



---

**Universidad de Valladolid**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ FACULTAD DE EDUCACIÓN  
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL**

**MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA  
Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y ENSEÑANZAS DE  
IDIOMAS (Reales Decretos **1834/2008** y **303/2010**)**

## **TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**POSIBLES APLICACIONES DEL PARTIMENTO EN 5º Y 6º  
DE ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE VIOLONCHELO:  
PROPUESTA DIDÁCTICA**

**Alumno:** MAURICIO REY GALLEGO

**Presentado bajo la dirección de la tutora:** MARÍA JOSÉ VALLES DEL POZO

---

V<sup>to</sup> B<sup>no</sup> de la tutora

2021

## **Agradecimientos**

Me gustaría agradecer a mi tutora, María José Valles del Pozo, por haberme ayudado enormemente en la elaboración de este trabajo. Gracias a sus comentarios y críticas constructivas, he sabido qué quitar y qué poner para que este TFM sea coherente y cumpla sus objetivos. Asimismo, tengo que agradecer a José Ignacio Palacios Sanz por su refuerzo a la hora de apuntalar los aspectos más formales de este documento.

De igual forma, agradezco sumamente el apoyo que tuve por parte de Ramiro Domínguez Somonte, mi tutor de prácticas en este Máster, y de la directora del Conservatorio de Música de Valladolid, Laura de la Hoz. En todo momento mostraron una gran disposición y mis prácticas no pudieron haber sido mejores.

También quiero mostrar mi agradecimiento a todo el personal docente al que he conocido durante este Máster. Puedo decir que he aprendido algo nuevo de todos los profesores.

Por último, he de dar las gracias a mi familia, que me ha apoyado de manera incondicional a lo largo de este Máster. Especialmente, quiero mostrar mi más sincera gratitud a mi mujer, Renée Delgado, quien siempre saca lo mejor de mí.

## Resumen

En este trabajo, se pretende de hacer una propuesta didáctica mediante la cual los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales potencien una serie de habilidades (compositivas, improvisativas, creativas y de interpretación en grupo) necesarias en el mundo musical clásico actual, mediante el estudio de algunos conceptos básicos del partimento. Para lograrlo, se analiza brevemente el panorama actual de la música clásica, así como algunas técnicas para transmitir unos contenidos básicos de partimento en los alumnos. Se ofrece la propuesta didáctica basándose en dos factores: el estudio de la afinación y el del partimento. Además, al final de esta propuesta se sugiere un formato de concierto innovador que pueda ayudar a superar parte de la problemática de la música clásica mencionada con anterioridad.

**Palabras clave:** Partimento, composición, improvisación, propuesta didáctica, enseñanzas profesionales.

## Abstract

The intention of this paper is to present a learning proposal for cello students of the fifth and sixth year of Spanish “Enseñanzas Profesionales” (ages 16 through 18) using concepts of partimento. This proposal seeks to strengthen a series of skills (composing, improvising, creativeness, performing in a group) which are necessary in the current world of classical music. This paper analyzes the current state of affairs of classical music in our world, and presents various techniques to facilitate the transmission of basic concepts of partimento to the students. The learning proposal is based on two factors: the study of both

intonation and partimento. Additionally, this proposal offers an innovative concert format to overcome the aforementioned difficulties regarding classical music today.

**Key words:** Partimento, composition, improvisation, learning proposal, professional training.

## Índice

1. INTRODUCCIÓN .....	7
1.1. Justificación .....	7
1.2. Hipótesis .....	9
1.3. Objetivos .....	11
1.3.1. Objetivos generales .....	12
1.3.2. Objetivos específicos .....	13
1.4. Metodología .....	13
1.5. Estado de la cuestión .....	15
3. PARTIMENTO: NOCIONES BÁSICAS.....	18
3.1. Partimento en teclado y en violonchelo.....	23
4. PROPUESTA DIDÁCTICA.....	25
4.1. Estructura de la propuesta.....	25
4.1.1. En cuanto a la afinación .....	26
4.1.2. En cuanto al partimento en el violonchelo y su aplicación en grupo.....	27
4.2. Trabajo previo relativo al perfeccionamiento de la afinación (“Intwonation”).....	30
4.3. Partimento.....	43
4.3.1. Sesiones introductorias .....	43
4.3.2. Sesiones grupales de interpretación .....	52

4.3.3. Sesiones grupales de improvisación .....	54
4.3.4. Concierto de improvisación .....	55
4.3. Aspectos a tener en cuenta.....	56
5. CONCLUSIONES .....	57
6. APUNTES FINALES.....	59
Referencias .....	60
Anexos.....	63

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Justificación

En lo que respecta al campo de la educación musical, han sido muchos los profesores y maestros que he tenido a lo largo de mi vida. Profesores de Lenguaje Musical, Música de Cámara, Orquesta, Violonchelo, Fundamentos de Composición, Análisis, Armonía, Acústica, Estética de la Música, Historia de la Música, etc.

Como se puede observar, son bastantes las asignaturas que un estudiante de conservatorio profesional, superior y de postgrado tiene que cursar a lo largo de sus estudios. Para simplificar las cosas, se puede decir que, muy a grandes rasgos, la educación musical de los conservatorios de España (y del mundo, en general) se divide en tres grandes áreas: práctica instrumental, teoría de la música e historia de la música. Evidentemente, estas tres áreas están interrelacionadas entre sí, pero, creo que por causa de la educación reglada, generalmente éstas son enseñadas de manera separada.

¿Es ésa la mejor manera de enseñar música? Habría quien pudiera afirmar que sí, ya que los contenidos del conocimiento musical son tan extraordinariamente vastos que se podría argumentar que requieren de una compartimentalización de sus diferentes áreas a la hora de transmitirlos. No obstante, ¿no parecería que tal división podría entorpecer las conexiones más que obvias entre los tres bloques de conocimiento musical? Yo soy de la opinión que, en muchos casos, sí.

¿Cuántas veces hemos observado que un músico clásico puede tocar un concierto entero de memoria pero luego es incapaz de improvisar sobre un bajo? ¿Qué músico clásico no se ha sorprendido al saber que hay quien puede tocar de manera virtuosa sin saber el nombre de las notas que está tocando? ¿Acaso no hemos escuchado interpretaciones

técnicamente impecables, pero musicalmente pobres? Por si no queda lo suficientemente claro, con estas preguntas pretendo poner de manifiesto que la educación musical en la que existe una separación total de sus áreas podría tener carencias importantes.

Si a esto además sumamos que son muchas las horas necesarias para distribuir tantos contenidos, la pregunta que me hago es la siguiente: ¿Es posible crear una sola actividad en la que se trabajen al mismo tiempo distintos aspectos musicales relativos a dos o más áreas? Es en base a esta pregunta que surge parte de mi interés a la hora de desarrollar este TFM.

También es necesario poner sobre la mesa una realidad que muchas veces se nos olvida a los músicos, y es que, si la música requiere de muchas horas para perfeccionar nuestros conocimientos relativos a ella, tenemos que comprender y aceptar que esas horas suelen ser consideradas como “extra” durante gran parte de nuestra formación musical. Es decir, los músicos tenemos que compaginar desde muy jóvenes unas maratónicas sesiones educativas no-musicales y obligatorias con las quizá más cortas –aunque también agotadoras– jornadas de clases de conservatorio.

Creo que todo esto, sumado al hecho de que los músicos necesitan de características extra-musicales para triunfar (tales como el don de gentes, saber “venderse”, conocer las tendencias, etc.), hace que sea necesario el desarrollar algún tipo de sistema que aúne diferentes áreas del conocimiento, con el objetivo de que pueda ser usado en alumnos de conservatorios no sólo para mejorar su formación, sino también con el fin de darles más tiempo para desarrollar otros aspectos que les serán absolutamente necesarios en su vida profesional.

Esta reflexión, unida con un profundo deseo de unir lo tradicional con lo nuevo y original han desembocado en la propuesta didáctica presentada en este TFM.



## 1.2. Hipótesis

Según Münch y Ángeles (1996):

La hipótesis es la respuesta tentativa a un problema; es una proposición que se pone a prueba para determinar su validez...La hipótesis es, por lo tanto, una respuesta sujeta a comprobación. Su función principal es probar empíricamente una relación entre fenómenos...se dice que es tentativa porque está sujeta a comprobación. (p. 83)

Una definición similar nos ofrece Sabino (1992), quien describe la hipótesis como “una afirmación, aún no verificada, que relaciona dos o más variables de una manera explícita.” (p. 62)

En base a estos conceptos y tras muchos años estudiando y enseñando música e interpretación del violonchelo, en la presente sección daré mi respuesta a un problema que veo en la educación musical de los conservatorios. No obstante, antes de ello veo necesario dar cierto contexto comentando dos ideas.

Primeramente, la música clásica ya no parece ser lo que era. Vanhoenacker (2014) ilustró en un artículo el estado actual de la música clásica con respecto al público general estadounidense. En el texto, da a conocer la caída en picado en popularidad de la música clásica, así como la relación de este fenómeno con la cantidad de dinero generado en ventas. El artículo también habla de la ola de orquestas en bancarrota y de cómo estas orquestas parecerían obtener más dinero a través de donaciones que de venta de entradas (Vanhoenacker, 2014). Algo así parece dejar caer Lebrecht (2021), quien escribió un artículo en el que aboga por reconstruir la práctica de la música clásica para evitar que desaparezca para siempre.

En segundo lugar, actualmente, el saber tocar bien el violonchelo –o cualquier otro instrumento– no es suficiente, sino que el conocimiento tecnológico (junto con otras cualidades como el don de gentes, el marketing etc.) es crucial para el músico de hoy día. Según Haynes y Marshall (2017), “the structural changes in the music industry in the last two decades have clearly affected the circumstances in which all musicians find themselves...” [los cambios estructurales en la industria musical en las últimas dos décadas han afectado claramente las circunstancias en las que todos los músicos se encuentran] (p. 7). Desarrollar todas estas habilidades (musicales y no musicales) requiere mucho tiempo; tiempo que ya era 100% necesario simplemente para estudiar música y violonchelo.

Es decir, parece necesario continuar persiguiendo la excelencia musical (como no puede ser de otra manera) mientras, al mismo tiempo, se desarrollan estos otros conocimientos (de marketing, tecnológicos etc.) para que sea posible “reformular” nuestro arte y atraer al nuevo público que, sobre todo en la era “post-covid” y tal y como apunta Bycott (2020) en Medium, parece estar moviéndose cada vez más en Internet. El problema es que los días sólo tienen 24 horas y hace falta mucho tiempo para desarrollar todas estas habilidades que los músicos necesitan hoy día. Por lo tanto, si aplicamos esto a mi especialidad, ¿qué hacemos para que los violonchelistas alcancen una excelencia musical aún mayor mientras se economizan el tiempo y los recursos, y que estos puedan ser dedicados al desarrollo de nuevas habilidades?

