; al igual que el *si b* (cuerda II) se sostiene al tocar el *fa* de la cuerda la, ya que son corcheas, silencios de semicorcheas y semicorcheas. Esto mismo se prolonga durante toda esta sección hasta llegar al siguiente número. Para el estudio de este pasaje se recomienda el mismo trabajo que en las dobles cuerdas, las voces por separado, principalmente para ser conscientes de mantener la duración de la corchea. Después, a un tempo bajo, se unirán las dos voces y así poder realizar la breve doble cuerda de la corchea junto a la semicorchea.



Ilustración 9. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 2º mov., cc. 22-28.
Fuente: Prokófiev, s.f.

Continuando este movimiento, en el compás 34 aparece un arpeggio de dos octavas. Evidentemente, el trabajo previo para este compás será de arpeggios, pero una recomendación es estudiarlo al revés, es decir comenzando desde el final, la parte más aguda del arpeggio. Normalmente, al seguir el orden normal de la partitura, siempre los comienzos son los que más se tocan, ya que se tiende a hacer pasadas completas; lo mismo sucede con un pasaje en concreto como puede ser este. Si además se le añade una dificultad añadida como es el aumento de registro al pasar a posiciones de capotasto, el pasaje al inicio saldrá con mayor soltura. Por esto, se aconseja incluir el estudio al revés para familiarizarse con las últimas y más agudas notas del pasaje.

Más adelante, en el primer compás del número 6, aparece un grupo de semicorcheas a interpretar en la cuarta cuerda con un mordente sobre la tercera nota. Éste nos indica su interpretación a contratiempo, la nota real sigue siendo la semicorchea *si b*. Como se ha citado anteriormente, la importancia de la subdivisión es clave; en este pasaje se debe tener en cuenta para no adelantar ni atrasar la realización del mordente sobre la subdivisión de la segunda corchea del grupo de cuatro semicorcheas. Esta segunda corchea de la subdivisión coincidirá con la nota real sobre la que el adorno se sostiene.

Dejando a un lado el trabajo con metrónomo para la correcta realización del mordente junto con la subdivisión, se le añade la dificultad del registro y la cuerda en la cual se va a interpretar este grupo. Es un registro grave, interpretado en la cuarta cuerda entre cuarta

y quinta posición, posiciones y cuerdas complejas para la obtención de un sonido pleno. Nos apoyaremos en el vibrato de cada nota y en la presión del brazo derecho para entrar en la cuerda, y al llegar al adorno impulsaremos el arco dándole velocidad a este para su interpretación.

Este pasaje del número 6, obviando lo mencionado sobre el trabajo de este grupo de semicorcheas, al tener tanta fluidez en la línea melódica y de posiciones, se sugiere trabajar el legato como staccato-legato para limpiar cada nota y su afinación con respecto a las siguientes, especialmente en los grupos previos al ascenso del compás 37 con *ritardando*.

Finalmente, en el número 8, último pasaje de este segundo movimiento, aparece una subida progresiva a un registro agudo, última nota en redondas. Todo este pasaje se muestra en *forte*, y aunque durante los tres primeros compases es sencillo mantener esta dinámica en ese registro y en legato, a partir del compás 52 es más complejo.

Al llegar a este compás, en un registro más agudo, la velocidad del arco debe aumentar mientras que la presión ejercida mediante el brazo derecho sobre el arco disminuye. Esto se debe a que la cuerda *la* es la más delgada, por tanto, sin necesidad de presionar, la cuerda suena por sí misma al posicionar el arco sobre ella. Si además la mano izquierda se va acercando al puente al subir a los agudos y no suprimimos esta presión, lo más probable es que el sonido se rompa y no suene estable.

A continuación, en la ilustración 10, se muestra una propuesta de digitaciones, así como de arcos para mantener el *forte* en la nota final.



Ilustración 10. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 2º mov., cc. 47-55. Fuente: Prokófiev, s.f.

Seguidamente, se muestra la tabla de recopilación del material necesario para el apoyo en la organización del estudio de este segundo movimiento. Aquella dificultad técnica previamente mencionada y señalada en el anterior movimiento y su respectiva tabla no será repetida en ésta.

ASPECTO TÉCNICO	EJERCICIOS
Salto con intervalos	Aldo Pais: págs. 102 a 104
Agilidad de la mano izquierda	Cossmann: págs. 4 a 8
	Rado Aldulescu: Columnas (mín. metrónomo negra=100)
Vibrato	Christopher Bunting: págs. 209-224
	CelloMind: Vol. II. Capítulo 7 págs. 73 a 80

Tabla 9. Material de apoyo al estudio del segundo movimiento del *Concertino para violonchelo* de Prokófiev. Fuente: Elaboración propia.

3er movimiento

En este último movimiento, como en los anteriores, se trabajará la escala de Sol menor, así como se recuperarán las tonalidades trabajadas durante el último trimestre del curso anterior, Mi b M, Si M, La b M y Mi M, todas tonalidades mayores que se manifiestan en este tercer movimiento.

