



---

**Universidad de Valladolid**

## **Facultad de Filosofía y Letras**

**Máster de profesor en educación  
secundaria obligatoria y bachillerato,  
formación profesional y enseñanza de  
idiomas.**

**Las escuelas alemana y francesa de  
violonchelo y sus herramientas pedagógicas.  
Propuestas didácticas para enseñanzas  
profesionales**

**Blanca Martín Peña**

**Tutor: Jose Ignacio Palacios Sanz.**

**Didáctica de la expresión Musical, Plástica y Corporal.**

**Curso: 2021-2022**



## Índice

Introducción.....	9
Justificación .....	11
Agradecimientos .....	12
Hipótesis .....	12
Objetivos .....	13
Objetivos generales .....	13
Objetivos específicos.....	13
Estructura del trabajo .....	14
Metodología.....	15
Estado de la cuestión .....	17
Capítulo 1. La escuela francesa de violonchelo y sus principales pedagogos.....	21
Capítulo 2. La escuela alemana de violonchelo y sus principales pedagogos.....	33
Capítulo 3. Estudio comparativo de las escuelas de violonchelo .....	41
Capítulo 4. Literatura pedagógica fundamental aplicable al aula de enseñanzas profesionales.....	53
Propuestas didácticas de inclusión del estudio de las escuelas alemana y francesa de violonchelo en las aulas de primero de enseñanzas artísticas profesionales .....	57
Conclusiones.....	69
Bibliografía.....	73
Anexos .....	79



## Índice de tablas y figuras

<b>Tabla 1.</b> Violonchelistas que fueron profesores en el Conservatorio de París (Elaboración propia a partir de Arizcuren, 1992, p. 47).....	28
<b>Figura 1.</b> La escuela francesa de violonchelo entre 1850 y 1950 (Arizcuren, 1992, p. 51)	31
<b>Figura 2.</b> Influencia de los violonchelistas italianos en el surgimiento de la escuela francesa (Arizcuren, 1992, p. 42).....	43
<b>Figura 3.</b> Detalle del manuscrito de Francesco Scipriani en su obra pedagógica (Pidre, 2017, p. 12).....	45
<b>Figura 4.</b> Imagen de François Servais en 1862, momento en el que podría estar utilizando la pica (Zurita, 2020) .....	48
<b>Figura 5.</b> Esquema de las escuelas violonchelísticas europeas del siglo XIX (Llorens, 2012, p. 7).....	51



## Resumen

El aprendizaje de la técnica de un instrumento requiere de una dedicación muy importante por parte del estudiante. Sin embargo, el docente debe poseer las herramientas suficientes para dotar al estudiante de autonomía en el estudio y para poder solventar las principales problemáticas que puedan surgir a cada alumno. Si bien la casuística de dificultades que se puede encontrar en las aulas de los conservatorios es muy grande, es fundamental conocer las herramientas pedagógicas que poseen las principales escuelas de violonchelo, puesto que encontramos en ellas un banco muy importante de recursos.

Estos recursos pueden ser utilizados en las aulas de los conservatorios de una forma consciente al conocer su origen y la concepción que tuvieron los violonchelistas que las crearon. De igual forma, se puede tomar conciencia de la doble faceta de estos como intérpretes y pedagogos.

En este contexto, si bien es cierto que la formación musical es eminentemente práctica y experiencial, es muy útil realizar un acercamiento a los principios pedagógicos de cada una de las escuelas, así como a las creencias de los principales violonchelistas de cada una de ellas y su historia y evolución para que la formación que se ofrezca posea una base bibliográfica sólida.

Palabras clave: violonchelo, escuela alemana, escuela francesa, herramientas pedagógicas, formación musical.

## Abstract

Learning the technique of an instrument requires an especially important dedication on the part of the student. However, the teacher must have sufficient tools to provide the student with autonomy in the study and to be able to solve the main problems that may arise for each student. Although the casuistry of difficulties that can be found in conservatory classrooms is exceptionally large, it is essential to know the pedagogical tools that the main cello schools have, since we find in them an important bank of resources.