Mi respuesta desemboca en el partimento napolitano, el cual es un sistema pedagógico que enseña un lenguaje musical y compositivo del siglo XVIII, mejorando a su vez las capacidades improvisativas y creativas de sus estudiantes. A pesar de que el partimento napolitano está pensado para instrumentos de teclado, pienso que también puede

tener cabida en otro tipo de instrumentos. Por lo tanto, en este TFM se van a proponer diversas maneras de enseñar una forma básica de partimento napolitano a alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales con el objetivo de incrementar –con un solo tipo de actividad– las destrezas improvisativas y compositivas, la creatividad, la espontaneidad y la capacidad de trabajar en grupo de estos alumnos. Y es que creo firmemente que todas estas áreas son absolutamente necesarias para la consecución de unas habilidades que permitan –junto a otros factores– a los músicos clásicos del futuro (en este caso, violonchelistas) aumentar la demanda de su arte y, quizá, sobrevivir en el mundo laboral.

### **1.3. Objetivos**

El objetivo primordial de la investigación científica es la descripción, explicación y predicción de la conducta de los fenómenos, es decir, la búsqueda de nuevos conocimientos. La investigación, a su vez, puede cubrir otros objetivos que están implícitos en el anterior. (Münch y Ángeles, 1996, p. 26)

Según Sabino (1992), los objetivos en el contexto de una investigación son, esencialmente, los “fines que se considera posible alcanzar concretamente” en una investigación (p. 28). Sabino distingue entre los “fines que...persigue nuestro trabajo”, a los cuales denomina “objetivos extrínsecos o externos”, y los fines relativos “al tipo de conocimiento que el científico espera obtener al finalizar el trabajo”, los que él llama “objetivos internos o intrínsecos”. (pp. 45-46)

Pasando al campo de la educación, y de acuerdo con la Agencia Ejecutiva Europea de Educación y Cultura (2009), los objetivos de los países europeos en relación con la educación

artística son muy similares entre sí, aunque evidentemente hay algunas diferencias. Estos objetivos –los que no suelen variar entre los diferentes países– suelen tener que ver con el “desarrollo en los jóvenes de las capacidades artísticas, el conocimiento y la comprensión.” Asimismo, en la mayoría de los países también se busca un aumento de la “capacidad crítica; del entendimiento de la herencia cultural y la diversidad cultural; expresión individual y creatividad,” entre otros objetivos (EACEA P9 Eurydice, 2009, p. 78).

En base a estos conceptos, y teniendo en cuenta que este trabajo trata de plantear una propuesta didáctica, me gustaría plantear los siguientes objetivos generales y específicos de este TFM.

### ***1.3.1. Objetivos generales***

1. Proponer una línea metodológica paralela a la actual que permita a los alumnos de Violonchelo de 5º y 6º de EE.PP mejorar de forma unificada sus conocimientos musicales, así como su capacidad creativa, improvisativa y de trabajo en grupo.
2. Plantear una organización de la docencia que permita descubrir si el conectar diferentes áreas de la educación musical puede o no ayudar en la formación de jóvenes músicos.
3. Introducir estrategias docentes que fomenten en los estudiantes una actitud proactiva que les ayude no sólo en su preparación para el Grado Superior, sino también para adaptarse al mundo laboral en un futuro.

### ***1.3.2. Objetivos específicos***

1. Definir un método propio para introducir y aplicar el partimento en los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales.
2. Diseñar sesiones de interpretación grupal donde, mediante la activación del aprendizaje previo, se conecten las áreas de la interpretación y la improvisación.
3. Concienciar a los alumnos de Enseñanzas Profesionales de la importancia de las habilidades improvisativas, y de lo que éstas suponen para el desarrollo artístico de un futuro músico profesional.
4. Establecer una mayor unión entre los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de EE.PP., con el objeto de que encuentren apoyo en sus compañeros durante los estresantes meses previos a las pruebas de acceso al Conservatorio Superior.

### **1.4. Metodología**

Mi trabajo ha utilizado, por necesidad, varias metodologías diferentes. En estos párrafos pasaré a describirlas.

Con respecto a la elaboración de este TFM, la metodología cualitativa ha sido necesaria a la hora de evaluar los diferentes problemas que hay actualmente en la educación musical de instrumentistas. López Cano (2014) asegura que los métodos cualitativos “prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada.” (p. 108) También, dice lo siguiente con respecto a estos métodos:

La estrategia de captación de información es menos sistemática que los métodos cuantitativos, pero su flexibilidad la inserta en un continuo proceso interactivo que se va ajustando de acuerdo al desarrollo de la investigación y sus necesidades. Su modus operandi son la interpretación y comprensión de discursos, acciones y conductas.”  
(pp. 108-109)

Para la toma de datos, fue necesario un cuaderno de campo. A lo largo de los años, a través de las clases de violonchelo que he dado a instrumentistas de muy variadas edades, he observado una creciente disminución de conocimientos en lo relativo a teoría musical en los instrumentistas. A pesar de que estos asisten a clases de teoría musical, parecería que, o bien estos conocimientos son demasiado extensos como para que sean recordados, o simplemente el interés por otros aspectos de la interpretación musical ha desbancado la inclinación que un alumno pudiera tener por los conocimientos de teoría musical. Obviamente hay excepciones pero, como digo, en base a lo que he visto en mis años de experiencia docente, creo que es necesario que los instrumentistas se familiaricen de manera más eficiente con conocimientos de índole más teórica.

Con respecto a la propuesta de este TFM, en la que los alumnos trabajarán en grupos, se utilizará una metodología educativa de aprendizaje cooperativo. Como se verá en el apartado correspondiente de este trabajo, habrá varias sesiones de interpretación en grupo donde se tocarán aspectos relativos a la improvisación, composición, el trabajo en equipo etc. Gracias a estas sesiones, los alumnos podrán interacciones con sus compañeros y aprender en base a lo que observen en ellos. La observación participante por parte del profesor será esencial en estas sesiones, ya que será el único momento en el que todas las áreas de la educación musical que abarca esta propuesta sean experimentadas a la vez.

Finalmente, y en relación con el párrafo anterior, la metodología del aprendizaje basado en proyectos será llevada a cabo a la hora de asignar deberes específicos que serán hechos por los alumnos, para después interpretar en conjunto aquellas obras que estos compongan en casa. Esto será compatible con una metodología de aula invertida, debido a que en las sesiones grupales se trabajará en lo que se ha compuesto en casa. La evaluación de estos deberes se llevará a cabo en las clases individuales de instrumento, cuando los alumnos los lleven para ser corregidos. Mediante todas estas evaluaciones no se dará una nota al alumno, sino que simplemente se obtendrá información con el motivo de conocer si se están cumpliendo los objetivos de este TFM.

### **1.5. Estado de la cuestión**

Este TFM plantea una propuesta original, ya que por lo que sé y, en el momento en que escribo estas líneas, no existe una metodología planteada (y mucho menos, reglada) para alumnos de violonchelo que incorpore el partimento napolitano de la forma en que lo hace el presente trabajo. El hecho de que aún no parezca haberse ideado una pedagogía que conecte el violonchelo y partimento puede tener varios motivos.

En primer lugar, el partimento está pensado para instrumentos de teclado, por lo que su aplicación “en bruto” (esto es, sin adaptarlo adecuadamente) en instrumentos que no sean puramente polifónicos puede resultar desafiante o, incluso, una locura (ya veremos que esto no es así). Asimismo, hoy día, la formación musical en conservatorios y escuelas de música “clásica” está muy compartimentalizada. Es decir, se suele enseñar violonchelo (en este caso) por un lado y teoría, historia, canto etc. por otro. Esto hace que la unión de distintas áreas claramente distinguidas en actividades pedagógicas no sea demasiado común. Por último, el

partimento no es un tema del que se tenga demasiado conocimiento hoy en día, por lo que es realmente difícil encontrar algo referente al mismo en los diferentes sistemas pedagógicos musicales de todo el mundo.

A pesar de todo esto, cabe reseñar que la práctica del partimento parece estar ganando cierta tracción últimamente, e incluso se han considerado maneras de enseñarlo en instrumentos de teclado, como se manifiesta en artículos como el de Andrés Benavides Isaza (2016), “La Armonía en el Teclado o el *Partimento* como Estrategia Metodológica para la Enseñanza de la Improvisación y el Aprendizaje del Lenguaje Musical”, o libros como el del Dr. John Mortensen (2020), “The Pianist’s Guide to Historical Improvisation”, los cuales aportan una serie de sugerencias para enseñar el partimento napolitano de manera teórica y práctica en instrumentos de teclado. No podemos olvidarnos de que, teniendo en cuenta que un partimento es esencialmente una línea de bajo, entonces hay que reseñar el hecho de que se ha escrito bastante sobre el bajo continuo tan característico del barroco, en ocasiones relacionándolo con el violonchelo de manera pedagógica, como se puede ver en la tesis de Robert Smith (2009), “Basso Continuo Realization on the Cello and Viol”.

Obviamente, existe una multitud de material pedagógico general para el violonchelo, aunque éste suele centrarse en las características técnicas del mismo, en ocasiones incluyendo en los diferentes materiales una vertiente musical. En este sentido, uno de los libros que más adecuados me parecen es el de “The First Hour: A Cellist’s Daily Technical Regimen” del violoncellista Amit Peled (2018), el cual ofrece una serie de ejercicios mediante los cuales se pretenden interiorizar patrones técnicos que ayuden en la interpretación del repertorio real. Debo también mencionar que en este TFM se usará un breve método propio (llamado “Intwonation”), el cual está diseñado para que sea trabajado por dos violoncellistas al mismo



tiempo, y cuyo propósito es mejorar la afinación de ambos instrumentistas, a la vez que se adquiere una capacidad de escucha de distintos acordes en distintas posiciones, lo cual es muy útil a la hora de llevar a cabo algunas actividades descritas en este TFM. Este método está fuertemente influenciado por el de Amit Peled descrito anteriormente, ya que creo que su simpleza de aplicación es algo de lo que mi propuesta puede beber.

Otros métodos usados popularmente en estos niveles (5º y 6º de EE.PP o equivalentes) son los de David Popper (1982), “High School of Cello Playing (40 Etudes)”; Janos Starker (1965), “An Organized Method of Cello Playing: Violoncello Exercises for the Left Hand” e Ivan Galamian –arreglado por Hans Joergen Jensen– (1994), “The Ivan Galamian Scale System for Violoncello”, entre muchos otros. Todos estos métodos aportan diferentes maneras de perfeccionar aspectos técnicos específicos –ya sea por medio de estudios “musicales” (como es el caso de Popper), o ejercicios “sin más” (el caso de Starker y Galamian)–, insistiendo en cada uno de ellos con el objeto de que se trabajen de manera metódica, individual e insistentemente.

Vemos pues que parece haber una necesidad específica de métodos de violonchelo que no se queden en el instrumento, sino que también enseñen y/o potencien de manera activa otras disciplinas como la improvisación, la creatividad, la composición y el trabajo en equipo. Es por ello que, en mi opinión, este TFM podría servir de base a la creación de un método que aúne todos estos aspectos y consiga que los futuros violoncellistas tengan tanto una formación más completa y atractiva, como un futuro más prometedor.

### 3. PARTIMENTO: NOCIONES BÁSICAS

Antes de ponernos a describir lo que son los partimentos, es necesario dar cierto contexto de la zona en la que estos surgieron, ya que de nada serviría estudiar algo sin entender el porqué de ese algo.