A continuación, en la Tabla 10, se muestran los estudios seleccionados según las tonalidades trabajadas en este tercer movimiento:

TONALIDADES	ESTUDIOS
Sol menor (mencionada anteriormente)	20 de D. Popper / 49, 56, 59 de F. Dotzauer / 7 de J. L. Duport
Mi b M	9, 13 y 19 de D. Popper / 16 de J. L. Duport / 2 de A. Piatti
Si M	19 de J. L. Duport / mitad del 9 y 12 de A. Franchomme

La b M	2 y 18 de J. L. Duport / 44 de F. Dotzauer / 6 de A. Piatti
Mi M	37 de D. Popper / 9 de F. Grützmacher / 10 de A. Franchomme

Tabla 10. Propuesta de estudios según las tonalidades del tercer movimiento. Fuente: Elaboración propia.

El comienzo de este tercer movimiento ya nos da una idea del desarrollo rítmico que va a tener a lo largo de este. En la entrada del violonchelo, en la anacrusa del número 2 y hasta el número 3, da comienzo una sección cadencial donde interpreta únicamente el violonchelo. Aquí se mantiene el tempo sin dejar que repose en ningún compás. Este tempo nos vendrá dado por el piano que en los previos compases al número 2 interpretará el mismo tema. La dificultad reside en la gran presencia de dobles cuerdas mientras que mantiene en la voz superior la melodía. En muchos de estos compases, sobretodo cuando realiza grupos de semicorchea o incluso en las dobles cuerdas, hay que advertir dónde está la melodía principal. Se recomienda la escucha previa de la obra para comprender el sentido de la polifonía, en concreto esta sección para diferenciar la aparición de la voz principal sobre la que interpretar los movimientos melódicos en una sección tan rítmica.

Tras haber diferenciado la voz principal y el propio acompañamiento simultáneo, se recomienda el estudio lento primero de la melodía y a continuación ir intercalando la armonía acompañante. El pasaje entero se recomienda estudiar con metrónomo, incluso el movimiento entero, pero más en concreto el trabajo del segundo paso, en el que se introducirá la segunda voz. Teniendo en cuenta que es un *Allegretto* (negra=114), el estudio previo rondará la corchea=70 y se irá incrementando progresivamente. En la ilustración 11 se muestran mediante colores las dos voces diferenciadas, el color verde para la melodía principal y el color rojo para el acompañamiento.



Ilustración 11. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 3er mov., cc. 1-46, voz principal y acompañamiento. Fuente: Prokófiev, s.f.

Al llegar al número 3, continúa la sección rítmica, en este caso en grupos de semicorcheas que van moviéndose por todo el registro y las posiciones. Al mantener dificultades rítmicas, se vuelve a recomendar el estudio con metrónomo lentamente y su posterior aumento de velocidad hasta alcanzar la deseada. En este caso, hay que tener en cuenta los múltiples cambios de posición y de cuerda por lo que se aconseja partir de unas digitaciones bien claras para poder aumentar la velocidad. Por otro lado, en múltiples ocasiones sucede que las digitaciones propuestas en un tempo lento no son las más adecuadas debido al tempo rápido de la obra. Es por esto que se deja a la libre elección de cada intérprete las digitaciones de este pasaje, ya que puede suceder que la naturalidad con la que realizamos una digitación concreta no sea la misma para otra persona en un tempo tan rápido.

En este pasaje y hasta llegar al número 4, la importancia de esta sección, a parte del tempo, reside en la velocidad y resistencia de la muñeca. Partiendo de un tempo tan rápido el movimiento no será de la totalidad del brazo, ni tan siquiera del antebrazo puesto que, a mayor velocidad, menor será la cantidad de brazo que mover, ya que esto entorpecería la

agilidad del pasaje y sería un malgasto de energía corporal innecesario. Al ser una parte tan pequeña del brazo la que va a articular el sonido, la coordinación entre ambas manos, recordando los cambios de registro de la mano izquierda, será el foco de atención de este pasaje. Los ejercicios propuestos en la tabla 7 sobre la agilidad de la mano derecha se podrán aplicar para este pasaje eliminando cualquier ligadura para la coordinación entre las dos manos. Como estudio se recomienda el número 27 de D. Popper.

Del número 8 al 9 comienza una serie de compases en pizzicato, pero esta no es su única dificultad ya que, además se añade que son en posiciones de capotasto. La mano izquierda deberá mantenerse estable como se ha trabajado anteriormente sobre el fortalecimiento del pulgar. De esta manera se focalizará la atención en la búsqueda de un sonido brillante y llamativo en cada una de las notas mediante la mano derecha con los pizzicatos. Estos se pueden realizar tanto con el índice como con el corazón, de nuevo se vuelve a dejar a la elección de cada intérprete para que elija el dedo que mejor le convenga y con el que mayor agilidad y capacidad de reacción a los cambios tenga.

