

Beatriz Alcalde Gil  
Luis J. Caballero Estremera  
Silvia Bermúdez Melgarejo  
Mónica Balo González  
Javier Jurado Luque  
Álvaro Jurado García  
Ana Rifón Lastra

Temario de  
**VIOLONCHELO**

**correspondiente al Cuerpo de Profesores  
de Música y Artes Escénicas**

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.  
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Beatriz Alcalde Gil  
Luis J. Caballero Estremera  
Silvia Bermúdez Melgarejo  
Mónica Balo González  
Javier Jurado Luque  
Álvaro Jurado García  
Ana Rifón Lastra

**Temario de**  
**VOLONCHELO**  
**correspondiente**  
**al Cuerpo de Profesores**  
**de Música y Artes Escénicas**

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.

(BOE del 28 de agosto de 2015)

# Índice general

<b>Prefacio</b> . . . . .	<b>XI</b>
1 Criterios editoriales	XI
2 Consejos redaccionales	XII
<b>Tema 1</b> . . . . .	<b>1</b>
1 Introducción	1
2 Historia general del violonchelo: orígenes y antecedentes	2
3 Evolución histórica desde finales del siglo XVI hasta la actualidad	5
4 Conclusiones	12
5 Referencias bibliográficas	13
<b>Tema 2</b> . . . . .	<b>15</b>
1 Introducción	15
2 El violonchelo moderno: Características constructivas	16
3 Mantenimiento y conservación	20
4 Aspectos fundamentales en la elección del instrumento	23
5 Conclusiones	26
6 Referencias bibliográficas	27
<b>Tema 3</b> . . . . .	<b>29</b>
1 Introducción	29
2 El arco: Antecedentes, evolución histórica desde su origen hasta nuestros días	30
3 Partes del arco, materiales y otros	36
4 Mantenimiento y conservación	37
5 Aspectos fundamentales en la elección del arco	38
6 Conclusiones	39
7 Referencias bibliográficas	39
<b>Tema 4</b> . . . . .	<b>41</b>
1 Introducción	41
2 Características sonoras del instrumento	42
3 Principios físicos de la producción del sonido en los instrumentos de cuerda	44
4 Peculiaridades derivadas del modo de producción	45
5 Fundamentos teóricos de los sonidos armónicos	46
6 Armónicos naturales y artificiales	47
7 Relación con el punto de contacto y con la velocidad y presión del arco	49
8 Formas convencionales y no convencionales de producción del sonido	50
9 Conclusiones	52
10 Referencias bibliográficas	52

## VI Índice general

<b>Tema 5</b> .....	<b>55</b>
1 Introducción	55
2 Técnicas de concienciación corporal: Relajación física y mental, concentración, hábitos posturales, respiración, control y visualización mental, miedo escénico	56
3 Aspectos anatómicos y fisiomecánicos más importantes en relación con la técnica del violonchelo	62
4 Conclusiones	65
5 Referencias bibliográficas	66
<b>Tema 6</b> .....	<b>69</b>
1 Introducción	69
2 La técnica del violonchelo: Principios fundamentales de la técnica violonchelística	70
3 Colocación y posición del cuerpo con respecto al instrumento	74
4 Sujeción del violonchelo y del arco	74
5 Mecanismo y función de los dedos y de las articulaciones de ambos brazos	75
6 Conclusiones	80
7 Referencias bibliográficas	80
<b>Tema 7</b> .....	<b>81</b>
1 Introducción	81
2 La técnica moderna del violonchelo: principios fundamentales	82
3 Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos	86
4 Conclusiones	91
5 Referencias bibliográficas	91
<b>Tema 8</b> .....	<b>93</b>
1 Introducción	93
2 Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos específicos del instrumento	93
3 Estudio comparativo de las concepciones teóricas y técnicas de las diferentes escuelas	105
4 Conclusiones	108
5 Referencias bibliográficas	108
<b>Tema 9</b> .....	<b>111</b>
1 Introducción	111
2 Los diferentes métodos, colecciones de estudios, ejercicios y otros materiales pedagógicos	112
3 Valoración de su utilidad para el aprendizaje de los distintos aspectos de la técnica	120
4 Bibliografía especializada sobre el instrumento y su didáctica	122
5 Conclusiones	122
6 Referencias bibliográficas	123
<b>Tema 10</b> .....	<b>125</b>
1 Introducción	125

2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo del Barroco: Obras para viola da gamba, violonchelo solista, música de cámara y orquesta barroca	126
3	Conclusiones	135
4	Referencias bibliográficas	135
<b>Tema 11</b>		<b>137</b>
1	Introducción	137
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo del clasicismo: Obras para violonchelo solista, música de cámara y orquesta	138
3	Música española de la época: Boccherini	146
4	Conclusiones	147
5	Referencias bibliográficas	147
<b>Tema 12</b>		<b>149</b>
1	Introducción	149
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo del siglo XIX: obras para violonchelo solista, música de cámara y orquesta	150
3	Conclusiones	162
4	Referencias bibliográficas	162
<b>Tema 13</b>		<b>165</b>
1	Introducción	165
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo entre dos siglos: Posromanticismo, Impresionismo y otros. Obras para violonchelo solista, música de cámara y orquesta.	166
3	Conclusión	174
4	Referencias bibliográficas	175
<b>Tema 14</b>		<b>177</b>
1	Introducción	177
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo de la primera mitad del siglo XX	178
3	Conclusiones	191
4	Referencias bibliográficas	191
<b>Tema 15</b>		<b>193</b>
1	Introducción	193
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días. Aproximación a la música contemporánea para violonchelo.	194
3	Aproximación a los nuevos recursos compositivos, formales y de notación	199
4	Conclusiones	203
5	Referencias bibliográficas	203
<b>Tema 16</b>		<b>205</b>
1	Introducción	205

## VIII Índice general

- 2 Características, referidas a la evolución de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo solo 206
- 3 Conclusiones 214
- 4 Referencias bibliográficas 214

**Tema 17 . . . . . 217**

- 1 Introducción 217
- 2 El violonchelo en la orquesta. Características del repertorio para esta formación. Evolución a lo largo de las diferentes épocas 218
- 3 Conclusiones 230
- 4 Referencias bibliográficas 230

**Tema 18 . . . . . 233**

- 1 Introducción 233
- 2 La práctica de grupo en las enseñanzas elementales 233
- 3 Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos 240
- 4 Conclusiones 243
- 5 Referencias bibliográficas 244

**Tema 19 . . . . . 245**

- 1 Introducción 245
- 2 La práctica de grupo en las enseñanzas profesionales 245
- 3 Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos 250
- 4 Conclusiones 253
- 5 Referencias bibliográficas 253

**Tema 20 . . . . . 255**

- 1 Introducción 255
- 2 La música de cámara en las enseñanzas profesionales 256
- 3 Programación de esta asignatura: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros 257
- 4 Criterios pedagógicos para la elección del repertorio 260
- 5 Conclusiones 263
- 6 Referencias bibliográficas 263

**Tema 21 . . . . . 265**

- 1 Introducción 265
- 2 Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento 265
- 3 Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial 272
- 4 Conclusiones 273
- 5 Referencias bibliográficas 273

**Tema 22 . . . . . 275**

- 1 Introducción 275

2	Criterios didácticos para la selección del repertorio en las enseñanzas elementales y profesionales	276
3	Conclusiones	280
4	Referencias bibliográficas	280
<b>Tema 23</b>		<b>283</b>
1	Introducción	283
2	La creatividad y su desarrollo	283
3	La creatividad aplicada a todos los aspectos del desarrollo instrumental: técnica, capacidad expresiva o comunicativa, inteligencia musical y personalidad artística	285
4	El desarrollo del espíritu emprendedor: cualidades, habilidades, actitudes y valores que engloba el espíritu emprendedor	288
5	Conclusiones	291
6	Referencias bibliográficas	291
<b>Tema 24</b>		<b>293</b>
1	Introducción	293
2	Métodos de trabajo y desarrollo de la autonomía en el estudio	293
3	El desarrollo de la capacidad del alumno para que encuentre soluciones propias de las dificultades del texto musical	297
4	Estrategias adecuadas	298
5	Conclusiones	300
6	Referencias bibliográficas	300
<b>Tema 25</b>		<b>303</b>
1	Introducción	303
2	Principios de improvisación en el instrumento: recursos, materiales y procedimientos	304
3	La improvisación dirigida o libre	306
4	Uso de nuevos lenguajes y notaciones en la improvisación	308
5	Conclusiones	309
6	Referencias bibliográficas	309
<b>Tema 26</b>		<b>311</b>
1	Introducción	311
2	La lectura a primera vista	312
3	Técnicas, estrategias, análisis aplicado y métodos	314
4	Criterios para la selección del material adecuado a cada nivel	317
5	Conclusiones	318
6	Referencias bibliográficas	318
<b>Tema 27</b>		<b>319</b>
1	Introducción	319
2	La memoria	320
3	La educación de la memoria como base para la formación del oído interno y su desarrollo progresivo	322
4	Memoria sensorial	323
5	Tipos de memoria	324
6	Factores en el uso de la memoria	325