These resources can be used in the classrooms of the conservatories in a conscious way by knowing their origin and the conception of the cellists who created them. Similarly, you can become aware of the double facet of these as interpreters and pedagogues.

In this context, although it is true that musical training is eminently practical and experiential, it is especially useful to approach the pedagogical principles of each one of the schools, as well as the beliefs of the main cellists of each of them and its history and evolution so that the training offered has a solid bibliographic base.

Key words: violoncello, german school, french school, pedagogical tools, musical formation.



## **Introducción**

La elección de las escuelas alemana y francesa de violonchelo como tema de investigación se debe a que estas dos escuelas fueron el lugar de actuación de los principales pedagogos que aún hoy en día ejercen una influencia significativa en la formación de los jóvenes intérpretes. No obstante, para alcanzar a comprender la magnitud y relevancia de estas escuelas será necesario hacer referencia a otras, como por ejemplo la italiana, que tal y como puede leerse en Landriscini (2015), fue la escuela de violonchelo pionera en Europa, es decir, Italia fue el lugar en el que por primera vez se creó escuela. Es necesario comprender que Bolonia era una ciudad cosmopolita en el siglo XVIII y que albergaba una universidad muy relevante. Además, hubo un par de instituciones en la ciudad que comenzaron a acoger violonchelistas que pretendían formarse, estas fueron la Academia Filarmónica y la Basílica de San Petronio (Landriscini, 2015).

Italia fue el lugar en el que surgió el violonchelo y, por lo tanto, el primer lugar donde su aprendizaje fue posible. No obstante, se produjo una emigración importante de violonchelistas italianos hacia otros lugares de Europa, por lo tanto, trasladaron su técnica y sus conocimientos hacia nuevos lugares. Algunos ejemplos de violonchelistas italianos que desarrollaron su carrera fuera de su patria son Luigi Boccherini, que se estableció en España o Jean Baptiste Canavas y Carlo Graziani que se establecieron en Francia (Landriscini 2015).

Kaufman (2015) en una reflexión acerca de la pedagogía actual del violonchelo cita a George Kennaway, un autor que establece una diferencia entre dos corrientes técnicas para el violonchelo en el siglo XX, una que persigue como objetivo principal liberar al instrumento de cualquier tipo de imitación hacia la técnica violinística y otra que persigue una mayor conceptualización.

El propio Kaufman (2015) también hace referencia a que a comienzos del siglo XX todavía no existía una técnica unificada en la interpretación del violonchelo, así como sí que podía observarse en otros instrumentos. Esto se puede deber en gran medida a la pervivencia de las diferentes escuelas que, como se explicará en el cuerpo del trabajo poseen diferencias significativas. No obstante, y pese a que la existencia de tales escuelas ya no sea una realidad, aunque sí puede serlo su influencia, es necesario conocerlas para poder utilizar los recursos que generaron de una forma óptima y para poder llevar a las aulas numerosas soluciones ante

los nuevos retos que se presenten y mejorar así el desempeño de los docentes y el progreso del alumnado.

### **Justificación**

La literatura pedagógica existente para violonchelo supone un corpus muy relevante y es utilizada en los conservatorios de forma habitual. No obstante, en la mayoría de las ocasiones estas obras son utilizadas sin aprovechar al máximo su potencial puesto que no se conoce en profundidad el contexto en el que surgieron ni los principios pedagógicos de los intérpretes que las crearon. Pese a existir el grado en pedagogía del violonchelo, son muchos los violonchelistas que llegan a impartir clases en los conservatorios profesionales habiendo estudiado el itinerario de interpretación en sus estudios superiores de música. En este itinerario formativo no hay ninguna asignatura dedicada al conocimiento y estudio de las principales escuelas y pedagogos del propio instrumento, es decir, el conocimiento de la existencia de estas escuelas y sus métodos es completamente arbitrario entre los violonchelistas y el conocimiento o desconocimiento de ellos puede deberse únicamente a si a lo largo de sus estudios elementales y profesionales de música sus docentes utilizaron alguno de estos métodos.