Tras haber elegido, los pizzicatos se trabajarán verticalmente, es decir la mano derecha pellizcará la cuerda en línea perpendicular al violonchelo, soltando hacia arriba. Para evitar sobrepasarnos con la sonoridad de estos y acabar realizando pizzicato Bartók, se ha de saber la tensión a la que se puede someter cada una de las cuerdas teniendo en cuenta su grosor e intentando conseguir el mismo volumen de sonido independientemente de la cuerda en la que estemos; para este pasaje tendremos en cuenta tanto la primera como la segunda cuerda. También será de ayuda vibrar levemente con la mano izquierda para conseguir un sonido más redondo en las intervenciones de la cuerda *la* y así evitar que sobresalgan demasiado.

En el compás 131, hasta el número 134, aparecen cuatro compases con diferentes acordes. Los dos conflictos principales de esta sección están en las cejillas de los dos primeros acordes y de qué manera realizar el acorde. A continuación, se muestra una propuesta de digitaciones para la correcta realización y afinación del acorde teniendo en cuenta cuáles son los dedos más sólidos y estables al colocar la cejilla:



Ilustración 12. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 3er mov., cc. 1-46, propuesta digitaciones en acordes. Fuente: Prokófiev, s.f.

El estudio de estos acordes se centrará en la afinación y su posterior ejecución que veremos más adelante. Se trabajará con diapasón todo el pasaje teniendo en cuenta la afinación de los intervalos, en concreto los de quinta que serán los que se realicen mediante las cejillas de los dedos propuestos. Hay que buscar la afinación moviendo la mano izquierda y haciendo uso de nuestro oído interno hasta encontrar la armonía, ya que la estructura y formación de los dedos es diferente en cada persona, por lo que cada una debe buscar su posición en cejilla que le permita realizar este intervalo afinado.

El estudio se realizará del mismo modo que en el trabajo de las dobles cuerdas, colocando las posiciones, aunque no se toquen todas, para ir estableciendo la estructura de la mano. Esto nos servirá de gran ayuda a la hora de la ejecución de estos acordes; estos se realizarán en bloque, no arpegiados, para no romper la fortaleza rítmica creada durante todo el movimiento. El último acorde será el único más enrevesado de realizar en bloque ya que consta de cuatro notas; existen dos opciones, realizarlo en bloque eliminando la fundamental de la cuerda *do*, ya que esta nota se interpreta en la voz más aguda, o realizar este último en arpeggio. Se recomienda cambiar la interpretación en bloque en este último y arpegiarlo, ya que aparece el *do* grave con el acento a pesar de repetir la misma nota dos octavas por arriba.

A continuación, se presenta el pasaje inicial de semicorcheas con el que da comienzo el número 13, similar al pasaje del número 3. En este pasaje, el movimiento continuo de la mano derecha cambiando entre las dos cuerdas más graves, *sol* y *do*, será el objeto de atención del estudio. Comienza el primer grupo de semicorcheas con el arpeggio de Do menor e inmediatamente después se inician los cambios de tercera a cuarta cuerda. La

digitación propuesta desde la editorial es bastante sencilla, manteniendo la mano izquierda en sexta posición sobre la tercera cuerda.

Al realizarse en una posición tan baja en una cuerda grave la sonoridad cambiará y será más oscura y difusa, es por esto que el enganche del arco sobre la cuerda deberá ser más preciso, realizando un movimiento de “palanca” con el índice y el pulgar de esta misma mano. Una correcta presión de la mano izquierda sobre la cuerda ayudará a la concreción del sonido en este registro.

Llegados al número 18, comienza uno de los pasajes con mayor dificultad técnica de la obra en su totalidad. Este es un pasaje de siete compases conformado en su conjunto por armónicos artificiales en posiciones de capotasto realizando el Tema B'. Antes de comenzar a estudiar esta sección, hay que saber que en el caso de los armónicos artificiales ninguna de las notas que están escritas, en clave de *fa*, se corresponde con la nota que va a sonar. Un truco para reconocer la melodía que vamos a escuchar al colocar la posición escrita es leer la nota real (la más grave) en clave de *do* en 4ª. Al haber descrito previamente el trabajo de octavas, se remite a capítulos anteriores para continuar su estudio.

Sabiendo esto, el estudio procederá de la siguiente manera: es de vital importancia para la interpretación de este tipo de pasaje haber trabajado las escalas con un solo dedo, en este caso con el pulgar, puesto que es este dedo el que se desplaza de una nota a otra manteniendo la estructura 0-3 para estos armónicos artificiales de 4ª J.