**X** Índice general

- 7 La memoria como elemento imprescindible en los diferentes aspectos que conforman el estudio del instrumento 325
- 8 Técnicas de memorización 327
- 9 Conclusiones 328
- 10 Referencias bibliográficas 328

**Tema 28** ..... **331**

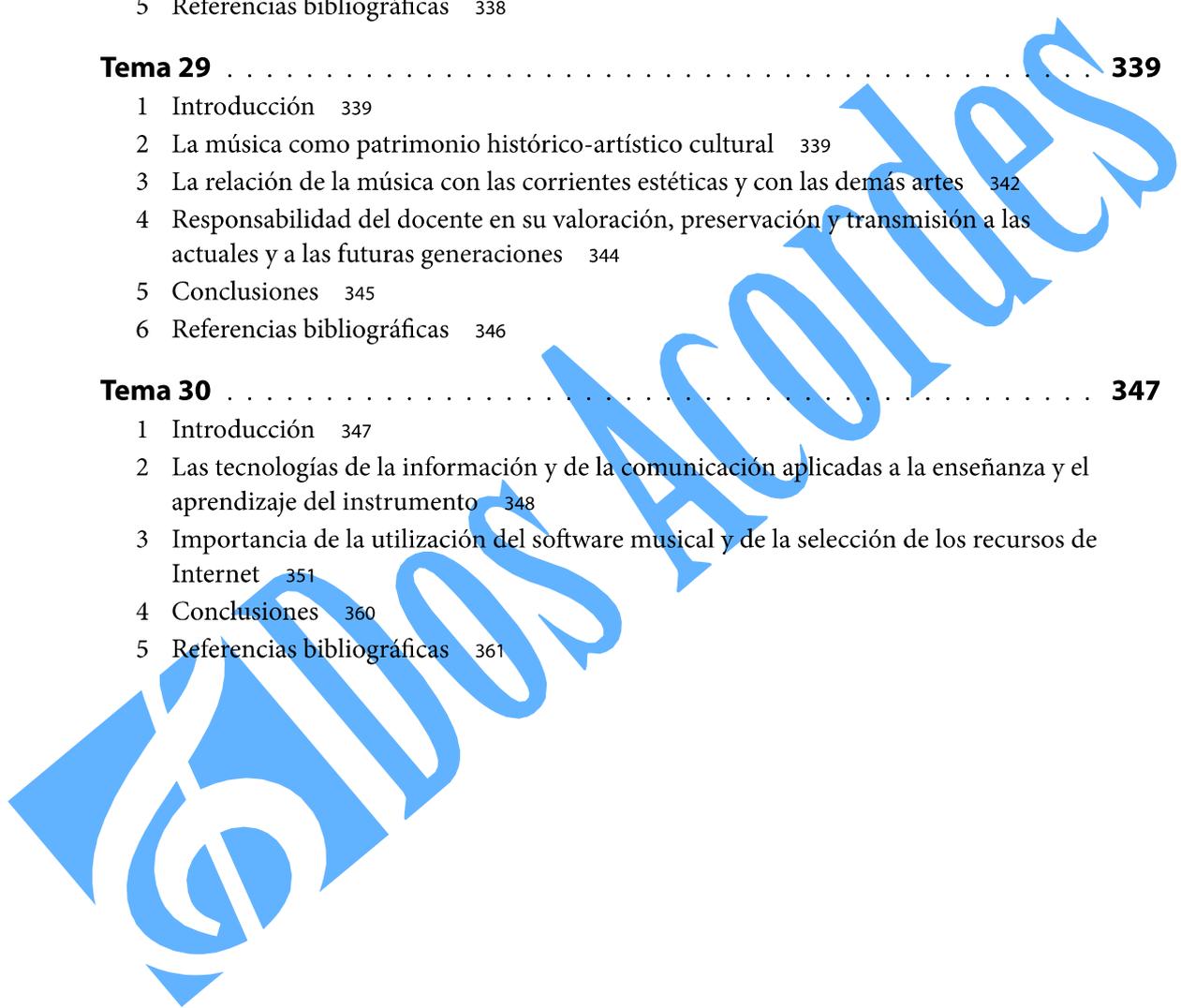
- 1 Introducción 331
- 2 Interdisciplinariedad en los estudios de violonchelo 331
- 3 La relación que conforman entre sí las diferentes asignaturas del currículo 337
- 4 Conclusiones 338
- 5 Referencias bibliográficas 338

**Tema 29** ..... **339**

- 1 Introducción 339
- 2 La música como patrimonio histórico-artístico cultural 339
- 3 La relación de la música con las corrientes estéticas y con las demás artes 342
- 4 Responsabilidad del docente en su valoración, preservación y transmisión a las actuales y a las futuras generaciones 344
- 5 Conclusiones 345
- 6 Referencias bibliográficas 346

**Tema 30** ..... **347**

- 1 Introducción 347
- 2 Las tecnologías de la información y de la comunicación aplicadas a la enseñanza y el aprendizaje del instrumento 348
- 3 Importancia de la utilización del software musical y de la selección de los recursos de Internet 351
- 4 Conclusiones 360
- 5 Referencias bibliográficas 361



**El arco: Antecedentes, evolución histórica desde su origen hasta nuestros días. Partes del arco, materiales y otros. Mantenimiento y conservación. Aspectos fundamentales en la elección del arco.**

Beatriz Alcalde Gil

## Índice

- 1 Introducción
- 2 El arco: Antecedentes, evolución histórica desde su origen hasta nuestros días
  - 2.1 Orígenes del arco
  - 2.2 El arco en la Europa medieval
  - 2.3 El arco en la Edad Moderna europea
- 3 Partes del arco, materiales y otros
  - 3.1 Vara
  - 3.2 Nuez
  - 3.3 Crines
  - 3.4 Resina
- 4 Mantenimiento y conservación
  - 4.1 Limpieza
  - 4.2 Motivos de deterioro más comunes
- 5 Aspectos fundamentales en la elección del arco
  - 5.1 Arcos profesionales
  - 5.2 Arcos de estudio
- 6 Conclusiones
- 7 Referencias bibliográficas

## 1 Introducción

El presente tema, correspondiente a la especialidad de Violonchelo, tratará sobre la evolución histórica del arco, desde su origen hasta nuestros días. Además, se desarrollarán las características constructivas del mismo, así como los aspectos fundamentales que deben tenerse en cuenta tanto para su elección como para su mantenimiento y conservación.

El arco puede considerarse el «alma» del violonchelo, ya que permite al intérprete obtener diferentes colores y sonoridades en su instrumento. Sin embargo, cuando el violonchelo nació en el siglo XVI, los arcos eran considerados meros accesorios fabricados por los propios lutieres, al igual que los estuches, y muchas veces se utilizaban los de otros instrumentos de cuerda indistintamente (Claudio 1999). De hecho, hasta el siglo XVIII los arqueteros no comenzaron a firmar sus creaciones. Los diferentes diseños y la evolución que ha sufrido el arco tienen una estrecha relación con la ampliación del lenguaje instrumental y el desarrollo del repertorio. Particularmente entre los siglos XVIII y XIX, las innovaciones en su morfología fueron cruciales para el perfeccionamiento de la técnica instrumental.

En relación con el marco normativo, el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música, no hace mención directa al arco moderno o su evolución, pero sí incide en la importancia de «conocer las características y posibilidades del instrumento», así como en la necesidad de perseguir «la formación del instrumentista como un frente interdisciplinar» y «alcanzar el máximo dominio de las posibilidades [...] que le brinda el instrumento». Por consiguiente, parece esencial conocer a fondo las características constructivas y las necesidades de mantenimiento de todos los elementos del violonchelo y el arco.

Normativa

## 2 El arco: Antecedentes, evolución histórica desde su origen hasta nuestros días

### 2.1 Orígenes del arco

**Complemento** Los datos sobre el origen del arco son muy imprecisos y resultan todavía más difíciles de rastrear en la historiografía que los del violonchelo. El arco nació como un complemento supeditado al instrumento al que acompañaba y solía ser desechado pasado un tiempo, por lo que apenas han llegado ejemplos de piezas antiguas hasta nuestros días. Así, debemos basar la cronología de su origen y evolución en diversas fuentes iconográficas y literarias.