Esta contextualización comienza en el año 1535, cuando, de acuerdo a Gjerdingen (2020), se fundó el orfanato de Santa María de Loreto, el cual veremos que podrá perfectamente ser considerado como un conservatorio. En orfanatos como éste, los niños recibían clases de diversas materias. Una de ellas era música, la cual, a partir de mediados del siglo XVII, empezó a tener bastante importancia, ya que se contrató a músicos profesionales como docentes, por lo que el nivel en esa materia subió hasta el punto de que, si había niños de fuera del orfanato que pudiesen permitirse pagar una matrícula, también a ellos se les incluía en estas clases de música. Sabemos que Domenico Cimarosa, un gran compositor del siglo XVIII, estuvo en este orfanato y, según Gjerdingen, en base a algunos informes del orfanato que siguen existiendo, podemos suponer que Cimarosa (junto a otros niños, huérfanos o no) recibió clases de solfeo, canto, partimento, contrapunto, interpretación de teclado y de violín. (p. 21)

Vemos pues que las clases de partimento estaban, al menos sobre el papel, al mismo nivel (o, como poco, en el mismo currículo de la época) que clases que hoy día dan los alumnos de un conservatorio. Sería interesante preguntarse por qué la práctica del partimento ha quedado relegada a lo que es hoy día, mientras las demás áreas siguen dándose, pero éste no es el propósito de este TFM.

Encontrar una definición clara de “partimento” es complicado. En palabras del Dr. John Mortensen, especialista en partimento, éste es un “sistema de entrenamiento” y, “en sus

niveles iniciales, el partimento es simplemente una línea de bajo” (Canal cedarvillemusic, 2020). Este sistema de entrenamiento podría haber surgido en Nápoles (Italia) en el siglo XVII y la idea de que el partimento es una línea de bajo es algo que Giorgio Sanguinetti (2012) da por hecho en su libro “The Art of Partimento”, ya que cita varias instancias en las que el término “partimento” ha sido históricamente usado prácticamente como denominación de una línea de bajo. (pp. 10-11) Otra definición igualmente interesante citada en el libro de Sanguinetti la podemos encontrar en el “Dizionario e Bibliografia della Musica” de Peter Lichtenthal (1826), el cual describe el término “partimenti” como “ejercicios en un bajo cifrado o no cifrado, para el estudio de la armonía y el acompañamiento”. (p. 112) Tal y como expone Sanguinetti (2012), las distintas definiciones de partimento evolucionaron a lo largo del tiempo y se transformaron (pp. 11-14), lo cual hace que llegar a una definición exacta del término “partimento” sea prácticamente imposible.

Este trabajo no pretende ahondar en el significado preciso del término, sino en los beneficios del uso del partimento como generalmente se le conoce hoy día. Por lo tanto, resumiré y daré por buena una definición del término que bien podría ser la siguiente: “Sistema de entrenamiento musical consistente en un bajo sobre el cual se dan lugar una serie de ejercicios de armonización y acompañamiento.”

En base a esto, creo que es necesario incluir un extracto de Gjerdingen (2020) que permite familiarizarse muy bien con lo que es, en la práctica, un partimento:

“ A partimento was usually written on a single staff in the bass clef, and a boy would play that part on a harpsichord with his left hand. Musical patterns in this bass were meant to jog a boy’s memory and imagination so that, with his right hand, he would complete (“realize”) the missing melody and accompaniment. Calling the end result a

“realization” served to highlight the sense that the music in all its glory was already implicit in the partimento. Through performance the boy would bring it to life and make it fully audible.” [Un partimento normalmente estaba escrito en un solo sistema en clave de fa, y un chico debería tocar esa parte en un clavicordio con su mano izquierda. Los patrones musicales en ese bajo debían refrescarle la memoria e imaginación a ese chico de modo que, con su mano derecha, pudiera completar (“realizar”) la melodía y acompañamiento que faltaban. El llamar al resultado final una “realización” servía para poner de relieve la sensación de que la música en toda su gloria se hallaba implícita en el partimento. A través de la interpretación, el chico traería esa música a la vida y la haría completamente audible.] (p. 22)

Según este extracto, vemos que en la práctica del partimento hay una idea que, por decirlo de alguna manera, “chirría” un poco, al menos de primeras. Con esto me refiero al concepto de que parecería que un partimento es un bajo que lleva, por medio de patrones, codificada en él de manera indirecta la música que debe sonar en las voces superiores. Algo así podría dar la impresión de que el partimento tiene ciertas características prácticamente paranormales, pero lo cierto es que hay ejemplos en la música en la que este fenómeno se da de manera parecida. Por ejemplo, el bajo cifrado es similar, aunque sí que es verdad que los números representan notas sobre la nota del bajo. Es decir, las notas adicionales no son inferidas, sino que están representadas con exactitud mediante números. Otro ejemplo similar son las tablaturas de guitarra. No obstante, ¿hay algún ejemplo en el que una célula musical lleve codificada otra música sin necesidad de hacer alusión a ella de manera directa mediante números u otros símbolos? La respuesta es que sí.

Si, en un contexto de armonía tonal en la tonalidad de do mayor, le ponemos a un estudiante estándar una serie de notas de bajo que sean “do, fa, sol, do” y le decimos que las “realice” de manera natural, sin ser demasiado original, lo más normal sería que el producto final tuviera acordes de I, IV, V, I:

Figura 1

*Ejemplo de realización de acordes 1/2. Elaboración propia que, debido a su sencillez, podría tener similitudes con ejemplos similares previamente publicados.*

Figure 1 shows a musical score in 4/4 time. The bass line consists of four quarter notes: C (do), F (fa), G (sol), and C (do). The treble line shows four chords: I (C major), IV (F major), V<sup>7</sup> (G7), and I (C major). The chord symbols are placed below the bass line.

Si hacemos lo mismo y le ponemos la serie de notas de bajo “do, mi, fa, do, la, si, do, sol, do”, los acordes resultantes con bastante seguridad serían similares los siguientes:

Figura 2

*Ejemplo de realización de acordes 2/2. Elaboración propia que, debido a su sencillez, podría tener similitudes con ejemplos similares previamente publicados.*

Figure 2 shows a musical score in 4/4 time. The bass line consists of nine quarter notes: C (do), E (mi), F (fa), C (do), G (sol), A (la), B (si), G (sol), and C (do). The treble line shows nine chords: I (C major), iii (E minor), IV (F major), I (C major), IV<sup>6</sup> (F major), V<sup>6</sup> (G major), I (C major), V<sup>7</sup> (G7), and I (C major). The chord symbols are placed below the bass line.

Obviamente, la posición inicial podría cambiar, así como algún acorde (el V podría o no tener séptima), pero los acordes serían realmente similares en la inmensa mayoría de los casos. Es decir, con tan sólo una serie de nombres de nota y un contexto determinado podemos tener toda una progresión armónica. Algo así ocurre con el partimento.

Pero esto no acaba aquí, ya que en la historia de la música occidental tenemos numerosísimos ejemplos de música que surge de células anteriores. Si bien es complicado afirmar que toda una obra musical puede residir codificada en una sola célula o serie corta de notas, este fenómeno sí que se da parcialmente en algunos casos. Por ejemplo, en la Sinfonía de Brahms n.º 4, el tema empieza con una tercera descendente, y a base de terceras (ascendentes y descendentes), se podría decir que Brahms (1886) construye la base del resto de ese tema. Otro ejemplo podría ser la serie de cánones que Bach (ca. 1741) compuso basándose en el bajo de sus Variaciones Goldberg, en los cuales se da una línea melódica, la cual, usando sus notas en diferente dirección, diferente orden, o diferente tiempo, ofrecen el resto de voces que han de sonar. En este caso, obviamente esas notas iniciales contienen codificada toda la información necesaria para “realizar” las demás partes al completo, pero es sin duda un ejemplo que hay que tener en cuenta, debida su enorme complejidad y el deseo expreso de Bach de hacer de esta fórmula una especie de puzzle que otras personas deban resolver. Con esto vemos que la característica del partimento de la explicación de Gjerdingen (2020) no chirría tanto si tenemos en cuenta ejemplos similares que se han dado a lo largo de la historia de la música occidental.

El estudio del partimento puede resultar muy complejo ya que sus reglas son numerosas y, según Sanguinetti (2012), éstas podrían ser distribuidas en cinco categorías, cada una de ellas con muchos conceptos a tener en cuenta: axiomas básicos, regla de la octava, suspensiones, movimientos del bajo y mutaciones de la escala (p. 100). No obstante, en la propuesta de este TFM se pretende que los alumnos aprendan las nociones básicas y las puedan aplicar a la práctica instrumental con el violonchelo en grupo. Por ello, estas reglas deberán ser resumidas y, como resultado de esto, la práctica final será la de unos partimentos

sencillos que podrán tener características no tan idiomáticas como se desearía si se estuviera buscando unos objetivos más puristas.

### **3.1. Partimento en teclado y en violonchelo**

Creo que sería beneficioso plantearse el partimento para el violonchelo no sólo por las cualidades del aprendizaje del partimento para desarrollar diversas áreas del aprendizaje musical, sino también porque el violonchelo es un instrumento capaz de ofrecer una línea de bajo convincente, además de tener un gran repertorio de los siglos XVII y XVIII. Aun así, creo que es necesario explicar un concepto básico de su enseñanza en los instrumentos de teclado.

El partimento era (y es) normalmente utilizado con estos instrumentos, ya que requiere de una sincronización instantánea entre lo que sucede en el bajo y en la mano derecha. Sincronización que debe ser efectuada bajo un mismo mando o, en otras palabras, bajo un mismo cerebro. Evidentemente, en esta propuesta no se puede ahondar en esta “sincronización instantánea” ya que los intérpretes son varios, pero sí que se pueden trabajar otros aspectos que el partimento ofrece, tales como su procedimiento compositivo, la facilidad que le da a uno a la hora de iniciarse en la improvisación (en este caso, histórica), etc.

Ni que decir tiene que el estudio del partimento puede llegar a ser complejísimo si se desea ahondar en el tema. No obstante, lo que se pretende en la propuesta de este TFM es que los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales adquieran unos conocimientos básicos al respecto. Es decir, no se van a convertir en expertos del partimento

ni se va a profundizar tremendamente en su estudio, sino que los alumnos aprenderán unos conceptos básicos que les permitan mejorar sus capacidades compositivas, creativas e improvisadoras con el violonchelo.



## **4. PROPUESTA DIDÁCTICA**

Esta propuesta está ideada para ser llevada a cabo a lo largo de un año académico, y durará entre seis y nueve meses. Es decir, la propuesta se iniciará al principio del año académico de todos los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales, y finalizará en marzo, pudiendo prolongarse hasta junio, sobre todo en el caso de los alumnos de 5º, en caso de que haya alumnos de 6º con pruebas de acceso al Grado Superior y que, por tanto, necesiten más tiempo para prepararlas. En esta propuesta se trabajarán en primer lugar aspectos relativos a la afinación. Más tarde, este aspecto pasará a un segundo plano y el partimento concentrará la mayoría de los esfuerzos por partes de los alumnos, primero en la labor compositiva, y luego en la interpretativa e improvisativa. Es importante recordar que esta propuesta será evaluada por el profesor para comprobar que los objetivos de este trabajo se cumplen, pero los alumnos no recibirán una nota por parte del profesor. Es decir, será al menos en principio una propuesta opcional para aquellos alumnos interesados, y no tendrá una calificación, en parte debido a su carácter experimental.