Primero, aseguraremos la afinación de la nota real estudiando sólo esta, a un ritmo lento para poder proceder al siguiente paso. Tras perfeccionar la afinación del pulgar implementaremos la colocación del tercer dedo; esto es complejo ya que la fuerza y presión que estaremos realizando sobre la cuerda, involuntariamente, se trasladará asimismo al anular, lo que dificulta posicionar el armónico correctamente. La estructura a colocar en estos dedos deberá ser aprendida por la altura a la que situaremos el anular sobre la cuerda, sin dejar que la tensión del pulgar lo haga bajar más allá del roce de la cuerda. Asimismo, para el trabajo de la estructura 0-3 se recomienda trabajar del mismo modo que en las octavas, primero la grave, segundo la aguda y, por último, ambas a la vez.

Como en cualquier pasaje más complejo técnicamente, se aconseja eliminar cualquier obstáculo añadido como las ligaduras hasta haber comprendido y estudiado con conciencia la dificultad mayor de la sección.

Para finalizar este último movimiento, se presenta un complejo pasaje final al llegar a la coda reexpositiva en el número 21. En esta sección se debe hacer frente a dos problemas, las dobles cuerdas y el cambio rítmico de grupos de semicorcheas a tresillos durante todo el pasaje. Comenzando con las dobles cuerdas, se ha de decir que facilita la complejidad de este trabajo técnico de dobles cuerdas que en la gran mayoría de estas la nota más grave suele ser cuerda al aire. De todas formas, como se ha dicho, no en todas es así por lo que se estudiará el mantenimiento de la posición de la mano izquierda. Este trabajo se recomienda realizarlo primero en notas largas y después trabajar los cambios entre diferentes posiciones.

Paralelamente se realizará el trabajo rítmico y de mano derecha. Como se ha citado en movimientos anteriores, el estudio solo de mano de derecha facilita y agiliza la comprensión del movimiento de esta mano y brazo sobre las cuatro diferentes cuerdas. Además, gracias a este trabajo exclusivo de una mano se podrá centrar la atención en los cambios de figuración entre grupos de semicorcheas y tresillos de corcheas. Para estudiar estas variaciones rítmicas se aconseja el estudio con metrónomo marcando la corchea para tener una referencia útil al cambiar de cuatro semicorcheas a tres corcheas. Después de comprender e interiorizar estos cambios rítmicos se podrá proseguir con la práctica cambiando el metrónomo a la negra.

Tras esta preparación por separado de ambos aspectos técnicos, se procederá al estudio conjunto, reduciendo el tempo al inicio para un estudio progresivo integrando todo lo trabajado previamente. Si al unir estos dos vuelven a surgir problemas, se regresará a un tempo más relajado y al origen del problema, ya sea mano izquierda o derecha.

ASPECTO TÉCNICO	EJERCICIOS
Acordes	Louis R. Feuillard: apartados 35 y 36
Armónicos artificiales	Aldo Pais: págs. 88 a 97 (armónicos artificiales de 4ª J págs. 91 y 92)
	Piatti: estudios 8 (final) y 12
	Louis R. Feuillard: apartado 31

Tabla 11. Material de apoyo al estudio del tercer movimiento del *Concertino para violonchelo* de Prokófiev. Fuente: Elaboración propia.

4. CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación sobre el *Concertino para violonchelo* de Prokófiev y su guía de estudio ha logrado cumplir con los objetivos planteados de manera satisfactoria. A lo largo de la investigación, se han abordado diversos aspectos que son fundamentales para una interpretación efectiva y eficiente de esta obra en particular, con el objetivo de prepararse para una prueba de acceso a Grado Superior.

En primer lugar, se ha investigado y comprendido el contexto histórico en el que se encontraba Rusia durante los años de vida del compositor Sergei Prokófiev y de su asesor y violonchelista Mstislav Rostropóvich. Esto ha permitido conocer el marco en el que se compuso esta obra y comprender el enfoque interpretativo necesario para abordar esta pieza para violonchelo de manera adecuada. El conocimiento del trasfondo histórico ha enriquecido los conocimientos para el estudio y la posterior interpretación y ha brindado una perspectiva más completa de la obra y de su historia.

Asimismo, se ha realizado un análisis minucioso de la estructura formal y didáctica del *Concertino*. El análisis formal ha proporcionado una previa comprensión más profunda de la pieza y de su distribución interna, permitiendo identificar los pasajes más comprometidos. Gracias a esto se ha podido crear una guía lo suficientemente detallada con la recopilación de material bibliográfico desarrollando estrategias para abordarlos de manera efectiva. Este enfoque analítico ha facilitado la planificación y organización del estudio de la obra. Del mismo modo, previos a la guía de estudio, se han proporcionado los objetivos, contenidos, material didáctico, así como un ejemplo de organización temporal de los recursos del curso anterior, 5º de Enseñanzas Profesionales, al estudio de esta obra que han posibilitado una mejor planificación del trabajo a realizar en estos dos últimos cursos de Enseñanzas Profesionales.