**Origen asiático** No existen pruebas del uso del arco sobre instrumentos de cuerda anteriores al año 1000 (Bachmann 2001). Asimismo, resulta extremadamente complicado justificar aquellas hipótesis que localizan su aparición en el norte de Europa —Escandinavia— o en la India, lo que no impide que algunos autores decimonónicos insistan en relacionar directamente los arcos de los violines, violas y violonchelos con el del *ravanastron* indio (François-Joseph Fétis en su *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, de 1869-1876, o Henry Saint-George en *The Bow, Its History, Manufacture and Use*, de 1896).

Por el contrario, la mayoría de fuentes apuntan a su origen en Asia central. Entre las más importantes se encuentra una pintura mural recuperada del antiguo palacio del gobernador de la ciudad de Hulbuk (actual Kulob, Tayikistán), en la que aparecen unas mujeres tocando instrumentos de cuerda frotada, y probablemente, datada entre finales del siglo IX y principios del siglo X (Bachmann 2001).

**Siglos IX y X** Gracias a los datos recogidos por importantes tratadistas árabes como Al-Farabi, Avicena e Ibn Zayla sobre la vida musical de los siglos IX y X (Bachmann 2001), sabemos que ya en el siglo IX el arco era ampliamente utilizado sobre instrumentos de cuerda en los imperios árabe y bizantino. Así mismo, también sabemos que su uso fue introducido en el continente europeo a través de Al-Ándalus y Bizancio.

### 2.2 El arco en la Europa medieval

**Beato de Liébana** El primer vestigio sobre la utilización del arco en Occidente lo encontramos en el *Comentario al Apocalipsis* del Beato de Liébana de San Millán de la Cogolla, del siglo X (Claudio 1999), en el que aparecen siete ángeles y cuatro músicos que tocan instrumentos mozárabes con arcos semi-circulares. La aparición de estos cordófonos parece respaldar la hipótesis sobre el origen oriental de los instrumentos de cuerda frotada (Crespo Alcarria 2017). La gran importancia de este beato reside en que refleja las características de la música de la época, a diferencia de otros manuscritos anteriores —italianos y franceses—. Estos ilustran instrumentos simbólicos acordes con las descripciones contenidas en algunos textos de la época carolingia, pero no con la realidad, como ocurre en el *Apocalipsis de Tréveris* o el *Evangelionario de Saint-Médard de Soissons* (Álvarez 1993).



Figura 3.1: *Comentario al Apocalipsis* del Beato de Liébana de San Millán de la Cogolla, año 920-30. Biblioteca Nacional de España, Vit. 14-1, f. 127r.

Durante el siglo x, el arco se extiende por toda Europa, que vive una etapa de desarrollo cultural y musical propio, y su uso es habitual en todo el continente ya alrededor del año 1100. Esta expansión puede relacionarse con la propagación del **acompañamiento de bordón** y las formas polifónicas primitivas (Bachmann 2001). Las fuentes pictóricas y escultóricas revelan una gran **variedad de modelos** que difieren enormemente en material, longitud y forma: arcos semicirculares grandes, sujetos por el centro (ver figura 3.1), otros casi planos con las cerdas muy cerca de la vara y sujetos por un extremo, arcos de curvatura irregular o con una parte recta que sirve de mango, etc.

Expansión

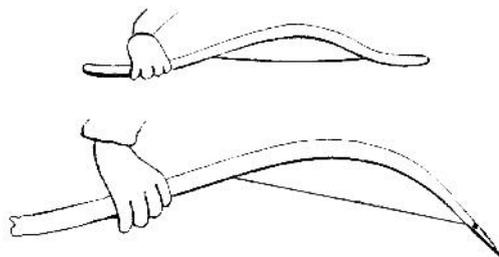


Figura 3.2: Dibujo de dos arcos de *crwth* del siglo xi recogidos en el manuscrito del libro de oraciones de Neuberg (Allen 1885, 88).

Esta diversidad morfológica sugiere, por una parte, que el arco se encontraba aún en una fase primitiva de desarrollo, y por otra, que estas fuentes no pueden tomarse en absoluto como reproducciones fidedignas. Habrá que esperar hasta el siglo xvi para encontrar referencias más exactas dentro de los primeros tratados sobre instrumentos en Europa (Allen 1885). A pesar de que no existe un arquetipo formal, los arcos medievales del siglo x compartían algunas características que los acercaban a los arcos primitivos orientales (Randel 2001). En todos ellos la vara (de bambú u otro tipo de madera elástica) se doblaba de forma **convexa**, y las cerdas se sujetaban a ella **directamente** mediante un nudo, no a través de una nuez, por lo que no era posible modificar su tensión.

Vara convexa

Desde el siglo xi comenzó a uniformizarse la forma del arco, que pasó a tener una longitud de entre 50 y 80 centímetros y una curvatura convexa. La sujeción y tensión de las cerdas era responsabilidad del instrumentista, que colocaba uno o varios dedos entre la vara y las crines para poder modificar la tensión mientras tocaba. En el siglo xiii empezaron a aparecer distintos **dispositivos de sujeción** en el talón que, además, servían para mantener las cerdas separadas de la vara —nuez fija—.

Nuez fija

La forma del arco evolucionó paralelamente a la técnica y a la función musical del instrumento. Así, hasta el siglo xiv el arco solía sujetarse con el puño cerrado, por un extremo o por el centro (en arcos semicirculares o muy curvados especialmente). Poco a poco, se popularizó el uso de las puntas de los dedos para sujetar el arco desde un extremo. Con ello, se impulsó el desarrollo de arcos más planos que permitían mayor libertad de movimientos y cambios de arco más flexibles y controlados, alejándose de la función rítmica de acompañamiento y buscando un mayor protagonismo melódico (Bachmann 2001).

Técnica

### 2.3 El arco en la Edad Moderna europea

El violonchelo nace como tal en el siglo xvi, pero al igual que sucede en el caso del violín, «no se crea un arco especial, [sino que] se utilizan los de otros instrumentos de cuerda antiguos» (Claudio 1999). Debido a la escasez de referencias documentadas acerca de la evolución del arco durante los siglos xvii y xviii, resulta un tanto complejo señalar cuál es el primer arco diseñado específicamente para el violonchelo. Las principales innovaciones en la construcción de arcos se originaron durante el Barroco, aunque estuvieron más asociadas a violinistas que a los propios luthiers. Los

Origen del arco moderno

violonchelistas, por su parte, solían adaptar los arcos de las violas *da gamba* (Dilworth 2011). Así pues, tomaremos la cronología recogida por F. J. Fétis en su ensayo *Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius* (1856) como punto de partida, si bien ha sido criticada por la falta de documentación externa (Dell'Olio 2009). El violinista francés M. Woldemar propone una lista mucho más corta en su *Méthode pour le violon* (1798), en el que tan solo se incluyen los modelos de Corelli, Tartini, Cramer y Tourte-Viotti para representar el desarrollo histórico del arco.

**Madera** En el siglo XVII surgió la necesidad de fabricar arcos más pesados que permitieran una articulación más definida, con mayor volumen y complejidad sonora. En este tipo de arco la vara se construye con maderas tropicales, como la madera de serpiente (*Piratinera guianensis*), el ébano y el palo de fierro (*Olneya tesota*). Estos últimos fueron cayendo en desuso debido a que su enorme elasticidad obligaba a aumentar el grosor exageradamente, por lo que se reservaron para arcos más cortos y pesados, utilizados en instrumentos más graves.

**Cabeza de pica** Según el testimonio que **Marin Mersenne** da en 1627, la curvatura de la vara se modifica y esta se vuelve más recta e inclinada hacia abajo en la punta. La cabeza comienza a ensancharse en **forma de pica** y las crines, antes anudadas a través de un orificio, ahora se alojan en una hendidura rectangular sobre la que se encaja una tapa de madera. La nuez es fija y muy elevada, con lo que la separación entre la vara y las cerdas no es uniforme en toda su longitud.



Figura 3.3: Arco de Mersenne (1620) según Fétis en *Antoine Stradivari, luthier célèbre connu sous le nom de Stradivarius* (Dell'Olio 2009, 4).



Figura 3.4: Arco de Mersenne ornamentado (ca. 1620) recogido en el *Traité de l'harmonie universelle* de 1627 (Allen 1885, 93).

**Nuez extraíble** En el arco descrito por **Athanasius Kircher** hacia 1640, la vara es totalmente recta con un talón más bajo en el que se encaja una **nuez rectangular extraíble**. Este dispositivo también permitía separar las crines de la vara, pero para ajustar la tensión de las cerdas era necesaria la acción de los dedos del intérprete o la colocación de piezas de papel o madera entre la nuez y las crines (Bachmann 2001).