### **4.1. Estructura de la propuesta**

Esta propuesta tendrá en cuenta dos aspectos fundamentales:

1. La afinación.
2. El partimento napolitano en el violonchelo y su aplicación en grupo.

Estas dos fases van a ser desarrolladas con todos sus detalles a lo largo de este capítulo, pero en esta sección ofrezco un breve resumen de las mismas para facilitar su comprensión. La estructura de las sesiones de la propuesta es la siguiente:

- 2 sesiones teóricas.
- 2 sesiones de interpretación en grupo de bajos dados.
- 2 sesiones de interpretación en grupo con improvisación.
- 1 concierto final.

#### ***4.1.1. En cuanto a la afinación***

La afinación con respecto a uno mismo (esto es, con respecto a las cuerdas diferentes a las que un violoncellista está tocando en ese momento) y a los demás deberá ser cuidada con especial delicadeza. Si tenemos en cuenta que, mediante el partimento napolitano, el alumno aprenderá conceptos teóricos relativos a la posición de los diferentes acordes, se pone de manifiesto que la adquisición de una buena base en lo que se refiere a la afinación será absolutamente fundamental, ya que, sin ésta, los conceptos teóricos quedarán empañados por inseguridades varias que no sólo afectarán al sonido, sino al nivel de atención del alumno. Es decir, si un alumno no se encuentra cómodo con las sensaciones sonoras que está experimentando, muy difícilmente podrá dicho alumno concentrarse en los aspectos más profundos del partimento napolitano. Por este motivo, veo necesario realizar una serie de sesiones (que variarán en tiempo) con el alumno en la clase individual de violonchelo.

Estas sesiones precederán al estudio del partimento napolitano como tal y contendrán una serie de ejercicios de afinación a dos voces realizados entre el profesor y el alumno. Estos ejercicios serán sacados de un método propio propuesto para dos violoncellistas, llamado “Intwonation” (incluido como Anexo 1 y también explicado durante su capítulo correspondiente en este TFM), con el cual se podrán adquirir las bases de una afinación

ordenada en la práctica grupal. Asimismo, se utilizarán otro tipo de ejercicios para trabajar estos aspectos de manera individual, en casa. Se estima que el número de sesiones necesarias para adquirir la base de estas habilidades estará entre seis y ocho, dependiendo del alumno. Con respecto al método “Intwonation”, también se llevará a cabo su práctica entre los propios alumnos durante la fase 2 (“el partimento napolitano en el violonchelo y su aplicación en grupo”), en grupos de dos alumnos, paralela a las sesiones correspondientes al partimento napolitano en sí. Básicamente, este TFM considera el método “Intwonation” como un predecesor necesario antes de abordar el partimento napolitano en el violonchelo, así como un acompañante fundamental a lo largo de todo el proceso.

#### ***4.1.2. En cuanto al partimento en el violonchelo y su aplicación en grupo***

La metodología relativa a esta fase de esta propuesta aún una serie de áreas, como son la interpretación, la armonía/fundamentos de composición, la creatividad, la improvisación y el trabajo en grupo. Debido a que este TFM precisamente aspira a unificar estas áreas en una sola actividad, ésta deberá ser compartimentalizada en varias secciones, cada una con su metodología específica.

Primero, se llevará a cabo una explicación somera de lo que es el partimento napolitano, así como de su "regla de la octava", sus cadencias y otros conceptos importantes al respecto. Esta explicación será hecha en una sesión-seminario enfocado exclusivamente a los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales, cuyo profesor será el profesor de violonchelo. En el capítulo correspondiente de este TFM se explicarán los motivos por los que el profesor de violonchelo deberá, casi sin excepciones, ser el que dirija este seminario, en vez de otro profesor de Fundamentos de Composición, por ejemplo. A

continuación se mandarán unos deberes meramente teóricos para corroborar que los alumnos han entendido las bases del partimento napolitano. Estos deberes serán llevados a la clase individual de instrumento de cada alumno, donde recibirán más deberes y apuntes relativos. Habrá una segunda sesión-seminario (más corta que la anterior) al cabo de dos semanas, donde se comentarán las inquietudes relativas al partimento napolitano de los alumnos. En esta segunda sesión se darán a conocer los detalles de la siguiente etapa correspondiente a esta segunda fase.

Después de los dos seminarios, los alumnos deberán escribir sus propias composiciones a cuatro voces en base a bajos dados por el profesor de violonchelo, siempre siguiendo los conocimientos aprendidos de partimento y teniendo en cuenta que estas composiciones van a ser interpretadas por ellos y sus compañeros. Se les darán dos semanas para componer estas piezas breves y se les pedirá que no las compartan con los demás. Después de dos semanas, nos reuniremos y tocaremos a primera vista los partimentos de todos los alumnos, dividiendo las voces de manera correspondiente (se explican las diferentes formas de división de voces en el capítulo correspondiente de este TFM). Parte de esta actividad, en la cual se potenciará el aprendizaje por pares, estará dedicada a ofrecer críticas constructivas a los partimentos de los demás alumnos. Después de esta experiencia, se darán nuevos bajos a todos los alumnos y se quedará dentro de tan sólo una semana para hacer la misma actividad. Una vez se haya llevado a cabo esta segunda sesión de interpretación en grupo, los alumnos deberían tener ya cierta práctica componiendo y tocando partimentos, y se habrá desarrollado una cierta sensibilidad hacia las sonoridades de los distintos acordes del partimento. Es por ello que como colofón a esta segunda sesión grupal, el profesor introducirá un nuevo bajo –el cual será muy sencillo– y lo tocará para que, uno a uno, los

alumnos toquen una sola voz superior de manera improvisada, siempre tratando de respetar las reglas del partimento, dentro de lo posible. Al final de esta sesión se dará a todos un nuevo bajo, esta vez más desarrollado, y se les pedirá que ideen diversas improvisaciones para cada una de las otras tres voces. En dos semanas se hará una tercera sesión de interpretación grupal, la cual dará comienzo “real” a la etapa relativa a la improvisación.

En la tercera sesión los alumnos tomarán turnos para tocar el bajo, mientras los otros alumnos improvisan las otras voces. Se empezará con una suerte de bicinium y se incrementará el número de voces hasta las cuatro posibles. El mecanismo para evitar que las improvisaciones sean meras memorizaciones de melodías ya escritas en casa será la actividad misma, ya que eventualmente los alumnos deberán improvisar sobre el bajo ya dado y una o dos líneas melódicas improvisadas por los otros alumnos. Es decir, los alumnos deberán escuchar en todo momento lo que hacen los demás y adaptar sus propias líneas melódicas para que se correspondan con lo que los demás están tocando. Se espera que esta sesión esté cargada de numerosas instancias de ensayo-error, y será una actividad sumamente interactiva. Se programará otra sesión similar para dentro de dos semanas. Después de esta última sesión, se planearán ensayos para preparar un concierto final en el que los alumnos realizarán improvisaciones (que puedan o no seguir fielmente las reglas del partimento napolitano) sobre bajos ofrecidos por el público (más detalles sobre esto en la sección 4.3.4.).

La totalidad de esta propuesta llevará un mínimo de seis meses y un máximo de nueve (un año académico). Se podrán añadir repeticiones de actividades para solidificar los conocimientos y/o para que los alumnos se sientan cómodos para el concierto final.

## 4.2. Trabajo previo relativo al perfeccionamiento de la afinación (“Intwonation”)

En esta sección –la cual se llevará a cabo durante todo el primer trimestre– se pretende que, además de acostumbrarse a tocar de manera afinada en la práctica individual, los alumnos se habitúen a adaptar su afinación con otras personas con las que estén tocando, lo cual es muy importante siempre, pero crucial en la música perteneciente al siglo XVIII, que cuenta con líneas melódicas muy expuestas en las que una incorrecta afinación resulta muy fácilmente distinguible por el oyente.

Como he comentado en la primera sección de este TFM, se iniciará este trabajo de afinación con la aplicación de un método propio al que he llamado “Intwonation”<sup>1</sup>, el cual es un método pensado para que dos violonchelistas –en este caso, profesor y alumno– trabajen juntos la afinación grupal, la cual les ayudará (tanto al alumno como al profesor) también con la afinación individual. Tengo que añadir que con “Intwonation” no se pretende que los alumnos usen unas digitaciones rígidas, sino que deberán usar cualquier digitación coherente mediante la cual puedan ejecutar los ejercicios con la mejor afinación y calidad de sonido posibles. El profesor servirá de guía en caso que haya dudas o digitaciones (u otros aspectos) que el alumno no sepa abordar correctamente.

El método “Intwonation” está dividido en tres secciones (A, B y C) que corresponden a ejercicios de afinación de:

- A. Una cuerda (a tocar en tantas tonalidades como sea posible).
- B. Dobles cuerdas (a tocar en tantas tonalidades como sea posible).
- C. Patrones variados (a tocar únicamente en la tonalidad en que están escritos).

---

<sup>1</sup> “Intwonation” es un juego de palabras en inglés que mezcla los términos “intonation” (entonación/afinación) y “two” (dos). Con esto se hace alusión al hecho de que el método ayuda a trabajar la afinación en grupos de dos. El método completo está incluido en inglés como anexo a este TFM.

Se dedicarán unos 10-20 minutos de cada clase de violonchelo a los 22 ejercicios de “Intwonation” a lo largo de todo el primer trimestre (unas 14 semanas), y se tendrá por objetivo acabar el método en ese tiempo. Como ya he mencionado, los ejercicios de las secciones A y B del método habrán de ser tocados en tantas tonalidades como sea posible, ya que de esta manera se ejercitará una parte de los aspectos teóricos de la música (el número de sostenidos o bemoles que tiene una tonalidad específica, la digitación que le correspondería etc.). Además, estos ejercicios pueden ser tocados con arcos separados o con ligaduras, aunque recomiendo empezarlos sin ligaduras de ningún tipo para asegurarse de que la afinación es correcta. En cada ejercicio añadiré una breve descripción del mismo y sólo incluiré la tonalidad de do mayor.

A1, escala simple en terceras:

Este ejercicio es básicamente una escala tocada en terceras entre los dos violoncellistas. El signo de exclamación (en este ejercicio y en otros) corresponde a un unísono en el que la afinación ha de cuidarse expresamente:

**Figura 3**

*Ejercicio "A1" del método "Intwonation"*

The musical score for Exercise A1 is presented in two systems. The first system contains the parts for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, both in 4/4 time. The second system contains the parts for Vc. 1 and Vc. 2, also in 4/4 time. The exercise consists of a simple scale in thirds. Exclamation marks (!) are placed above the notes in measures 10 and 11 to indicate unison points where tuning is crucial.