Un aspecto crucial de este trabajo de investigación ha sido la búsqueda y aporte de ejercicios técnicos e interpretativos específicos para el estudio del *Concertino*. Estos ejercicios han sido seleccionados a conciencia para abordar los aspectos técnicos más relevantes y los desafíos particulares de la obra y del curso en el que se encuentran los estudiantes. Al incluir esta guía de estudio se ha proporcionado una herramienta de gran

valor para los estudiantes que se preparan para la prueba de acceso a Grado Superior, brindándoles una estructura clara y práctica del estudio de la obra de Prokófiev.

En términos generales, la programación y organización del estudio de los diferentes aspectos técnicos necesarios para la finalización de las enseñanzas profesionales se ha logrado de manera efectiva, siendo el *Concertino para violonchelo* de Prokófiev la pieza central de este proceso. El estudio y la interpretación de esta obra han contribuido al desarrollo integral del estudiante, permitiéndole aplicar y perfeccionar las habilidades técnicas y artísticas adquiridas a lo largo de su formación.

En conclusión, este trabajo de investigación ha logrado alcanzar los objetivos propuestos con éxito, proporcionando una guía de estudio completa y detallada para la interpretación de la obra de Prokófiev. La investigación sobre este *Concertino* permite a los estudiantes contar con una base sobre la que afrontar los desafíos técnicos e interpretativos de la obra, desarrollando habilidades fundamentales para su desarrollo musical y avance en las Enseñanzas Profesionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Arizcuren, E. (1992). *El violonchelo*. Labor.
- Allan-Eames, F. (2013, junio). *Techniques in David Popper's Hohe Schule des Violoncello-Spiels, op. 73*. [Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Tasmania]. <https://core.ac.uk/download/pdf/33328504.pdf>
- Bach, J. S. (2002). *Six Suites BWV 100-1012*. Edition Peters.
- Bunting, C. (1999). *El arte de tocar el violonchelo. Técnica interpretativa y ejercicios*. Ediciones Pirámide S.A.
- Cossmann, B. (s.f.). *Studies for developing agility, strength of fingers, and purity of intonation*. Schott.
- Dotzauer, F. (2013). *113 etudes for cello*. Edition Fleury.
- Duport, J. L. (2005). *21 studies*. Edition Peters.
- Feldman, R. S. (2008). Desarrollo cognoscitivo en la adolescencia en L. Gaona Figueroa (Ed.) *Desarrollo en la infancia*. (pp. 408-437). Pearson Educación.
- Feuillard, L. R. (1919). *Daily exercises for violoncello*. Schott.
- Franchomme, J. A. (s.f.). *12 studies Op. 35*. Edition Peters.
- Fuentes, P. y Cervera, J. (1989). *Pedagogía y Didáctica para músicos*. Piles Editorial.
- García, J. A. y Carriedo, N. (2010). Capítulo 13. El desarrollo intelectual durante la adolescencia: el pensamiento formal. UNED (Ed.), *Psicología del Desarrollo I* (373-399).
- Gómez, A. y Hernández, J. J. (s.f.). *Guía para el diseño y elaboración de la programación y de la unidad didáctica*. Editorial Máster Formación.
- Grützmacher, F. (2010). *Studies Op. 38*. Edition Peters.
- Gutman, D. (1988). *Prokofiev*. The Aldermann Press.
- Jaffé, D. (1989). *Sergey Prokofiev*. Phaidon.
- Jensen, H. J. y Chung, M. R. (2017a). *CelloMind. Volume I: Intonation*. Ovation Press.
- Jensen, H. J. y Chung, M. R. (2017b). *CelloMind. Volume II: Left-Hand Technique*. Ovation Press.

- Kim, J. y Opie, P. B. (2011, diciembre). *A musical partnership of Sergei Prokofiev and Mstislav Rostropovich*. [Proyecto creativo, Universidad Estatal Ball]. University Libraries, Ball State University.
<https://cardinalsolar.bsu.edu/handle/123456789/195193>
- Landriscini, C. (2015). *Aportaciones de David Popper en la enseñanza del violonchelo*. [Tesis doctoral, Universidade da Coruña]. Repositorio da Universidade da Coruña, Universidade da Coruña. <https://core.ac.uk/reader/61917320>
- Pais, A. (2007). *La técnica del violoncello*. Ricordi.
- Piatti, A. (2010). *12 caprichos Op. 25*. Edition Peters.
- Popper, D. (2009). *40 estudios para violoncello solo*. Bärenreiter.
- Prokófiev. (s.f.). Concertino Op. 132, Violoncello and Piano. Edition Peters.
- Russi, L. F. (2021). *El violonchelo desde una mirada contemporánea: Creación de un método basado en la exploración de las técnicas extendidas para violonchelo y la libre improvisación musical*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/19742>.
- Sánchez, I. y Herranz, P. (2010). Capítulo 11. La adolescencia. Etapa de cambio y adaptación. UNED (Ed.), *Psicología del Desarrollo I* (325-344).
- Sánchez, I. y Delgado, B. (2010). Capítulo 12. Desarrollo social y de la personalidad en la adolescencia. UNED (Ed.), *Psicología del Desarrollo I* (345-372).
- Sevcik, O. (2006). *School of bowing technique for cello Op. 2*. Bosworth.
- Thiemann, P. (1989). *Sistema de escalas básicas para violoncelo*. Boileau.
- Welbanks, V. (2016, julio). *Foundations of Modern Cello Technique. Creating the Basis for a Pedagogical Method*. [Thesis, University of London].
<https://research.gold.ac.uk/id/eprint/20163/>
- Zurita, T. (2016). *La interpretación del violonchelo romántico. De Paganini a Casals*. Antoni Bosch Editor.