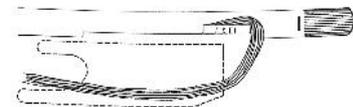


Figura 3.5: Arco de Kircher (ca. 1640) según Fétis (Dell'Olio 2009, 4).

Figura 3.6: Detalle de la nuez extraíble (Bachmann 2001, 136).

**«S» plana** En el arco de **Daniele di Castrovillari** (1660), para compensar la poca distancia existente entre la vara y las cerdas en la punta de los arcos con cabeza de pica, esta comienza a doblarse hacia afuera mediante calor (algunas veces se tallaba). El resultado es una especie de «s» plana en la punta, que sirve para mantener una distancia más regular entre ambas partes, además de conseguir mayor flexibilidad y facilidad de respuesta en toda la longitud del arco (Bachmann 2001). Algunas fuentes apuntan a Castrovillari como el pionero en ordenar el mechón de cerdas, aunque la ma-

## **Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos específicos del instrumento. Estudio comparativo de las concepciones teóricas y técnicas de las diferentes escuelas.**

Silvia Bermúdez Melgarejo

### **Índice**

- 1 Introducción
- 2 Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos específicos del instrumento
  - 2.1 Antecedentes
  - 2.2 Escuela italiana
  - 2.3 Escuela franco-belga
  - 2.4 La escuela austro-alemana
  - 2.5 La escuela rusa
  - 2.6 Escuela húngara
  - 2.7 Pau Casals
- 3 Estudio comparativo de las concepciones teóricas y técnicas de las diferentes escuelas
  - 3.1 Evolución del estilo hasta el siglo XX
  - 3.2 Evolución de la técnica hasta el siglo XX
  - 3.3 Siglos XX y XXI
- 4 Conclusiones
- 5 Referencias bibliográficas

### **1 Introducción**

En este tema, perteneciente a la especialidad de Violonchelo, se estudiarán las diferentes escuelas que han surgido a lo largo de la historia de dicho instrumento, desde su origen hasta la actualidad. El estudio de las tendencias que en interpretación se han ido marcando en los distintos lugares y momentos se hace necesario por el impulso de respetar cada vez más el texto y el estilo musical de cada época y nos ayuda también a entender mejor la práctica interpretativa actual.

La importancia de conocer los contenidos reflejados en este tema se manifiesta en los siguientes objetivos generales especificados en el artículo 2 del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, de «d) Conocer los valores de la música y optar por los aspectos emanados de ella que sean más idóneos para el desarrollo personal» y «g) Conocer y valorar el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural». Además, los podemos aplicar para la consecución de uno de los objetivos de los instrumentos de cuerda contemplado en el artículo 4 de dicho decreto: «a) Aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: Digitación, articulación, fraseo, etc.».

### **2 Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos específicos del instrumento**

Como se ha indicado anteriormente, en este tema se explica la evolución de las diferentes escuelas. Aunque por motivos de estructuración se tratarán de forma separada, no hay que olvidar que

Aportaciones a la evolución

su evolución ocurrió de forma conjunta. La continua interacción que desde el principio hubo entre ellas motivó las mejoras que a través de los siglos han desembocado en la práctica de la interpretación que conocemos hoy en día. Muchos violonchelistas han contribuido a ello, pero las aportaciones más importantes y decisivas llegaron de la mano de Luigi Boccherini, Jean-Louis Duport, Bernhard Romberg, David Popper y Pau Casals.

Influencia del violín Tampoco hay que olvidar que las escuelas de violonchelo han estado influidas por las escuelas violinísticas, que siempre han ido por delante en cuanto a desarrollo técnico. Algunos grandes violinistas como Viotti, Flesch, Paganini o Steinhausen o Ševčík han sido modelos también de muchos violonchelistas y pedagogos del violonchelo.

## 2.1 Antecedentes

Los primeros violonchelos se originaron como parte de una familia de instrumentos conocida como *viola da braccio* en el siglo XVI. Dentro de la familia eran los encargados del registro grave. Su difusión inicial fue lenta debido a la predilección generalizada por la *viola de gamba* como instrumento bajo en los conjuntos de cuerdas. Aun así, gracias a pinturas y documentos, se sabe que el violonchelo era interpretado tanto en ceremonias sacras como profanas y en todos los niveles de la sociedad (Pleeth y Pyron 1982).

Influencia franco-flamenca Uno de los factores que influyó en su aparición y posterior desarrollo fue la evolución de las composiciones vocales en el Renacimiento gracias a los compositores franco-flamencos. En ellas, se dotó la línea del bajo de una importancia equiparable a la del resto de voces. Por lo tanto, la música instrumental (que en la segunda mitad del siglo XVII estaba en auge, llegando a igualar en importancia a la música vocal) incorporó esta mayor exigencia sobre las voces graves.

El estilo italiano Desde comienzos del siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII, Italia se convirtió en la región de mayor influencia musical en Europa, principalmente en el ámbito de la música instrumental orquestal y de cámara. El estilo italiano vino acompañado de unos cambios que desembocaron en una mayor exigencia en la línea del bajo en volumen de sonido y similitud sonora con el violín (que ya tenía un papel preponderante en la música instrumental) y que desplazaron a la *viola da gamba*, dejando paso al violonchelo.

Violonchelistas italianos La influencia de los violonchelistas italianos y la mayor demanda sobre las voces más graves en las orquestas y grupos de cámara motivaron a gran parte de Europa a adoptar el nuevo instrumento, y de manera gradual, surgieron escuelas regionales de interpretación. En Alemania, Austria e Inglaterra, donde se adoptó el estilo italiano (aunque con rasgos propios), el violonchelo se generalizó en poco tiempo. En Francia, en cambio, se comenzó a desarrollar un estilo musical nacional que se resistió a las influencias italianas durante más de un siglo, de manera que el violonchelo se empezó a imponer de manera tardía. «Hacia finales del período barroco la música se había convertido en una lengua internacional con raíces italianas» (Grout y Palisca 1984).

## 2.2 Escuela italiana

Primeras instituciones Italia fue el lugar de nacimiento del violonchelo y, como consecuencia, el lugar en el que surgieron las primeras escuelas. En Italia existían dos tipos de instituciones musicales: las organizadas por las ciudades-Estado, que podían ser tanto eclesiásticas como profanas, y las *accademie*, organizaciones culturales privadas que mantenían actividades musicales. A finales del siglo XVII y principios del XVIII, en Bolonia dos de estas instituciones, la basílica de San Petronio y la Accademia Filarmonica, se convirtieron en un foco del desarrollo de la música instrumental. Los violonchelistas que desarrollaron su actividad musical en ellas se consideran los responsables de la evolución técnica inicial de su instrumento. Además, los que estuvieron al servicio de estas instituciones como

Giovanni Battista Vivaldi, Domenico Gabrielli, Petronio Franceschini y Giuseppe Maria Jacchini, entre otros, compusieron también las primeras obras escritas para el instrumento.

Hasta la aparición de las primeras escuelas a mediados del siglo XVII no se tiene constancia de la existencia de un repertorio específico para violonchelo. Era común que los instrumentistas de *viola da braccio* tocaran todos los miembros de la familia y que las obras fueran las mismas, de manera que los violonchelistas leían el repertorio de violín, transportándolo una octava más baja. No fue hasta 1650 cuando Giovanni Battista Vivaldi compuso la primera partitura escrita específicamente para violonchelo (aunque en el manuscrito consta «*violone*»). Se trata de la *Partita sopra diverse sonate per il violone* (Pleeth y Pyron 1982). Quince años más tarde, Giulio Cesare Arcesti compuso la primera obra en la que aparece explícitamente el término *violoncello*: su *Opus 4*, las *Sonate a due e a tre con la parte di violoncello a beneplacito* (Stowell 1999).

Primeras obras

La nobleza europea de los siglos XVII y XVIII viajaba mucho a los centros de cultura europea. Gracias al auge de su estilo, Italia fue indudablemente uno de sus destinos preferidos. Músicos y otros artistas de las cortes europeas fueron enviados a Italia para conocer las nuevas tendencias y estilos, y a su vez, muchos artistas italianos comenzaron a ser llamados desde otros países. En el caso de los violonchelistas, su emigración contribuyó enormemente a la difusión del violonchelo en Europa. Su influencia en el estilo interpretativo, sus aportaciones al repertorio y la creación de nuevas generaciones de violonchelistas fueron decisivos en ella. Los intérpretes más relevantes fueron Giovanni Bononcini, Evaristo Felice dall'Abaco, Giacobbe Cervetto, Jean-Baptiste Stuck y, sobre todo, Francesco Alborea («Francischello»).