A2, escala simple en cuartas:

Esencialmente igual que el anterior, pero en cuartas. En este ejercicio se busca que el alumno asimile las cuartas tan comunes en las tríadas en segunda inversión:

Figura 4

Ejercicio "A2" del método "Intwonation", incluido como Anexo 1

The musical score for Figure 4 consists of four staves. The first two staves are for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, both in 4/4 time. They play a simple scale in fourths, starting on C2 and ending on C4. The last two staves are for Vc. 1 and Vc. 2, also in 4/4 time. They play a similar scale in fourths, starting on C4 and ending on C6. The score is written in a single system with a brace on the left side.

A3, escala simple en quintas:

A pesar de que las quintas paralelas están esencialmente “prohibidas” en la música de los partimentos, creo que es importante asimilar su sonoridad de manera cambiante. Es decir, pasar de una quinta a otra de forma paralela para aprender a corregir los problemas de afinación que sin duda surgirán:

Figura 5

Ejercicio "A3" del método "Intwonation"

The musical score for Figure 5 consists of two staves for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, both in 4/4 time. They play a simple scale in fifths, starting on C2 and ending on C4. The score is written in a single system with a brace on the left side.



A4, escala simple en sextas:

De forma parecida a lo visto en el ejercicio A2, aquí se busca encontrar la sonoridad y afinación de las sextas para asimilar mejor las tríadas en segunda inversión y, en este caso, también en primera:

Figura 6

Ejercicio "A4" del método "Intwonation"

A5, escala cromática en octavas alternadas:

Este ejercicio puede parecer fácil, pero si se ansía conseguir tener una afinación perfecta, será necesario repetir el ejercicio muy lentamente. En este ejercicio puede llevar un tiempo poder tocarlo con ligaduras, si así se desea:

Figura 7

Ejercicio "A5" del método "Intwonation"

The image shows a musical score for two violonchelos. The first system (measures 1-10) is in 3/4 time and features a sequence of eighth notes with various accidentals. The second system (measures 11-21) continues the sequence, with measure 11 marked with a double bar line and the number 11. The third system (measures 22-24) concludes the exercise, with measure 22 marked with a double bar line and the number 22. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and phrasing slurs.

A6, arpeggios separados por una nota:

Tanto para éste como para el siguiente ejercicio, tendré en cuenta los siguientes seis arpeggios:

Figura 8

Arpeggios utilizados para el ejercicio "A6" del método "Intwonation"

The image shows six arpeggios in 4/4 time, each consisting of four notes. The notes are: 1) C4, E4, G4, B4; 2) C4, E4, G4, B4; 3) C4, E4, G4, B4; 4) C4, E4, G4, B4; 5) C4, E4, G4, B4; 6) C4, E4, G4, B4. Below each arpeggio is a Roman numeral: I, i, IV, iv, vii, and V. The numerals are written in a stylized font.

Dicho esto, en A6 se tocarán los arpeggios entre los dos violonchelistas, separados por una sola nota. Con esto se consigue que los intervalos armónicos de tercera y cuarta sean



Figura 11

Ejercicio "B1" del método "Intwonation"

The image shows a musical score for four parts: Violonchelo 1, Violonchelo 2, Vc. 1, and Vc. 2. The first two parts are in bass clef with a 4/4 time signature. Violonchelo 1 starts with a series of chords in the right hand and a single note in the left hand, then continues with chords in both hands. Violonchelo 2 plays a similar pattern but with different chord voicings. The last two parts, Vc. 1 and Vc. 2, are in treble clef. Vc. 1 starts with a series of chords in the right hand and a single note in the left hand, then continues with chords in both hands. Vc. 2 plays a similar pattern but with different chord voicings. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-5 and the second system containing measures 6-9.

B2, escala cromática en terceras/cuartas:

Este ejercicio es parecido al anterior, pero con la diferencia de que aquí es más fácil conseguir una correcta afinación, aunque por contra es más exhaustivo. Obviamente, en el caso de este ejercicio sólo existe una fórmula. Es decir, no hay necesidad (ni es posible) trasladarlo a otras tonalidades:

Figura 12

Ejercicio "B2" del método "Intwonation"

The image displays a musical score for four instruments: Violonchelo 1, Violonchelo 2, Vc. 1, and Vc. 2. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (5, 9, and 13). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The Violonchelo parts are in bass clef, while the Vc. parts are in treble clef. The music consists of chords and arpeggiated patterns. The first system (measures 5-8) shows the Violonchelo parts in bass clef and Vc. 1 in treble clef. The second system (measures 9-12) shows Vc. 1 in treble clef and Vc. 2 in bass clef. The third system (measures 13-16) shows Vc. 1 in treble clef and Vc. 2 in bass clef. The score ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

B3, escala en sextas/cuartas:

El ejercicio B1 es parecido a éste. En este caso, se trabajan los acordes en primera inversión:

Figura 13

Ejercicio "B3" del método "Intwonation"

Violonchelo 1

Violonchelo 2

Vc. 1

Vc. 2

B4, escala en terceras/quintas:

También aquí vemos similitudes con el ejercicio B1. Aquí la disposición de las dos voces superiores es distinta (en quintas), con lo que el acorde tiene una sonoridad muy diferente con respecto a B1:

Figura 14

Ejercicio "B4" del método "Intwonation"

Violonchelo 1

Violonchelo 2

Vc. 1

Vc. 2



Figura 16

Ejercicio "B6" del método "Intwonation"

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

The score for Figure 16 consists of two systems. The first system contains measures 1 through 6. It features two parts for Viola (Violoncello 1 and Violoncello 2) and two parts for Violin (Vc. 1 and Vc. 2). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin parts play a melody that moves between the treble and bass clefs. Measure 7 is the start of the second system.

B7, escala en sextas, en octavas:

Similar al anterior:

Figura 17

Ejercicio "B7" del método "Intwonation"

Violonchelo 1

Violonchelo 2

Vc. 1

Vc. 2

The score for Figure 17 consists of two systems. The first system contains measures 7 through 12. It features two parts for Viola (Violonchelo 1 and Violonchelo 2) and two parts for Violin (Vc. 1 and Vc. 2). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Viola parts play a steady eighth-note accompaniment. The Violin parts play a melody that moves between the treble and bass clefs. Measure 13 is the start of the second system.



### Patrón C1:

Tanto éste como los demás patrones no están pensados para ser transportados a otras tonalidades, ya que habría secciones que no podrían funcionar en lo respectivo a digitaciones. Todos estos patrones compilan lo aprendido en las secciones A y B de “Intwonation”, y por tanto han de ser tocados de manera que se encuentre una afinación lo más correcta posible en cada acorde. Algunos de ellos son excepcionalmente difíciles:

Figura 18

Ejercicio "C1" del método "Intwonation"

The musical score for Exercise C1 consists of two staves, Violonchelo 1 and Violonchelo 2, in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The Violonchelo 1 staff contains a series of chords and intervals, including a sequence of eighth notes in the first measure. The Violonchelo 2 staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a prominent bass line with a double bar line and a fermata in the final measure.

### Patrón C2:

Figura 19

Ejercicio "C2" del método "Intwonation"

The musical score for Exercise C2 consists of two staves, Violonchelo 1 and Violonchelo 2, in 3/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The Violonchelo 1 staff features a sequence of chords and intervals, including a sequence of eighth notes in the first measure. The Violonchelo 2 staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a prominent bass line with a double bar line and a fermata in the final measure.

### Patrón C3:

Figura 20

Ejercicio "C3" del método "Intwonation"

The musical score for Exercise C3 consists of two staves, Violonchelo 1 and Violonchelo 2, in 4/4 time. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Violonchelo 1 staff contains a series of chords and intervals, including a sequence of eighth notes in the first measure. The Violonchelo 2 staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a prominent bass line with a double bar line and a fermata in the final measure.

## Patrón C4:

Figura 21

Ejercicio "C4" del método "Intwonation"

Musical score for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, Exercise C4. The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Violonchelo 1 plays a series of chords: G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1. Violonchelo 2 plays a series of chords: G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1, G2-B1.

## Patrón C5:

Este patrón tiene alguna dificultad técnica en la voz superior que deberá ser resuelta de manera que suene lo más natural posible. Es esperable que esto no se consiga inicialmente:

Figura 22

Ejercicio "C5" del método "Intwonation"

Musical score for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, Exercise C5. The score is in 4/4 time. Violonchelo 1 is in treble clef and plays a series of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Violonchelo 2 is in bass clef and plays a series of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

## Patrón C6:

Figura 23

Ejercicio "C6" del método "Intwonation"

Musical score for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, Exercise C6. The score is in 4/4 time. Violonchelo 1 is in bass clef and plays a series of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Violonchelo 2 is in bass clef and plays a series of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

## Patrón C7:

Figura 24

Ejercicio "C7" del método "Intwonation"

Musical score for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, Exercise C7. The score is in 4/4 time and B-flat major. Violonchelo 1 plays a melodic line with eighth and quarter notes. Violonchelo 2 plays a bass line with quarter and eighth notes, including some chords.

## Patrón C8:

Figura 25

Ejercicio "C8" del método "Intwonation"

Musical score for Violonchelo 1 and Violonchelo 2, Exercise C8. The score is in 3/4 time and B-flat major. Violonchelo 1 plays a melodic line with quarter and eighth notes. Violonchelo 2 plays a bass line with quarter and eighth notes, including some chords.

### 4.3. Partimento

En esta sección, el profesor deberá ofrecer una sesión introductoria de lo que es el partimento y para qué se usará. Aquí se sentarán las bases teóricas de la propuesta, por lo ésta es quizá la sección más importante de todas.

#### 4.3.1. Sesiones introductorias

Como he dicho en la introducción de este TFM, en mi opinión, esta sesión deberá ser dada por el profesor de violonchelo. A pesar de que un profesor de Análisis, Armonía, Fundamentos de Composición etc. pueda parecer más indicado, creo que es necesario que

aquel que imparta esta sesión tenga conocimientos del violonchelo y de los contenidos que se están dando en sus clases, ya que el partimento deberá ser adaptado a la idiosincrasia del violonchelo en el contexto de sesiones grupales a cuatro voces. Por este motivo, hace falta que el profesor de violonchelo tenga estos conocimientos del partimento, ya que es más sencillo que sea él quien los adquiriera que un profesor de teoría musical aprenda a tocar el violonchelo a un alto nivel.

También hay que tener en cuenta que el estudio del partimento puede abarcar varios años, ya que aún una serie de conocimientos muy diversos que difícilmente pueden ser tenidos en cuenta en su totalidad a lo largo de seis meses. Por lo tanto y como se ha mencionado anteriormente, los contenidos que se ofrecen en esta sección son, por necesidad, una suerte de resumen selectivo de un todo que conformaría la totalidad de los conocimientos relativos al partimento.

Dicho esto, hay una idea principal que debe inculcarse a los alumnos previamente, y es que el lenguaje (esto es, la forma de escribir la música) del partimento del siglo XVIII no es la misma que la actual. Es decir, aunque veamos inversiones (por ejemplo), el concepto de inversión no es algo a lo que debamos acudir, ya que éste no era un concepto tan estructurado y solidificado como es hoy día. Siguiendo esta recomendación, es de esperar que se evite que los alumnos puedan pensar en tratar el partimento de la misma manera en que tratan la música que están estudiando en sus clases teóricas.