FONOGRAFÍA

- Emanuel Schmidt, W. (2004). Prokofiev: Concertino for Cello and Orchestra in G Minor, Op. 132 [Grabado por Wolfgang Emanuel Schmidt, violonchelo; NDR Radiophilharmonie; Gabriel Feltz, director]. En Prokofiev: Sinfonia Concertante & Concertino [CD]. Sony Classical.
- Rudin, A. (1997). Prokofiev: Cello Concertino in G minor, Op. 132 (arr. V. Blok) [Grabado por Alexander Rudin, violonchelo; Orquesta Sinfónica Nacional de Ucrania; Theodore Kuchar, director]. En Prokofiev: Symphony-Concerto / Cello Concertino / Pushkin Waltzes [CD]. Naxos.

WEBGRAFÍA

- Baña, M. (2016). Sergey Prokofiev en la Unión Soviética: Una revisión historiográfica y musicológica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, (nº 30), pág. 59.
- Baña, M. (2019). Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva. Boris Asafyev y los avatares de la producción musicológica en la Unión Soviética. *Revista Argentina de Musicología*, (nº 20), págs. 19-38.
- Bermúdez, S. M., del Campo, D., Toscano, A. V., & Amo, J. A. (1991). Sergei Prokofiev, 1891-1991. Scherzo: revista de música, 6(52), 91-107.
- Botella Nicolás, A. M., y Fuster Martínez, F. (2016). Un estudio sobre la praxis docente del violonchelo en los conservatorios profesionales de la provincia de Valencia. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, nº 137, p. 1-22.
- Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de música y se regula el acceso a estas enseñanzas. *Diari Oficial de la Comunitat Valenciana*, 5606, de 25 de septiembre de 2007. https://dogv.gva.es/datos/2007/09/25/pdf/2007_11706.pdf
- Decreto 90/2015, de 12 de junio, del Consell, por el que se modifica el Decreto 158/2007, de 21 de septiembre, del Consell, por el que se establece el currículo de las enseñanzas profesionales de Música y se regula el acceso a estas enseñanzas, y se incorpora al catálogo de titulaciones la especialidad de Cant Valencià. *Diari Oficial de la*

- Comunitat Valenciana*, 7549, de 16 de junio de 2015.
https://dogv.gva.es/datos/2015/06/16/pdf/2015_5651.pdf
- González Fuentes, J. A. (2008). Prokofiev y Rostropovich: una sonata para chelo casi al alimón. *Ojosdepapel.com*. <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=717>
- Hernández-Dionis, P., Pérez-Jorge, D., Gisbert-Caudeli, V. et al. (2022). *The teaching of the cello in Spain: An analysis of the planning frameworks used for teaching in conservatories*. *Humanit Soc Sci Commun* 9, 132. <https://doi.org/10.1057/s41599-022-01162-z>
- Isserlis, S. (s.f.). Prokofiev's unfinished Concertino – a twisted tale. *Three Oranges Journal*. <http://www.sprkfv.net/journal/three03/concertino.html>
- Janof, T. (2006, abril). Conversation with Mstislav Rostropovich. Recuperado de <https://www.cellobello.org/cello-blog/internet-cello-society-archive/conversation-with-mstislav-rostopovich-april-2006/>
- Kotkin, S. (1998). “1991 and the Russian Revolution: Sources, Conceptual Categories, Analytical Frameworks”, *The Journal of Modern History* 70, nº 2, pp. 384-425.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 106, de 4 de mayo de 2006. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2006/05/03/2/con>
- Macián-González, R. (2019). La enseñanza de los instrumentos de cuerda frotada en la práctica de aula: 15 años de tesis doctorales españolas. *Revista electrónica de LEEME*, Vol. 1 (nº 43). <https://doi.org/10.7203/LEEME.43.13686>
- Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 18, de 20 de enero de 2007. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2006/12/22/1577/con>
- Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 259, de 27 de octubre de 2009. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2009/10/26/1614>
- Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica

Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de S. Prokófiev como obra cúlmen al último ciclo de Enseñanzas Profesionales

2/2006, de 3 de mayo, de Educación. *Boletín Oficial del Estado*, 137, de 5 de junio de 2010. <https://www.boe.es/eli/es/rd/2010/05/14/631/con>