Difusión en Europa

**Francesco Alborea**, «Francischello», (1691-1739), nacido en Génova, adquirió una gran fama por la calidad de sus interpretaciones. Según Margaret Campbell (2004) fue «el primer virtuoso en dar a conocer el arte del violonchelo en Europa. Responsable de la formación de Berteau y Barrière —a los que se considera padres de la escuela francesa— y más tarde de Jean-Pierre Duport, se le atribuye también el ser el primer violonchelista en usar el pulgar de la mano izquierda en sus interpretaciones.

Francischello

A mitad del siglo XVIII, el género musical que imperaba en Italia era la ópera, en ocasiones en detrimento de la música instrumental, cuyos focos principales de producción se trasladaron a Francia y Alemania. A menudo las figuras de renombre tuvieron que emigrar. Una de ellas fue Luigi Boccherini, violonchelista y compositor clave en la evolución del instrumento durante el siglo XVIII.

Boccherini

**Luigi Boccherini** (1743-1805), nacido en Lucca, empezó a estudiar con su padre Leopoldo, contrabajista de la Cappella Palatina. Continuó con Francesco Vanucci en su ciudad natal y con Giovanni Constanzi, en Roma. Después de unos años en los que desarrolló su carrera como violonchelista y compositor en Viena e Italia, emprendió una serie de giras con el violinista Filippo Manfredi. Fue en París donde conocieron al embajador de España que, admirado por su manera de tocar, les invitó a trasladarse a Madrid donde Boccherini se estableció con el título de violonchelista de la Cámara del infante don Luis de Borbón y compositor de música. Permaneció en España hasta su muerte.

Biografía

Boccherini está considerado como el violonchelista italiano más relevante del siglo XVIII. Según Raychev (2003), «su papel en el desarrollo de la música instrumental en Italia, Francia y España fue muy importante y, aunque no estableció ninguna escuela, su contribución a la práctica de la interpretación del violonchelo es fundamental».

Proyección

Entre las principales aportaciones de Boccherini destacan dos. Por una parte, supo reflejar su alto nivel técnico al aumentar el virtuosismo de las obras. Lo consiguió a través de una serie de mejoras técnicas entre las que cabe destacar: un uso del pulgar más elaborado del que se había hecho hasta el momento, con el objetivo de utilizar los registros más agudos del violonchelo; un tratamiento de las dobles cuerdas, también innovador; la utilización de hasta seis claves en sus partituras y la inclusión en sus composiciones de elementos sonoros nuevos como armónicos, efectos *flautato*,

Aportaciones

*sul ponticello*, etc. para cambiar la textura (Micheletti 2014). Por otro lado, en una época en la que la función del violonchelo en la música de cámara y en la orquestal era siempre de acompañamiento, Boccherini otorgó al instrumento, por primera vez en la historia, un papel de igual importancia al resto; cambiando así la función que este tendría en la música de cámara.

Obras Como compositor, su música fue muy valorada por contemporáneos suyos como Haydn, Duport, Romberg y Nardini. Además de una gran cantidad de obras orquestales y de música de cámara, compuso obras en las que exhibir plenamente sus avanzadas habilidades musicales y técnicas como violonchelista que aportaron un enriquecimiento decisivo al repertorio del violonchelo. En 1969, el musicólogo francés Yves Gérard catalogó 580 obras de Boccherini. Entre las dedicadas a nuestro instrumento, destacan sus 32 sonatas para violonchelo y bajo continuo, los 12 conciertos para violonchelo y orquesta y los 137 quintetos con dos violonchelos.

Alfredo Piatti **Alfredo Piatti** (1822-1901) fue el violonchelista italiano más destacado del siglo XIX y es considerado uno de los últimos violonchelistas del período romántico. Nacido en Italia, se trasladó muy joven a Londres donde desarrolló una importante carrera como violonchelista. En Inglaterra estableció las bases para el desarrollo de una escuela de violonchelo. Fue profesor de la Royal Academy of Music y entre sus alumnos más destacados figuran Robert Hausmann y Hugo Becker. Durante su vida colaboró con ilustres compositores como Felix Mendelssohn, Franz Liszt, Joseph Joachim, Henryk Wieniawski, Karl Davidov, Giuseppe Verdi y Johannes Brahms.

Estilo Reconocido como excelente intérprete y artista, su manera de tocar se caracterizó por un sonido expresivo y una técnica perfecta con un uso muy moderado del *vibrato*. Piatti no adoptó la pica, recientemente inventada, y siguió sosteniendo el violonchelo con las piernas.

Obras Como compositor, su producción está formada principalmente de obras para violonchelo entre las que destacan los *Doce caprichos, op. 25*. También contribuyó al repertorio con arreglos de sonatas de Locatelli, Porpora, Valentini, Veracini, Ariosti, Marcello y Boccherini, siendo el primero en publicar obras para violonchelo del siglo XVIII. Sus ediciones se caracterizan por ser respetuosas con el texto original.

Mainardi y Janigro En el siglo XX dos figuras sobresalen en el panorama italiano: Enrico Mainardi y Antonio Janigro, destacando los dos por su fama internacional y su labor como profesores. Mainardi, además, contribuyó al repertorio con diversas piezas didácticas y obras de concierto.

### 2.3 Escuela franco-belga

Antecedentes Se tiene constancia de la presencia de la familia de los violines en Francia gracias a Philibert Jambe de Fer, compositor renacentista que en 1556 los describe en su *Epitome musical*. A pesar de que esta presencia fue relativamente temprana, el violonchelo fue un instrumento prácticamente desconocido en el país galo hasta principios del siglo XVIII, debido principalmente a la predilección por la viola *da gamba* como bajo en los conjuntos de cuerdas y como instrumento a solo.

La viola *da gamba* —y en particular el rey de la familia, el *basse de viole*— representaba la tradición francesa de instrumentos de arco y el refinado y sencillo estilo francés, mientras que el violín y el violonchelo representaban el estilo italiano virtuoso y extravertido que no estaba bien visto en los círculos aristocráticos. La oposición francesa ante el nuevo instrumento se reflejó en documentos como el tratado de Hubert Le Blanc «*Defensa del basse de viole contra las tentativas del violín y las pretensiones del violonchelo*», en el cual se revela contra el cambio del gusto francés a favor del italiano y califica al violonchelo de «*misérable cancre, hère, et pauvre diable*» (miserable tonto, desventurado y pobre diablo). Como consecuencia, la introducción del violonchelo en Francia fue lenta. Poco a poco, y en su versión más antigua como *basse de violon*, fue ocupando un lugar en los conjuntos de cuerdas de la corte y especialmente en los teatros y grupos privados de cámara de la capital (Yapp 2012).

## Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo del siglo XIX: obras para violonchelo solista, música de cámara y orquesta.

Luis J. Caballero Estremera

### Índice

- 1 Introducción
- 2 Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo del siglo XIX: obras para violonchelo solista, música de cámara y orquesta
  - 2.1 Características generales del Romanticismo musical
  - 2.2 Ludwig van Beethoven (1770-1827)
  - 2.3 Franz Peter Schubert (1797-1828)
  - 2.4 Felix Mendelssohn (1809-1847)
  - 2.5 Robert Schumann (1810-1856)
  - 2.6 Édouard Lalo (1823-1892)
  - 2.7 Johannes Brahms (1833-1897)
  - 2.8 Camille Saint-Saëns (1835-1921)
  - 2.9 Max Bruch (1838-1920)
  - 2.10 Karl Yúlievich Dauidov (1838-1889)
  - 2.11 Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)
  - 2.12 Antonín Dvořák (1841-1904)
  - 2.13 David Popper (1843-1913)
  - 2.14 Edward Elgar (1857-1934)
- 3 Conclusiones
- 4 Referencias bibliográficas

### 1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Violonchelo, expondremos las características estilísticas, las obras y los compositores más destacados del repertorio del siglo XIX para este instrumento, así como el contexto histórico en el que se desarrolló. Este siglo es conocido como la época de máximo auge del Romanticismo, movimiento artístico que trajo consigo un importante legado de composiciones para violonchelo. Dichas composiciones constituyen en la actualidad parte esencial de los programas habituales tanto académicos como de concierto, puesto que permitieron su brillante consolidación como instrumento solista, camerístico y orquestal.

Estos contenidos están estrechamente relacionados con lo recogido en el marco normativo. Así, en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música, encontramos el objetivo específico de «b) Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos». Por otra parte, entre los objetivos de los instrumentos de cuerda frotada figuran los de «b) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación» y «f) Interpretar un repertorio que incluya obras representativas de las diversas épocas y estilos de una dificultad de acuerdo con este nivel». También se hace una clara referencia

Normativa

a lo tratado en el tema que nos ocupa a través de contenidos como «El fraseo y su adecuación a los diferentes estilos».