En esta sesión introductoria se explicarán a todos los alumnos de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales de violonchelo (sin violonchelos) tres conceptos teóricos básicos relativos al partimento que habrán de ser interiorizados por los alumnos en los días sucesivos.

En primer lugar, tenemos que hacer saber que, sobre el papel, la música, por complicada que sea, está hecha de un número limitado de elementos que son concretos y cuantificables. Creo que Piston (2001) describe muy bien esta idea al afirmar lo siguiente:

En el estudio de la teoría musical nos interesa aquello de lo que está hecha la música: qué cosas hay en una pieza de música y cómo están unidas... Al estudiar estos aspectos nos ayudará el hecho de que la música trata con cantidades precisas. (p. 3)

Teniendo esto en cuenta, se hace evidente que el conocer los elementos de los que está hecha la música es primordial a la hora de entenderla. Dado que en alumnos de las edades a las que va dirigida esta propuesta puede haber mucha confusión en lo relativo a teoría musical, creo que es esencial aclarar que, simplificando bastante las cosas, en lo que respecta al partimento, sencillamente hay que saber reconocer unos patrones, los cuales son sencillos de ver. En otras palabras, y como veremos a continuación, en una línea de bajo dada (relativa a los conocimientos de partimento aportados en esta propuesta) vamos a ver patrones conformados por notas conjuntas o disjuntas, y por cláusulas cadenciales. Una vez reconocidos estos patrones, será posible empezar a vislumbrar la posibilidad de improvisar sobre ellos con motivos sencillos.

En segundo lugar, y en relación con el aspecto anterior, será esencial explicar la Regla de la Octava (de aquí en adelante, “RO”) a los alumnos de manera sencilla. De acuerdo a Ijzerman (2018), ésta podría ser definida como “an eighteenth-century concept that standardizes the harmonic realization of ascending or descending bass scales.” [Un concepto del siglo XVIII que estandariza la realización armónica de escalas del bajo ascendentes o descendentes.] (p. 83)

No hay una RO predefinida, pero sí que hubo varias que compartían características a lo largo del siglo XVIII (Ijzerman, 2018, p. 78). De todas ellas, el canal de Youtube “Early Music Sources” (2021) hace una amalgama creando unas RO comunes para los modos mayores y menores, que pueden verse a continuación:

Figura 26

Regla de la octava en modo mayor de "Early Music Sources"

RO en el modo mayor

5	6	6	6	5	6	6	5	6	#6	5	6	6	6	5
3	4	3	5	3	3	5	3	3	4	3	4	3	4	3
	3		3			3			3		2		3	

The figure shows a musical staff in bass clef with 15 notes. Above each note are numbers representing intervals. Below some notes are numbers representing intervals. The notes are: C2 (5/3), C3 (6/4/3), D3 (6/3), E3 (6/5/3), F3 (5/3), G3 (6/3), A3 (6/5/3), B3 (5/3), C4 (6/3), C#4 (#6/4/3), D4 (5/3), E4 (6/4/2), F4 (6/3), G4 (6/4/3), A4 (5/3).

Nota. Tomado del vídeo titulado "The Rule of the Octave" del canal de Youtube *Early Music Sources*.

Como nota aclaratoria, los números encima de las notas representan las notas correspondientes a ese intervalo sobre la nota encima de la cual están. Es decir, en el caso de la primera nota, la sonoridad (o acorde) resultante sería do, mi, sol. En el caso de la segunda, re, fa, sol, si. Etc.

Tal y como se nos indica en el vídeo de Early Music Sources, es también interesante observar que, en el modo mayor, los grados de la escala ascendentes 2 y 7 y los descendentes 4 y 2 tienen las mismas cuatro notas (sol, si, re, fa), las cuales conforman lo que hoy día sería una quinta de dominante sobre, en este caso, do mayor. Algo similar sucede con el grado 6 descendente, el cual tiene una alteración mediante la cual conforma, en do mayor, el acorde la, do, re, fa#. Un acorde así interpretado de manera tonal moderna no es más que un acorde de quinta de dominante en segunda inversión sobre el quinto grado, en este caso, sol.

Asimismo, el grado 2 descendente tiene una función idéntica que el grado 6 descendente, sólo

que en vez de ser sobre el quinto grado (sol), es sobre el primero (do). (Early Music Sources, 2021)

Todo esto puede parecer complicado, pero tocar estas sonoridades en un teclado hará que su asimilación por parte de los alumnos sea satisfactoria. Realmente, todo esto no es más que contar intervalos y tener en cuenta que las sonoridades (y, por tanto, los números encima de cada nota del bajo) van a ser idénticas en todas las tonalidades mayores.

Figura 27

Regla de la octava en modo menor de "Early Music Sources"

RO en el modo menor

5	#6	6	6	5	6	6	5	6	6	5	6	6	#6	5
3	4 3	3	5 b3	#3	3	5 3	3	3	4 3	#3	#4 2	3	4 3	3

Nota. Tomado del video titulado "The Rule of the Octave" del canal de Youtube *Early Music Sources*.

El modo menor es similar al mayor, aunque hay algunos cambios y, sobre todo, una mayor cantidad de notas accidentales. Para empezar, la escala ascendente es la menor melódica, con los grados sexto y séptimo alterados ascendentemente un semitono. Sin embargo, la escala descendente corresponde a la escala menor natural, sin alteraciones accidentales. Esto, obviamente, tiene sus consecuencias en los acordes.

En tercer lugar, los alumnos han de ser capaces de identificar algunos procedimientos cadenciales. Según Sanguinetti (2012) hay varios tipos de cadencias en lo relativo al partimento, y creo que es interesante acudir a su texto para explicárselo a los alumnos:

In the Neapolitan tradition, cadences are classified in three types, according to the number of metrical units allotted to the dominant. The three types of cadence are simple, compound, and double. Simple cadences have only one metrical unit on the dominant, and they make use of consonances only; compound cadences have two metrical units on the dominant and use a 4–3 suspension on V...; double cadences have four metrical units on the dominant... [En la tradición napolitana, las cadencias son clasificadas en tres tipos, dependiendo del número de unidades métricas asignadas a la dominante. Los tres tipos de cadencias son las simples, compuestas y dobles. Las cadencias simples sólo tienen una unidad métrica en la dominante, y sólo usan consonancias; las cadencias compuestas tienen dos unidades métricas en la dominante y usan una suspensión 4-3 en V...; las cadencias dobles tienen cuatro unidades métricas en la dominante...] (p. 105)

Los alumnos necesitarán ejemplos “gráficos” para entender estos procedimientos cadenciales, con lo que será muy útil utilizar los mencionados por Sanguinetti (2012) recomendados de Fedele Fenaroli que meto como Anexo 2 al final de este TFM.

Una vez entendidos estos conceptos, se les dará a los alumnos una hoja explicativa con los contenidos de la sesión introductoria para que los estudien en casa hasta interiorizarlos, así como unos deberes teóricos consistentes en varios bajos y cadencias para que rellenen las tres voces superiores. Los deberes serán los siguientes:

A. Introducir los acordes restantes de acuerdo a la RO ilustrada arriba (modos mayor y menor) en los siguientes ejercicios:





B. Realiza las siguientes cadencias en los modos mayor y menor:

Figura 29

Ejercicios de cadencias. Elaboración propia que, debido a su sencillez, podría tener similitudes con ejercicios similares previamente publicados.

etc.

5 #

etc.

7 5 #

etc.

7 5 #

5 4 #3

etc.

5 #    6 / 4    5 / 4    5 #    3

etc.

5 #    6 / 4    5 / 4    5 #    3

etc.

5 #    6 / 4    5 / 4    5 #    3

Estos deberes serán entregados en la clase individual de instrumento de cada alumno, y serán corregidos por el profesor y entregados a los alumnos en el siguiente seminario, que tendrá lugar dos semanas después del primero.

En el segundo seminario se responderán dudas de los deberes o de los contenidos teóricos de la propuesta en general. No se introducirán nuevos contenidos en esta segunda sesión. Al final de la misma, se darán los siguientes tres bajos (uno en modo mayor y dos en modo menor) a los alumnos para que desarrollen y escriban las tres voces restantes teniendo en cuenta lo aprendido de la RO y las cadencias en el partimento:



En esta primera sesión de interpretación, se tocarán los tres bajos de cada alumno, rotando las voces de manera que el que toque el bajo sea el creador de la realización que se está tocando. Creo que, de esta manera, el alumno puede tener una mayor apreciación de lo que ha escrito, ya que podrá concentrarse en tocar el bajo, el cual debería ser más conocido para ese alumno que las otras voces.

Al final de esta primera sesión, se ofrecerán nuevos bajos de características similares a los anteriores, y esta vez se pedirá a los alumnos que, con deberes, hagan una realización algo más compleja en la que tengan cabida figuras más breves como negras y corcheas. Con este tipo de realizaciones se comentará brevemente a los alumnos que se intentará mantener el acorde original encima de cada nota del bajo, utilizando meramente notas de paso que puedan llevar de un acorde al siguiente. Obviamente, como resultado, la realización que hagan los alumnos quizá no será completamente fiel a la teoría del partimento, pero como se ha explicado anteriormente, esto no es lo que se busca con esta propuesta.

En la segunda sesión (una semana después) se volverán a tocar las realizaciones de todos los alumnos y, a continuación, en la segunda mitad de la sesión, el profesor tocará un bajo (sin dar ninguna partitura) para que, uno a uno, los alumnos improvisen algo, lo que quieran, encima de cada nota. Se buscará que lo que se improvise tenga sentido “partimentístico” con respecto al bajo. Es decir, si en el bajo hay una nota mi blanca en do mayor (el tercer grado de la escala, al que le corresponderían una tercera y una sexta en la realización), en la voz superior improvisada podría haber un mi o un la, o quizá un mi que llega a un la mediante notas de paso.

Esta sesión supondrá una introducción a la parte relativa a la improvisación, que se iniciará dos semanas después.

### ***4.3.3. Sesiones grupales de improvisación***

En la primera de estas sesiones, se tocarán una serie de escalas de acuerdo a la RO, sin partitura. Cada alumno será asignado una voz de las cuatro posibles y se convendrá en una posición inicial. Hay que tener en cuenta que a lo largo de esta práctica (la cual puede resultar complicada al principio) se aceptará que quien no sepa qué notas tocar se calle momentáneamente para continuar cuando se tengan las ideas más claras.

Después de unas cuantas escalas de esta manera, se retomará la actividad de la sesión anterior en la que el profesor toca un bajo y los alumnos improvisan una voz superior, uno a uno. Se empezará sin que suenen más de dos voces a la vez y, a continuación, se unirán más voces. A cada uno de los tres alumnos que toquen las tres voces superiores se les asignará una sola voz diferente, de manera que no “salten” de voz en voz. Esto puede parecer complicado, pero a estas alturas se espera que los alumnos tengan la habilidad mental suficiente para conocer ampliamente la conducción de la voz superior y las intermedias. Como he mencionado anteriormente, en este tipo de actividades va a haber errores propios de la práctica de la improvisación, pero eso no debe coartar a nadie, ya que de alguna manera ha de aprenderse a improvisar y no debemos olvidar de que en todo aprendizaje se cometen errores, aunque con la improvisación estos puedan resultar extremadamente evidentes, según qué casos.