Rodríguez, A. G. y Sandoval-Estupiñán, L. Y. (2022). El valor de la confianza en la escuela. *Revista de Investigación en Educación*, Vol. 20 (nº 1), 40-57. <https://doi.org/10.35869/reined.v20i1.3966>

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Mstislav Rostropóvich. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/r/rostopovich.htm>

Slavich, R. (s.f.). *A player's guide to the Popper etudes*. <https://www.cello.org/Newsletter/Articles/popper.htm>

Vallés, C. B., & Benítez, R. N. (2020). Estrategias de aprendizaje sobre la expresividad musical en enseñanzas superiores e inteligencia emocional. *Revista Internacional de Educación Musical*, Vol. 8 (nº1), 43-51. <https://doi.org/10.1177/2307484120956515>

Zurita, T. J. (2010, septiembre). Las escuelas de violonchelo italiana, francesa y rusa. Aportaciones al desarrollo de la técnica y de la pedagogía del instrumento. *Temas para la Educación*, nº 10 (ISSN: 1989-4023). Recuperado de <https://www.feandalucia.ccoo.es/docuipdf.aspx?d=7445&s=>

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y TABLAS

Ilustración 1. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 13-28. Fuente: Prokófiev, s.f.	14
Ilustración 2. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 2º mov., cc. 27-31. Fuente: Prokófiev, s.f.	18
Ilustración 3. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 5-9. Fuente: Prokófiev, s.f.	35
Ilustración 4. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 10-15, cambios de digitación. Fuente: Prokófiev, s.f.	35
Ilustración 5. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 27-38. Fuente: Prokófiev, s.f.	37
Ilustración 6. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 69-71. Fuente: Prokófiev, s.f.	40
Ilustración 7. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 123-124, propuesta digitaciones. Fuente: Prokófiev, s.f.	42
Ilustración 8. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 1er mov., cc. 150-165. Fuente: Prokófiev, s.f.	44
Ilustración 9. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 2º mov., cc. 22-28. Fuente: Prokófiev, s.f.	50
Ilustración 10. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 2º mov., cc. 47-55. Fuente: Prokófiev, s.f.	51
Ilustración 11. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 3er mov., cc. 1-46, voz principal y acompañamiento. Fuente: Prokófiev, s.f.	54
Ilustración 12. Concertino en Sol menor Op. 132 para violonchelo de Prokófiev, 3er mov., cc. 1-46, propuesta digitaciones en acordes. Fuente: Prokófiev, s.f.	56

Tabla 1. Estructura de las dificultades técnicas del primer movimiento. Fuente: Elaboración propia.	13
Tabla 2. Estructura de las dificultades técnicas del segundo movimiento. Fuente: Elaboración propia.	17
Tabla 3. Estructura de las dificultades técnicas del tercer movimiento. Fuente: Elaboración propia.	19
Tabla 4. Estructura de la presentación de los temas en el desarrollo del tercer movimiento. Fuente: Elaboración propia.	20
Tabla 5. Ejemplo de temporalización por evaluaciones. Fuente: Elaboración propia.	32
Tabla 6. Propuesta de estudios según las tonalidades del primer movimiento. Fuente: Elaboración propia.	34
Tabla 7. Material de apoyo al estudio del primer movimiento del <i>Concertino para violonchelo</i> de Prokófiev. Fuente: Elaboración propia.	47
Tabla 8. Propuesta de estudios según las tonalidades del segundo movimiento. Fuente: Elaboración propia.	47
Tabla 9. Material de apoyo al estudio del segundo movimiento del <i>Concertino para violonchelo</i> de Prokófiev. Fuente: Elaboración propia.	52
Tabla 10. Propuesta de estudios según las tonalidades del tercer movimiento. Fuente: Elaboración propia.	53
Tabla 11. Material de apoyo al estudio del tercer movimiento del <i>Concertino para violonchelo</i> de Prokófiev. Fuente: Elaboración propia.	59

APÉNDICE DOCUMENTAL

Anexo I. Partitura.

CONCERTINO
für Violoncello und Orchester

VIOLONCELLO
Solostimme bezeichnet von
M. Rostropowitsch

S. Prokofjew (1891–1953)
Op. 132 (1952)

I

Andante mosso (♩ = 64)

mf cantando, espressivo

f espressivo

poco a poco rall.

Poco più animato

p

edition Peters Nr. 4742

27785

2 Violoncello

This musical score for Violoncello consists of eight staves of music, numbered 39 to 67. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and fingerings. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *pizz.* (pizzicato). Performance instructions include *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato). The score is marked with measure numbers 39, 42, 45, 51, 54, 58, 60, and 64. The piece concludes with a double bar line at measure 67.