Asimismo, en los criterios de evaluación de los instrumentos se menciona el siguiente:

- 6) Interpretar obras de las distintas épocas y estilos como solista y en grupo. Se trata de evaluar el conocimiento que el alumnado posee del repertorio de su instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.

Podemos concluir que las exigencias del currículo responden a la importancia que tiene, dentro de la formación de cualquier músico, el conocimiento de los diversos estilos correspondientes a cada época histórica, así como de las tendencias interpretativas imperantes en cada una de ellas.

## 2 Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para violonchelo del siglo XIX: obras para violonchelo solista, música de cámara y orquesta

**Romanticismo** A comienzos del siglo XIX, las fuerzas que habían desencadenado la Revolución francesa y la Revolución industrial comenzaron a transformar Europa. Las redes ferroviarias comenzaban a transportar personas y mercancías con una velocidad inaudita; una nueva clase de ciudadano, el burgués industrial, comenzaba a amasar enormes riquezas; la ciencia y la medicina progresaban a pasos de gigante y en el aire flotaban actitudes nuevas ante la vida, la religión, la economía y la política. En el arte, todos hablaban de Romanticismo; a floraba la vida moderna y, naturalmente, la música comenzaba a reflejar la nueva era (Schönberg 2007).

### 2.1 Características generales del Romanticismo musical

Como consecuencia de esta nueva mentalidad, se configuró una tendencia imperante a defender la libertad del individuo, la experimentación en los diversos campos del arte y los avances tecnológicos. El estilo romántico se perfiló musicalmente en torno a una serie de características que desarrollaremos a continuación.

**Plantilla orquestal** A partir de las aportaciones de Beethoven, la plantilla orquestal a la que se empezaron a destinar las composiciones sinfónicas se expandió de manera espectacular, y los compositores ampliaron todavía más las ideas que él había formulado. En Francia, por ejemplo, Berlioz soñaba con una orquesta de 467 ejecutantes, complementada con un coro de 360 personas (Schönberg 2007).

**Forma y complejidad** Las composiciones tendían a romper con los esquemas clásicos o, si respetaban las estructuras tradicionales, se procedía a engrandecer sus dimensiones y planteamiento. Sin embargo, esta tendencia convivió con el interés por la creación de obras cortas como el *Lied* y la recuperación de formas antiguas como la romanza o la balada. También se aumentaron las proporciones de las melodías y se experimentó intensamente con la modulación y los procesos armónicos, generando un discurso musical más complejo y enormemente expresivo.

**Expresividad y virtuosismo** Como consecuencia de todo lo anterior, el estilo romántico comenzó a desarrollarse cada vez con mayor vigor, intensidad, fuerza expresiva y grandilocuencia. Además, tras la estela de Paganini, el ideal del instrumentista virtuoso adquirió gran popularidad y trascendencia en este siglo, lo que llevaría a diversos músicos a destacar como virtuosos de su instrumento. En el caso del violonchelo, esta figura la personificó el belga Adrien François Servais (1807-1866), que de hecho fue conocido como «el Paganini del violonchelo».

Debido al nuevo orden social de la época, y a la creciente burguesía, el acceso del público a la música aumentó exponencialmente, por lo que las grandes salas de concierto comenzaron a proliferar en las ciudades europeas.

Salas de concierto

En el campo de la ópera, el estilo romántico llegó a su apoteosis en Alemania de la mano de Richard Wagner y gracias a las aportaciones de los grandes compositores italianos: Gioachino Rossini y Giuseppe Verdi. El poema sinfónico, que asocia el discurso compositivo con ideas extramusicales, se convirtió en un género especialmente cultivado en esta época.

Ópera y poema sinfónico

La música de cámara despertó asimismo un gran interés en la época romántica, pues constituía un campo de experimentación muy versátil para las nuevas concepciones musicales. Además, concedía a la clase burguesa un mayor acceso al consumo y disfrute de la música, así como a su práctica habitual en los hogares.

Música de cámara

La nueva estética y la experimentación compositiva de los músicos románticos supusieron la expansión de la escritura para violonchelo, que tuvo un notable protagonismo en los diversos géneros. De este modo, el creciente nuevo repertorio fue permitiendo su consolidación como instrumento solista, con el consecuente desarrollo de sus posibilidades técnicas y expresivas.

Desarrollo técnico

## 2.2 Ludwig van Beethoven (1770-1827)

A través de sus obras, Beethoven llevó el clasicismo a su culminación, para continuar con una transformación del estilo sin precedentes. Así, este compositor inició y desarrolló el espíritu romántico en la música. La diferencia entre Beethoven y todos los músicos que lo precedieron radicó en que él se consideraba a sí mismo un artista y defendía sus derechos como tal. Además, tenía ideas revolucionarias acerca de la sociedad y la música. Era un artista, un creador, y como tal superior, según su propio entender, a los reyes y los nobles. Sabía que creaba para la eternidad (Schönberg 2007).

Beethoven es considerado como un compositor puente entre el período clásico y el Romanticismo. A lo largo de su obra, podemos apreciar una vertiginosa evolución hacia nuevas formas de expresión. Sus aportaciones en el campo de la orquestación fueron fundamentales para el devenir de la música sinfónica en el Romanticismo, pues introdujo nuevos instrumentos de viento-metal y percusión y aumentó notablemente la plantilla orquestal. También amplió, con el fin de satisfacer las necesidades expresivas y de balance, el número de instrumentos de cuerda y dilató, por tanto, la sección de violonchelos. Esto supuso para el violonchelista una nueva forma de trabajar dentro del entramado orquestal, ya que pasó a formar parte de una gran masa sonora en la que los matices y la articulación adquirirían una nueva dimensión técnica.

Transición

En el género concertante se encuadra su *Triple concierto para violín, violonchelo y piano en do mayor, op. 56*. Beethoven escribió la parte solista de violonchelo para Antonín Kraft (1749-1820), intérprete a quien Haydn había dedicado ya su *Concierto n.º 2 en re mayor, Hob VIIb/2, op. 101* (Allsop 1999). En cuanto a la producción camerística de Beethoven, mencionamos a continuación algunas de las obras más representativas debido a la importancia que la parte de violonchelo tiene en ellas.

Obras

En primer lugar, cabe señalar su dúo para viola y violonchelo, *Mit zwei obligaten Augengläsern WoO 32*, que significa literalmente «con dos gafas obligadas». Este título cómico ha llevado a muchos a identificar como intérpretes originales del mismo a un amigo de Beethoven, el violonchelista Nikolaus Zmeskall von Domanovetz, y al propio compositor como violista. Sin embargo, no hay suficientes evidencias para corroborar esta teoría. Beethoven solo completó dos movimientos de este dúo: el *Allegro* inicial y el Minueto (Platen 2009).

Dúos

Beethoven compuso cinco tríos para violín, viola y violonchelo: el *Trío para cuerdas en mi bemol mayor, op. 3*; la *Serenata para trío de cuerdas en re mayor, op. 8* y los tres que conforman su *Opus 9*

Tríos

(en sol mayor, re mayor y do menor respectivamente). La composición de estas obras tempranas aportó a Beethoven una notable experiencia técnica en el campo de la cuerda. De hecho, los tríos de su *Opus 9*, publicados en 1798, le resultaron tan gratificantes musicalmente que él mismo los juzgó como su mejor producción hasta la fecha (Watson 2012).

**Sonatas** Las sonatas para violonchelo y piano de Beethoven suponen una magnífica aportación al repertorio y destacan por ser una valiosa muestra de sus diferentes etapas compositivas. Son las siguientes:

- *Opus 5: Sonata n.º 1 en fa mayor y Sonata n.º 2 en sol menor.*
- *Opus 69: Sonata en la mayor.*
- *Opus 102: Sonata n.º 4 en do mayor y Sonata n.º 5 en re mayor.*

En este apartado, debemos incluir también sus variaciones para violonchelo y piano:

- 12 variaciones sobre *See, the Conquering Hero Comes!* del oratorio *Judas Maccabaeus* de Händel (*Opus 45*).
- 7 variaciones sobre *Bei Männern, welche Liebe fühlen* de la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart (*Opus 46*).
- 12 variaciones sobre *Ein Mädchen oder Weibchen* de la ópera *La Flauta Mágica* de Mozart (*Opus 66*).