La segunda de estas sesiones será idéntica a la primera. Además, en esta segunda sesión se podrán responder dudas o inquietudes que tengan los alumnos. Tras estas dos sesiones de improvisación, se llevará a cabo un concierto.

#### **4.3.4. Concierto de improvisación**

Este concierto se llevará a cabo tras al menos dos semanas desde la segunda sesión de improvisación, y tendrá el fin de solidificar el aprendizaje y conectarlo de alguna manera a la práctica “profesional”. Esto es, en el marco de una interpretación con público en el que los nervios pongan a prueba las habilidades entrenadas a lo largo de los últimos meses.

El formato del concierto, el cual podría ser fácilmente organizado en el mismo conservatorio como “concierto extraordinario”, será el siguiente:

Se imprimirán una serie de fragmentos de bajos, se dividirán en tres grupos (inicio, desarrollo y cadencia) y se meterán en tres urnas. A continuación se pedirá a tres personas del público que saquen un fragmento de cada urna. Los tres fragmentos resultantes se pondrán juntos y se enseñarán a los cuatro (o más) violonchelistas. Los intérpretes tendrán todos los fragmentos originales con ellos, y dispondrán los tres elegidos sobre sus atriles para tener el bajo sobre el qué tocar delante de ellos. A continuación, se pondrán de acuerdo sobre la posición inicial del primer acorde, y tocarán el bajo. Después rotarán las voces, con lo que las siguientes versiones serán similares, aunque con las diferencias que imprima cada violonchelista en su parte. Se repetirá todo el proceso de elección de fragmentos dos o tres veces más.

Con este concierto se pondrán a prueba las habilidades de los violonchelistas, así como se interactuará con el público y se le hará partícipe de que improvisar en vivo no sólo es posible para un músico “clásico”, sino necesario si se quiere crear una experiencia de concierto innovadora. También se esperará que los violonchelistas hagan las veces de “orador público”, ya que tendrán que hablar con el público y organizar el proceso de selección de fragmentos.

### **4.3. Aspectos a tener en cuenta**

La facilidad que algunos músicos tienen con este tipo de actividades en las que hay que conocer los diferentes intervalos sobre una nota puede llegar a ser abrumadora. Con esto quiero decir que, en algunos casos, puede darse la situación de que un músico pueda reproducir inmediatamente en su cabeza una sonoridad con unos intervalos específicos, mientras que otro músico prácticamente no sea capaz de hacer algo así. Por ello, hay que tener paciencia con aquellas personas a las que les cueste interiorizar los procedimientos necesarios para poder componer, improvisar, etc.

También hay que tener en cuenta que el resultado público final –el concierto– puede parecer un tanto extraño, ya que no son muchos los conciertos clásicos en los que se interactúa con el público. No obstante, este tipo de conciertos “diferentes” parecen no sólo ser necesarios, sino también estar dando buenos resultados (Ho, 2018).



## 5. CONCLUSIONES

Si bien es cierto que el estudio del partimento puede llegar a ser sumamente profundo, creo que queda de manifiesto que su iniciación en los cursos de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales puede incrementar las habilidades compositivas, creativas, improvisadoras y de trabajo en grupo y, aunque sea “sólo” por esto, creo que ésta es una propuesta que merecería la pena realizar. Obviamente, hasta que esta propuesta se lleve a cabo en un conservatorio real, no se podrá conocer el alcance de esta mejora, y por lo tanto me gustaría realizar esta propuesta en cuanto yo esté en posición de hacerlo.

En este trabajo, y en relación con sus objetivos generales:

1. Se ha propuesto una línea metodológica paralela a la actual que permita a los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de EE.PP mejorar de forma unificada sus conocimientos musicales, así como su capacidad creativa, improvisativa y de trabajo en grupo.
2. Se planteado una organización de la docencia que permita descubrir si el conectar diferentes áreas de la educación musical puede o no ayudar en la formación de jóvenes músicos. Se necesitará llevar a cabo la propuesta para confirmar este punto.
3. Se han introducido estrategias docentes que fomenten en los estudiantes una actitud proactiva que les no sólo en su preparación para el Grado Superior, sino también para adaptarse al mundo laboral en un futuro.

En relación con sus objetivos específicos:

1. Se ha definido un método propio para introducir y aplicar el partimento en los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de Enseñanzas Profesionales.

2. Se han diseñado sesiones de interpretación grupal donde, mediante la activación del aprendizaje previo, se conecten las áreas de la interpretación y la improvisación.
3. Se ha creado una propuesta que, por medio de sus sesiones grupales y, sobre todo, su concierto final, debería concienciar a los alumnos de Enseñanzas Profesionales de la importancia de las habilidades improvisativas, y de lo que éstas suponen para el desarrollo artístico de un futuro músico profesional. Este punto ha de ser confirmado mediante la aplicación de esta propuesta.
4. Se ha diseñado una propuesta cuya consecuencia lógica sería el establecer una mayor unión entre los alumnos de violonchelo de 5º y 6º de EE.PP., con el objeto de que encuentren apoyo en sus compañeros durante los estresantes meses previos a las pruebas de acceso al Conservatorio Superior. Este punto también ha de ser confirmado mediante la aplicación de esta propuesta.

La música clásica necesita una renovación de algún tipo y en este TFM he ofrecido una propuesta factible para mi campo, que es el del violonchelo. Obviamente, esta propuesta puede ser trasladada a prácticamente cualquier otro campo dentro del conservatorio. Es posible que llevar a cabo lo escrito en estas páginas suponga un esfuerzo extra en cuanto a lo logístico, según qué casos, pero estoy convencido de que merecerá la pena.

Por último, si alguien realiza esta propuesta o una adaptación de la misma, sería de gran utilidad conocer los resultados. Como he dicho, creo firmemente que serán positivos, aunque obviamente hace falta tener una confirmación que, al menos por mi parte, espero que llegue en cuanto tenga la oportunidad de dar clases en un conservatorio a tiempo completo.

## 6. APUNTES FINALES

El estudio del partimento es tremendamente complejo, y está lleno de matices que no he comentado en este TFM. Para comprender mejor los diferentes elementos a tener en cuenta a la hora de ahondar en este tema, hay una serie de recursos que considero necesarios.

En cuanto a la teoría relativa a este tema, creo que sería recomendable acudir principalmente a tres libros, que son “Harmony, Counterpoint, Partimento: A New Method Inspired by Old Masters”, de Job Ijzerman (2018); “The Art of Partimento: History, Theory, and Practice”, de Giorgio Sanguinetti (2012) y "La didáctica del partimento", de Rosa Cafiero (2020). En ellos se ofrece mucha información que será de utilidad a todas aquellas personas que deseen no sólo iniciarse, sino comprender incluso los entresijos más complejos del partimento. Obviamente, para realmente empaparse de todos los conceptos, ayudará mucho acompañar estas lecturas de numerosas sesiones frente al piano o teclado, ya que, en mi opinión, el partimento es parecido al ajedrez en que se puede estudiar su teoría a fondo, pero jugar no tiene nada que ver.

Dicho esto, recomiendo a todos los músicos clásicos que estudien o al menos se inicien en el partimento, sean o no pianistas, ya que creo que es bastante evidente que es muy beneficioso para potenciar varias habilidades mediante una sola actividad.

## Referencias

- Bach, J. S. [ca. 1741]. *Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental Noten vorheriger Arie*. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/394103/rfpy>
- Benavides Isaza, A. (2016). La armonía en el teclado o el partimento como estrategia metodológica para la enseñanza de la improvisación y el aprendizaje del lenguaje musical. *Ricercare*, (6), 9-39. <https://doi.org/10.17230/ricercare.2016.6.1>
- Brahms, J. (1886). *Vierte Symphonie (E moll) für grosses Orchester*. N. Simrock.
- Bycott, B. (2020). Is COVID-19 Creating New Audiences for Classical Music? *Medium*. <https://medium.com/@brideinreverse/is-covid-19-creating-new-audiences-for-classical-music-857b1ffe1434>
- Cafiero, R. (2020). *La didattica del partimento: Studi di storia delle teorie musicali*. Libreria Musicale Italiana.
- cedarvillemusic. (20 de marzo, 2020). *Piano Pandemictivities: What is Partimento?* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1ZtmaY2wUeo>
- Early Music Sources. (16 de abril, 2021). *The Rule of the Octave* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=uhKXhnT9NJs&list=PLpA10LfBCfvI-uCJzsh\\_z4dAqsFq7TNeG&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=uhKXhnT9NJs&list=PLpA10LfBCfvI-uCJzsh_z4dAqsFq7TNeG&index=3)
- European Commission, Education, Audiovisual and Culture Executive Agency. (2009). *Arts and cultural education at school in Europe*. Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (EACEA/Eurydice P9). <https://doi.org/10.2797/28436>

- Galamian, I., Jensen, H. J., y Neumann, F. (1994). *The Ivan Galamian scale system for violoncello*. Galaxy Music Corporation.
- Gjerdingen, R. O. (2020). *Child composers in the old conservatories*. Oxford University Press.
- Haynes, J., y Marshall, L. (2018). Reluctant entrepreneurs: musicians and entrepreneurship in the 'new' music industry. *The British Journal of Sociology*, 69, 459-482. <https://doi.org/10.1111/1468-4446.12286>
- Ho, B. (2018). Interrupting Disruption: Reinventing Classical Music for the 21st Century. *Eastman School of Music/University of Rochester*. <https://iml.esm.rochester.edu/prjc/interrupting-disruption-reinventing-classical-music-for-the-21st-century/>
- Ijzerman, J. (2018). *Harmony, counterpoint, partimento: A new method inspired by old masters*. Oxford University Press.
- Lebrecht, N. (2021). From disaster to opportunity. *The Critic*. <https://thecritic.co.uk/issues/january-february-2021/from-disaster-to-opportunity/>
- Lichtenthal, P. (1826). *Dizionario e bibliografia della musica: I*. A. Fontana.
- López-Cano, R., y San Cristóbal Opazo, Úrsula. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fonca-Esmuc.
- Mortensen, J. (2020). *The Pianist's Guide to Historical Improvisation*. Oxford University Press.
- Münch, L., y Ángeles, E. (1996). *Métodos y técnicas de investigación*. Trillas.

- Peled, A. (2018). *Amit Peled's The first hour: A cellist's daily technical regimen*. CTM Classics.
- Piston, W. (2001). *Armonía*. Idea Books, S.A.
- Popper, D., y Stutch, N. (1982). *40 Studies, op. 73: High school ("Höhe Schule") of cello playing*. International Music Company.
- Sabino, C. (1992). *El proceso de investigación*. Panapo.
- Sanguinetti, G. (2012). *The art of partimento: History, theory, and practice*. Oxford University Press.
- Smith, R. (2009). *Basso continuo realization on the cello and viol* (Tesis de maestría). Conservatorio de Ámsterdam, Ámsterdam.
- Starker, J., y Bekefi, G. (1965). *An organized method of string playing: Violoncello exercises for the left hand*. Peer International Corporation.
- Vanhoenacker, M. (2014). Requiem: Classical music in America is dead. *Slate*. <https://slate.com/culture/2014/01/classical-music-sales-decline-is-classical-on-deaths-door.html#:~:text=Live%20classical%20music%20is%20less%20commercially%20viable%20than%20ever.&text=There's%20also%20grim%20data%20from,and%209.3%20percent%20in%202008>

## **Anexos**

1. Método “Intwonation” propio.
2. Figura de clasificación de cadencias sacada de “The Art of Partimento” de Giorgio Sanguinetti (2012).