39 *mp* *p*

42 *mp* *cresc.*

45 *pp*

51 *p*

54 *mp*

58

60 *mf* *pizz.*

64 *arco* *p*

27785

Violoncello

69
72
77
80
84
86
90
92
94

ff *mp* *f* *f*

27785

4 Violoncello

106 11 *mp*

111 *mp*

114 *mf* 12

118 *p*

121 *poco a poco cresc.* 13

123 *p*

125 *f* *p* Cadenza

128 *pizz.* *cresc.*

27785

Violoncello

5

131

135

138

141

146

150

153

157

159

160

14 Tempo I

pizz. +

p espr.

f

fp

cresc.

ff

27785

Violoncello

II

Andante

mf

f

mf

f

ff

[3] Poco meno mosso

p

mf

III

II

III

III 1 3 3 V 5 1 2

mf

3 0 2 4

1 1 1 V 3 3 4

0 3 1 0 1 0 1 1 0

6 1V 0 3 IV 1 2 1 1 1

rit. 2 7 Tempo I p 4 1 4

1 1 3

3 3 2 3 3 1 II

mf

1 8 IV 3 4 2 1 1 III 1

I 1 3 1 1 2 rit.

III

Allegretto 11 15

The musical score is written for a cello in bass clef. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into measures, with measures 11 and 15 specifically labeled. The music includes various technical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'V' (accents). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Violoncello

9

4

mf p f p

f cresc.

5

f

6

f

7

mf

8

mf pizz.

9

8

27785

10

Violoncello

10

mf

11

12

13

f

14

15

10

16

f *espressivo*

17

f

27785

Violoncello

11

18 *mf* pizz. *mf*

19 II *ff*

20 7

21 *ff*

22 *ff*

27785

Anexo II. Apuntes sobre escalas F. Pastor.

ENTRENAMIENTO PARA ESTAR EN FORMA- SUPERIOR

Trabajo de cada día

10' CALENTAMIENTO "LO MÁS PLUS"

Sonidos en todas las cuerdas al aire, cerca del puente. (Empezando por el "sol").

- Lo más "forte" y lento posible.
- Lo más "piano" y lento posible.

60' DECATHLÓN. DESARROLLO TÉCNICO DE UNA ESCALA

1. **Sonidos largos** con vibrato. Arco sostenuto desde el talón hasta la punta y durante los cambios de cuerda y arco.
2. **Cuatro notas en un arco** con vibrato. Arco sostenuto desde el talón hasta la punta y durante los cambios de cuerda y arco.
3. **Legato** (M.M. $\text{♩} = 40$). Por octavas. Cambio de arco en cada tónica, cada 2 tónicas, 4 y 8. Siempre con la misma velocidad del arco.

4. **Detaché** (M.M. $\text{♩} = 60$). 

5. Staccato

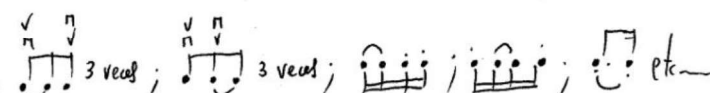
- 1) Mitad superior.



- 2) Por octavas: 1, 2, 4 y 8. Cambio de arco en la tónica como en el legato.

6. **Spiccato**: 

Siempre con la misma velocidad del arco. Comprobar al final.

7. **Algunas articulaciones** 
(Ver tablas de *Exercices journaliers* de L. R. Feuillard. Capítulos 8, 9 y 33).

ENTRENAMIENTO PARA ESTAR EN FORMA- SUPERIOR

8. Escalas lineales

1º. Con un solo dedo y misma cuerda.

2º. Capotasto en las 4 cuerdas.

- a) Empezando con el pulgar. Varias articulaciones y golpes de arco. (Arpeggio).
- b) Empezando con el dedo 1. Varias articulaciones y golpes de arco. (Arpeggio).

9. Escalas en Dobles cuerdas

- a) Terceras: 2 digitaciones. Encadenadas
 - b) Sextas. Encadenadas
 - c) Octavas: Lineales, Horizontales y Cromáticas
- } Legato, Detache, Spiccato y Staccato.

10. Octavas combinadas: Con 5ª, 6ª y 3ª. Ritmo: 

30' TRIATLÓN. DESARROLLO TÉCNICO DE UN ARPEGGIO. 3 digitaciones

Mismo tratamiento que en las escalas: 4 Golpes de arco y varias articulaciones.

- 1ª Tónica con 2º dedo.
- 2ª Tónica con pulgar.
- 3ª Las 2 últimas octavas en 1ª Cuerda, digitación 1-3, 1-3, 1-3.

20' FARTLEK. VELOCIDAD Y RESISTENCIA. Estudio nº 7 de Duport

- a. Talón (Spiccato)
 - b. Mitad (detaché y legato)
 - c. Punta (Staccato)
- } Varias articulaciones.

Estiramientos: Extensiones. Escalas de tonos. Digitación 1,2,3,4.

120' ESTUDIOS Y OBRAS