**Cuartetos** Los cuartetos de cuerda de Beethoven constituyen una contribución inigualable a la música de este género. De entre ellos, algunos de los más destacados son, por ejemplo, los primeros que compuso (*Opus 18*) y también los tres cuartetos *Razumovsky* (*Opus 59*). A lo largo de su trayectoria musical, se hizo patente su interés por esta formación, hasta el punto de que las últimas obras que compuso antes de morir fueron, precisamente, cuartetos de cuerda. Nos referimos a los cinco cuartetos escritos entre febrero de 1825 y noviembre de 1826 —correspondientes a los números de opus 127, 130, 131, 132 y 135 respectivamente—, de una complejidad, inspiración y dimensiones sin precedentes. Por su envergadura y modernidad también debemos citar la *Gran fuga*, concebida inicialmente como movimiento final del *Opus 130*, pero publicada finalmente con un número de catálogo propio, el 133 (Sierra 2014).

Cibrán Sierra, violinista del Cuarteto Quiroga, expone lo siguiente en su ensayo *El cuarteto de cuerda* (2014):

Estas obras no hablan ya, ni siquiera, para un público futuro, potencial, sino que están dirigidas a un público inexistente, a uno ideal. Aún hoy, nos siguen pareciendo obras enigmáticas cuyo lenguaje narrativo y cultura sonora parecen trascender fronteras que ningún otro compositor ha llegado a cruzar.

**Otras obras camerísticas** Dentro del género camerístico, también mencionaremos el *Quinteto de cuerda en do mayor, op. 29*; la *Fuga en re mayor, op. 137*, para esta misma formación, y el *Septimino en mi bemol mayor, op. 20* para clarinete, fagot, trompa, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

**Sinfonismo** Por otra parte, las sinfonías de Beethoven abrieron progresivamente paso a una nueva realidad artística. Además, constituyen los nueve eslabones que conectan estilísticamente las obras de Haydn, el primero de los sinfonistas alemanes, con el sinfonismo romántico posterior. La enorme sombra que la *Sinfonía n.º 9 en re menor, op. 125* de Beethoven proyecta sobre el siglo XIX llegó, ciertamente, hasta las obras de Mahler (Kolodin 1977).

La parte de violonchelo de la *Novena* es particularmente interesante, pues incluye nuevas complejidades técnicas. También es característico el segundo movimiento (*Andante con moto*) de la *Sinfonía n.º 5 en do menor, op. 67*, que comienza introduciendo el tema con un solo de las violas y los violonchelos. Asimismo, mencionaremos por su importancia el magnífico solo de violonchelo

**La música de cámara en las enseñanzas profesionales. Programación de esta asignatura: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros. Criterios pedagógicos para la elección del repertorio.**

Javier Jurado Luque, Álvaro Jurado García, Beatriz Alcalde Gil y Luis J. Caballero Estremera

## Índice

- 1 Introducción
- 2 La música de cámara en las enseñanzas profesionales
  - 2.1 Generalidades
- 3 Programación de esta asignatura: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros
  - 3.1 Repertorio
  - 3.2 Análisis
  - 3.3 Técnica de interpretación en grupo
  - 3.4 Audición
  - 3.5 Improvisación
  - 3.6 Lectura a primera vista
  - 3.7 Otros aspectos
- 4 Criterios pedagógicos para la elección del repertorio
  - 4.1 Criterios pedagógicos
  - 4.2 Repertorio específico
- 5 Conclusiones
- 6 Referencias bibliográficas

## 1 Introducción

El tema que se va a desarrollar se incluye dentro de los correspondientes a la especialidad de Violonchelo. En relación con la normativa, se hace mención a la música de cámara en los contenidos del Real Decreto 1577/2006 por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música como «trabajo de conjunto». En este tema se tratará el estudio de la música de cámara en las enseñanzas profesionales de Violonchelo desde varios puntos de vista que afectan a la programación de la asignatura, sus componentes y la elección del repertorio.

A través de la música de cámara se integran aspectos técnicos y musicales que exigen un carácter analítico, que cristaliza a través de la praxis interpretativa. La música de cámara cumple una función decisiva en el desarrollo del oído musical en todos sus aspectos. La ausencia de dirección en el grupo obliga a adquirir competencias de comunicación visual y gestual, aprender a valorar la importancia de la respiración conjunta, establecer criterios comunes de interpretación y favorecer una nueva dimensión de la interpretación, basada en la codirección.

La práctica grupal obliga a escuchar al resto de instrumentistas y fomenta la apreciación del sonido conjunto detectable, además de a través del empaste, en la dinámica (planos sonoros y función de cada papel), el fraseo (diálogo musical) y el ritmo (precisión y ajuste en entradas, agógica). Por otra parte, en el caso del violonchelo, la música de cámara desarrolla la articulación, los distintos golpes de arco, la respiración, la apreciación de la textura y el conocimiento de instrumentos de

similar o muy diferente naturaleza. Asimismo, debido al repertorio abordado, desenvuelve no solo la expresividad musical, sino también el sentido estilístico, el conocimiento de la literatura del instrumento y de los principios histórico-estilísticos.

## 2 La música de cámara en las enseñanzas profesionales

### 2.1 Generalidades

Sobre las clases grupales existen amplias referencias en los currículos autonómicos de las enseñanzas profesionales, con indicaciones concretas sobre su alcance en cada introducción, así como en relación con objetivos, contenidos y criterios de evaluación. La práctica de grupo también se relaciona con los modernos métodos educativos, atendiendo la diversidad, transversalidad, las actitudes y el desarrollo competencial. Desarrolla la socialización, colaboración, tolerancia y respeto a los demás, valores fundamentales en nuestra profesión debido a la necesidad de establecer agrupaciones diversas al interpretar el repertorio.

Estrategias de aprendizaje

La práctica grupal conlleva principios metodológicos y estrategias de aprendizaje diversos, de manera que el alumnado aprovecha tanto las enseñanzas del profesorado como las que el ambiente de trabajo le proporciona, subrayado por la importancia de las relaciones grupales en la adolescencia (Baget 1995). Tal y como afirma el Real Decreto 1577/2006, en la introducción de la materia de Conjunto:

La educación musical no puede ni debe perseguir como única meta la formación de solistas. El carácter propedéutico de las enseñanzas profesionales de música conlleva la incorporación de los alumnos y de las alumnas a las distintas agrupaciones que se configuren en sus centros a fin de propiciar un marco amplio de experiencias que permita al alumno y a la alumna dirigirse hacia la formación musical que más se adapte a sus cualidades, conocimientos e intereses.

Marco legal

El 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, proporciona la base sobre la que cada comunidad autónoma diseña sus propios currículos. Por ello, abordaremos directamente la presencia de la práctica grupal en él, independientemente de las particularidades establecidas por cada autonomía. Así, en la introducción al texto, se señala:

Otra novedad de este real decreto es el tratamiento de la práctica musical de conjunto. En efecto, teniendo en cuenta la individualidad que requiere el estudio de un instrumento o del canto, el currículo debe albergar asignaturas que trasciendan este componente unipersonal de la práctica musical y que introduzcan elementos colectivos hasta ahora definidos por la orquesta, por el coro y por la música de cámara. A la adquisición de la técnica del instrumento o del canto y a la formación de los criterios interpretativos propios se unen fórmulas de práctica musical en grupo como verdadera herramienta de relación social y de intercambio de ideas entre los propios instrumentistas y cantantes.

El artículo 3, «objetivos específicos de las enseñanzas profesionales de música», señala los siguientes relacionados con la práctica grupal:

- d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.
- e) Compartir vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella que permitan enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de participación instrumental en grupo [...].

el alumnado ya ha desarrollado las competencias técnicas necesarias para abordar obras de alta dificultad para violonchelo, que pueden servir como **referencia del nivel de exigencia** técnico esperable. Así, la programación de Música de Cámara deberá tener en cuenta, principalmente, las problemáticas asociadas a los diferentes **tipos de formación** y el número de intérpretes que las componen.

Por otra parte, debido a la presencia generalizada del violonchelo en gran parte del repertorio de toda la música del período de la práctica común, la programación de la materia de Música de Cámara deberá realizarse de un modo racionalizado que permita al alumnado profundizar en el repertorio camerístico de los diferentes períodos históricos, a lo largo de los cursos en los que se desarrolla esta asignatura.

Diferentes estilos

En primer lugar, cabe mencionar que el repertorio a **dúo para violonchelo y otro instrumento** —ya sea melódico o polifónico— es abundante, pero en la elección del repertorio para un curso de música de cámara se deberá procurar una **dificultad relativa similar** para ambas partes. Especialmente en el caso del dúo con piano —una de las agrupaciones camerísticas más habituales— conviene evitar asignar al violonchelo un papel de solista con un alto grado de dificultad técnica, mientras que el otro instrumentista ejerce de mero acompañante. Esto solo generará frustración entre los alumnos e impedirá alcanzar los objetivos comunes de la música de cámara, así como encontrar un **punto de entendimiento** entre los componentes de la formación.