# INTWONATION

Scales and Patterns to Improve Intonation and Sound Quality, for Two Cellists

MAURICIO REY GALLEGU



## TABLE OF CONTENTS

<b>Introduction and Usage of This Material .....</b>	<b>3</b>
<b>Section A – One String .....</b>	<b>5</b>
A1 – Scale in Thirds .....	5
A2 – Scale in Fourths .....	6
A3 – Scale in Fifths .....	6
A4 – Scale in Sixths .....	7
A5 – Chromatic Scale, Alternating Octaves .....	7
A6 – Arpeggios .....	8
A6.1 – Separated by One Note .....	8
A6.2 – Separated by Two Notes .....	9
<b>Section B – Double Stops .....</b>	<b>10</b>
B1 – Scale in Thirds/Fourths .....	10
B2 – Scale in Thirds/Fourths – Chromatic .....	10
B3 – Scale in Sixths/Fourths .....	11
B4 – Scale in Thirds/Fifths .....	12
B5 – Scale in Fifths/Thirds .....	12
B6 – Scale in Thirds/Fifths .....	13
B7 – Scale in Thirds, in Octaves .....	13
B8 – Scale in Sixths, in Octaves .....	14
<b>Section C – All-Purpose Patterns .....</b>	<b>15</b>
C1 .....	15
C2 .....	15
C3 .....	15
C4 .....	16
C5 .....	16
C6 .....	16
C7 .....	16
C8 .....	17
<b>Acknowledgement and Other Sources .....</b>	<b>18</b>

## Introduction and Usage of This Material

Becoming a successful instrumentalist in today's world is rather tough. Nowadays, to have a good technique is not something desirable, but something absolutely necessary. On top of that, we must: Have a personality which attracts others (or to be able to pretend to have one), be very well aware of how online social networks operate, always be curious to take advantage of the various changing opportunities that will surface around us, be somewhat lucky, etc. The material presented here focuses on one set of aspects which are essential to start making the journey to succeed as a 21<sup>st</sup> Century cellist: Improving both the intonation and sound quality.

I noticed that, after having performed a few pieces with other cellists in a duo setting, my intonation improved greatly. Excerpts that I thought were “in tune” before that experience started to feel outrageously out of tune, and my attention toward making the relationship between the intervals as perfect as possible increased radically. Because of this, I realized that practicing with another cellist would be a wonderful way to improve intonation, as well as to gain experience in chamber music, given that this way of practicing would involve giving cues, blending the sounds, or even something as overlooked as perfecting the ability to spend time practicing properly with another musician.

Ideally, two cellists should practice at least 3 exercises from this book every day (one from each section). Exercises should not be played too fast nor too slow. I don't include fingerings or bowings because each duo should decide which ones to use, and for which situation. The exercises

are to be played in all keys possible (except for the exercises in Section C), and not just in the one in which they are written. The exercises (although most of them are repetitive, such as the scales ones) are to be practiced first and performed second, which means that all efforts should be put into playing the excerpts as musically and professionally as possible during the performance part of it. This material is not for beginners, as all exercises require full concentration to play them as in tune as possible, with as much artistry as possible. The exercises here work well in lessons, and both teachers and advanced students can benefit from them. Finally, the duo is required to think while using these exercises, as simply playing them through would be of very little help. As it is with most things, if one feels like he masters the exercises, then he probably doesn't.

## SECTION A – ONE STRING

These exercises are the most basic of the three sections, which allows for them to be played considerably faster than the other exercises. Playing them faster serves the purpose of perfecting synchronization with the other player.

### A1 – Scale in Thirds

The musical score for 'A1 – Scale in Thirds' is presented in two systems. The first system consists of two staves, Violoncello 1 and Violoncello 2, both in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat major). The scale begins in the bass clef and moves to the treble clef. The second system, starting at measure 9, continues the scale. Exclamation marks are placed above the notes in measures 10 and 11 of the second system, indicating notes to be checked for intonation.

As explained in the introduction, several bowings and/or fingerings can be used. Also, all these exercises should be performed in as many keys as possible, and not just in C major. The exclamation mark symbols are placed on the notes which should be specially checked for intonation.

## A2 – Scale in Fourths

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

8

Detailed description: This musical score is for a cello ensemble. It consists of four staves. The first two staves are for Violoncello 1 and Violoncello 2, both in bass clef with a 4/4 time signature. The last two staves are for Violoncello 1 and Violoncello 2, both in treble clef. The piece is a scale in fourths, starting on C2. The first two staves play the scale in the bass register, while the last two staves play it in the treble register. The score is divided into two systems, with a measure rest at the beginning of the first system. The second system begins at measure 8. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## A3 – Scale in Fifths

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

8

Detailed description: This musical score is for a cello ensemble. It consists of four staves. The first two staves are for Violoncello 1 and Violoncello 2, both in bass clef with a 4/4 time signature. The last two staves are for Violoncello 1 and Violoncello 2, both in treble clef. The piece is a scale in fifths, starting on C2. The first two staves play the scale in the bass register, while the last two staves play it in the treble register. The score is divided into two systems, with a measure rest at the beginning of the first system. The second system begins at measure 8. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## A4 – Scale in Sixths

Violoncello 1

Violoncello 2

Violoncello 1 and 2 play a scale in sixths in 4/4 time. The first staff (Violoncello 1) starts with a whole rest, then begins the scale on the second measure. The second staff (Violoncello 2) begins the scale on the first measure. The scale consists of eighth notes ascending and then descending.

Vc. 1

Vc. 2

Measures 9-16 of the scale in sixths. The first staff (Vc. 1) is in treble clef and the second staff (Vc. 2) is in bass clef. Both play eighth notes. Measure 16 features a fermata over the final notes in both staves.

## A5 – Chromatic Scale, Alternating Octaves

Violoncello 1

Violoncello 2

Violoncello 1 and 2 play a chromatic scale in 3/4 time, alternating octaves. The first staff (Violoncello 1) starts on a higher octave and the second staff (Violoncello 2) starts on a lower octave. Both play eighth notes.

Vc. 1

Vc. 2

Measures 9-16 of the chromatic scale, alternating octaves. The first staff (Vc. 1) and second staff (Vc. 2) continue the chromatic scale with eighth notes. Measure 16 features a fermata over the final notes in both staves.

20

## A6 – Arpeggios

I contemplate 6 different arpeggios (a, b, c, d, e and f), shown here:

Exercises A6.1 and A6.2 should include the 6 different arpeggios.

### A6.1 – Separated by One Note

(etc.)





## SECTION B – DOUBLE STOPS

### B1 – Scale in Thirds/Fourths

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

### B2 – Scale in Thirds/Fourths – Chromatic

For obvious reasons, this one should only be played in the “key” in which it is written.

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

9

Vc. 1

Vc. 2

13

Vc. 1

Vc. 2

### B3 – Scale in Sixths/Fourths

Violoncello 1

Violoncello 2

5

Vc. 1

Vc. 2

## B4 – Scale in Thirds/Fifths

Violoncello 1

Violoncello 2

5

Vc. 1

Vc. 2

## B5 – Scale in Fifths/Thirds

Violoncello 1

Violoncello 2

5

Vc. 1

Vc. 2

## B6 – Scale in Thirds/Fifths

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

## B7 – Scale in Thirds, in Octaves

This exercise B7 and B8 can also be played in harmonics.

Violoncello 1

Violoncello 2

Vc. 1

Vc. 2

# B8 – Scale in Sixths, in Octaves

Violoncello 1

Violoncello 2



Vc. 1

Vc. 2

7











## Acknowledgement and Other Sources

In the development of this material, I have used information taken from lessons with many cello professors and pedagogues, most importantly: Amit Peled, Ángel García Jermann, Maria de Macedo, and Joaquín Vidaechea Solís.

Although I have not consulted any specific method or material while developing this one, throughout my life I have used several from which I might have drawn some inspiration. Any perfect resemblance of any part of this material with an already published or released book, method, material or similar is either a coincidence, or the result of the basic nature of scales and/or patterns. Nevertheless, I would like to name the four sources I have personally used the most as a cellist, and from which I may have inadvertently taken ideas for the development of this material:

Peled, Amit. *The First Hour: A Cellist's Daily Technical Regimen*. CTM Classics, 2018.

Feuillard, Louis R. *Exercices journaliers/Daily Exercises: Violoncello*. Mainz (Germany): Schott, 1919.

Ševčík, Otakar. *40 Variations Op. 3*. Transcribed for violoncello by L. R. Feuillard.  
London: Bosworth, 2000.

Starker, Janos. *An Organized Method of String Playing: Violoncello Exercises for the Left Hand*. Assisted by George Bekefi. New York: Peer International Corporation, 1965.

(Anexo 2) Figura de clasificación de cadencias sacada de “The Art of Partimento” de Giorgio Sanguinetti (2012):

EXAMPLE 9.2 Classification of cadences (Fenaroli).

a) Simple cadences

Musical notation for simple cadences. The first system shows G major (one sharp) and the second system shows G minor (two flats). Each system contains six measures. The first measure of each system is a whole chord with a '3' below it. The second measure has a '5' and a sharp sign below it. The third measure is a whole chord with a '3' below it. The fourth measure has a '5' and a sharp sign below it. The fifth measure is a whole chord with a '3' below it. The sixth measure has a '5' and a sharp sign below it. The final measure of each system is a whole chord with a '3' below it.

b) Simple cadences with passing seventh

Musical notation for simple cadences with passing seventh. The first system shows G major (one sharp) and the second system shows G minor (two flats). Each system contains six measures. The first measure of each system is a whole chord with a '3' below it. The second measure has a '7' and a sharp sign below it. The third measure is a whole chord with a '3' below it. The fourth measure has a '7' and a sharp sign below it. The fifth measure is a whole chord with a '3' below it. The sixth measure has a '7' and a sharp sign below it. The final measure of each system is a whole chord with a '3' below it.

c) Compound cadences

Musical notation for compound cadences. The first system shows G major (one sharp) and the second system shows G minor (two flats). Each system contains six measures. The first measure of each system is a whole chord with a '3' below it. The second measure has a '5' and a sharp sign below it. The third measure is a whole chord with a '3' below it. The fourth measure has a '5' and a sharp sign below it. The fifth measure is a whole chord with a '3' below it. The sixth measure has a '5' and a sharp sign below it. The final measure of each system is a whole chord with a '3' below it.

d) Double cadences

Musical notation for double cadences. The first system shows G major (one sharp) and the second system shows G minor (two flats). Each system contains six measures. The first measure of each system is a whole chord with a '3' below it. The second measure has a '5' and a sharp sign below it. The third measure has a '6' and a sharp sign below it. The fourth measure has a '5' and a sharp sign below it. The fifth measure has a '5' and a sharp sign below it. The sixth measure is a whole chord with a '3' below it. The final measure of each system is a whole chord with a '3' below it.