Dúo con piano

Resulta imposible señalar siquiera una mínima parte del repertorio existente para el dúo de violonchelo y piano, pero mencionaremos algunos ejemplos dentro de los diferentes períodos históricos:

- **Barroco.** Las numerosas sonatas para violonchelo y bajo continuo pertenecientes a distintos compositores del Barroco ofrecen una amplia gama de aspectos musicales y técnicos a trabajar en el aula de Música de Cámara. Algunos ejemplos son la *Sonata en re mayor TWV 41: D6* de G. P. Telemann; la serie de 6 *Sonatas, op. 14* de A. Vivaldi y la *Sonata en sol mayor* de M. Berteau (anteriormente atribuida a Sammartini). Para esta última pieza se puede contar con el arreglo de L. Rose para violonchelo y piano, y en cualquier caso, para todas ellas se deberá procurar una edición con la parte del bajo continuo desarrollada.
- **Clásico.** Una buena opción son las *Sonatas para violonchelo* de J. B. Bréval, especialmente la *op. 40 n.º 1 en do mayor* (versión de Schoreder/Rose) y la *op. 12 n.º 5 en sol mayor* (versión de G. Cassadó). También es fundamental mencionar en este apartado las 6 *Sonatas para violonchelo y continuo* de L. Boccherini, en las cuales podemos optar por el acompañamiento de violonchelo o por el arreglo para violonchelo y piano de A. Piatti. En estos niveles, pueden ser recomendables la *Sonata n.º 2 en do mayor, G. 6*, y la *Sonata n.º 4 en mi bemol mayor, G. 10*.
- **Romántico.** Según la consideración habitual de la obra de Beethoven como punto de inflexión entre el clasicismo y el Romanticismo, podemos valorar la conveniencia de programar una de sus *Sonatas para violonchelo y piano* según el contexto de cada curso y las capacidades del alumnado. En la mayoría de las ocasiones serán apropiadas las *Sonatas, op. 5* —n.º 1 en fa mayor y n.º 2 en sol menor—, más asequibles técnica y musicalmente en comparación con la *Sonata, op. 69*, en la mayor y las dos pertenecientes al op. 102. Un interesante trabajo camerístico puede realizarse, asimismo, con las *Sonatas para violonchelo y piano* de B. Romberg y las obras *Adagio y Allegro, op. 70*, *Fantasiestücke, op. 73* y *Fünf Stücke im Volkston op. 102* de R. Schumann. También, en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales, se puede plantear el trabajo de las sonatas de F. Mendelssohn y J. Brahms.
- **Siglo xx.** De la vasta cantidad de obras del repertorio compuestas en el siglo xx, podemos remarcar algunas posibilidades para el trabajo camerístico, como la *Sonata para violonchelo y piano* de C. Debussy; las *Tres piezas para violonchelo y piano, op. 8* de Hindemith; la *Sonata, op. 40* de D. Shostakóvich y la *Sonatina* de Kodály. En cuanto a la música española del género

compuesta en este siglo, citaremos la *Suite popular española* de Manuel de Falla (transcrita al violonchelo por M. Maréchal) y la *Sonata al estilo antiguo español* de Gaspar Cassadó.

Dúo de cuerda Especialmente en el primer año de estudio de Música de Cámara, una opción alternativa respecto al dúo con piano puede ser una agrupación compuesta por **dos instrumentos de cuerda frotada** —en la que, lógicamente, ambos alumnos deben poseer una competencia técnica similar—. La conjunción de dos instrumentos de características organológicas y técnicas muy parecidas o idénticas favorecerá que los dos componentes de la formación desarrollen con mayor facilidad la **capacidad de entendimiento mutuo**. Esto se debe a que al compartir una misma gestualidad, tipos de ataque y respuesta mecánica del instrumento, resultará más sencillo unificar muchos de los parámetros musicales.

Esta categoría alberga un gran número de obras de cierto carácter pedagógico, como los *Tres dúos para violín y violonchelo*, op. 6 de F. A. Hoffmeister y los *Seis dúos*, op. 18 de C. P. Stamitz; aunque también encontramos repertorio concertístico, como la *Sonata Piccola en re mayor*, B. D2 de Tartini o el *Dúo para viola y violonchelo «mit zwei obligaten Augengläsern»*, WoO 32 de Beethoven. Trabajos virtuosísticos como los dúos de Kodály y Martinů, así como la *Sonata para violín y violonchelo* de Ravel, resultan más apropiados en estudios superiores.

Otras formaciones A medida que se añaden componentes a la agrupación camerística, la dificultad técnica crece; puesto que sumar un nuevo instrumento implica un incremento en la atención entre todos los miembros, así como la necesidad de **unificar** un mayor número de **parámetros interpretativos** (articulación, fraseo, agógica, dinámicas, planos sonoros y timbre). Por estas razones, formaciones camerísticas de estas características se reservarán preferiblemente para los niveles más altos de las enseñanzas, en los que la madurez de los alumnos les permitirá afrontar con éxito los problemas técnicos, artísticos y humanos derivados de esta práctica conjunta.

Trío de cuerda El **trío de cuerda** puede considerarse un género casi minoritario, especialmente en la combinación de violín, viola y violonchelo. La mayoría de ejemplos de repertorio para esta agrupación los encontramos durante el Barroco y el clasicismo. Entre ellos, destacan las tres series de seis tríos de L. Boccherini (*op. 14*, *op. 37* y *op. 47*); el *Divertimento para violín, viola y violonchelo en mi bemol mayor KV 563* de Mozart, de gran exigencia técnica para los tres intérpretes, y los *Tríos*, op. 3, 8 y 9, de Beethoven.

De especial interés para la programación de la asignatura de música de cámara pueden resultar los tríos formados por dos violines y violonchelo, ya que una gran mayoría fueron concebidos con cierta intención pedagógica. Encontramos innumerables ejemplos en las producciones de Boccherini y Hoffmeister.

Trío con piano Mención aparte merece el trío formado por un piano, un violín y un violonchelo, ya que se estableció como una de las formaciones clásicas más habituales (Tranchefort 1995). Es conveniente realizar un primer acercamiento a esta agrupación a través de los *Tríos con piano* de J. Haydn, recogidos en su catálogo con la referencia Hob. xv. Sus más de cuarenta obras para esta configuración camerística, pertenecientes a épocas compositivas distintas, permiten una amplia secuenciación del repertorio. Dentro de este contexto, también debemos tener en cuenta los *Tríos con piano* de Mozart.

Por otra parte, los tres *Tríos con piano*, op. 1 de Beethoven permiten un interesante trabajo en torno a articulaciones, dinámicas, fraseos y adecuación al estilo. En los cursos finales de las enseñanzas profesionales se puede plantear el trabajo de composiciones posteriores de Beethoven, como los *Tríos*, op. 11 (en este caso para clarinete o violín, violonchelo y piano) u op. 70.

El repertorio romántico para esta agrupación es extenso y ofrece múltiples posibilidades, que también suelen ser apropiadas en cursos avanzados o estudios superiores. Ejemplo de ello son las composiciones de Brahms o R. Schumann y el *Trío con piano*, op. 17 de Clara Wieck-Schumann. Otras obras de mayor envergadura, como los tríos de Debussy o Turina, pueden ser considera-



## **NUESTROS TEMARIOS:**

(Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas)

**CANTO**

**FUNDAMENTOS DE COMPOSICIÓN** (2 volúmenes)

**GUITARRA**

**GUITARRA ELÉCTRICA**

**LENGUAJE MUSICAL**

**PERCUSIÓN**

**PIANO**

**SAXOFÓN**

**TROMPETA**

**VIOLA**

**VIOLÍN**

**VIOLONCHELO**

**En preparación:**

**TROMPA**

**ORQUESTA**

A la venta en:

**<http://www.dosacordes.es/tienda>**

 **Dos Acordes**®

**OPOSICIONES  
PARA PROFESORADO DE CONSERVATORIO**

**El diseño  
de la  
Programación  
y las  
Unidades Didácticas**

Adaptado  
y actualizado  
a la Normativa  
vigente  
(L.O.E.)

**Javier Jurado**

 **Dos Acordes**

A la venta en:  
<http://www.dosacordes.es/tienda>

# ¿OPOSICIONES?



**PREPÁRATE BIEN, ES TU FUTURO**

Preparamos todas las pruebas y todas las especialidades,  
con los mejores preparadores específicos  
para las pruebas prácticas escritas.

Música de Secundaria  
Maestros de Música, Primaria e Infantil  
Conservatorios

**¡CON NOSOTROS APROBARÁS!**

Te informamos en:  
<http://www.dosacordes.es/academia>

 **Dos Acordes**®