En ocasiones las herramientas pedagógicas propuestas por estos violonchelistas son utilizadas como una base para el desarrollo de ejercicios propios adaptados a las necesidades concretas de los alumnos. No obstante, otras veces se introducen en los principales ejercicios técnicos modificaciones de digitaciones o de arcadas que pueden desvirtuar el propósito inicial con el que fueron creados.

Resulta fundamental que los docentes posean un criterio cuidado a la hora de proponer ejercicios técnicos en base a unos ya concebidos por una determinada escuela de violonchelo.

Es por esto, por lo que es necesario realizar un estudio de las distintas escuelas violonchelísticas que han existido tendiendo así puentes entre los pedagogos, sus preceptos, sus concepciones técnicas y estéticas y su literatura pedagógica fundamental. De igual modo, es necesario desarrollar una concepción global que interrelacione las distintas escuelas. Las diferencias existentes entre las propuestas de una y otra son significativas, pero, aun así, es posible observar ciertos paralelismos entre aquellos aspectos que han preocupado a los

docentes del instrumento, de igual forma que es posible observar semejanzas entre las principales dificultades encontradas por los alumnos a la hora de acometer el aprendizaje de la técnica del instrumento.

La elección del tema de investigación parte así de intereses personales en un empeño por mejorar mis habilidades y herramientas como futura docente al encontrar en la formación que he recibido una ausencia de aprendizaje acerca de este tema, así como para mejorar mis habilidades como violonchelista. Por otro lado, me gustaría; ser capaz en un futuro de trasladar a mis alumnos estos conocimientos para poderles ayudar en su propia formación como instrumentistas, fomentar el descubrimiento de las escuelas violonchelísticas para favorecer su autonomía en el estudio y ayudar a desarrollar un conocimiento holístico sobre todo aquello que rodea a la práctica instrumental propiamente dicha.

### **Agradecimientos**

Me gustaría agradecer a mi familia todo el apoyo recibido en el desarrollo del trabajo, y la educación que me han podido y querido brindar, puesto que siempre han intentado que me convirtiera en una persona crítica y con ganas de aprender sobre todo aquello que me rodea.

Por otro lado, quiero agradecer a todos esos amigos que han mostrado interés cuando les he comentado en líneas muy básicas el tema de la investigación puesto que siempre supone una motivación importante que las personas que tienes a tu alrededor valoren tu trabajo.

Por último, quiero agradecer al profesorado del máster el haber sido capaces de potenciar en mí las ganas de continuar con mi formación como docente y haber contribuido al desarrollo de mi espíritu crítico con todos aquellos aspectos de la educación musical susceptibles de mejorarse, así como a mi tutor por la dedicación e interés mostrados a lo largo de esta investigación.

### **Hipótesis**

La hipótesis que motiva esta investigación es que las principales herramientas pedagógicas que han sido diseñadas por las diferentes escuelas de violonchelo son ampliamente utilizadas en las enseñanzas artísticas profesionales, pero existe un desconocimiento relevante tanto por parte del profesorado como del alumnado del contexto donde surgieron las innovaciones técnicas y los motivos que llevaron a los violonchelistas a creer en una u otra manera de

ejecución. Este desconocimiento motiva que las herramientas pedagógicas de estas escuelas no se utilicen de una manera apropiada.

Si bien es cierto que la formación instrumental debe pasar por la práctica es necesario que los alumnos reciban por parte del profesorado una explicación acerca de dónde y por qué surgieron ciertos aspectos de la técnica moderna del violonchelo. De igual forma, el descubrimiento de los preceptos de las principales escuelas de violonchelo puede utilizarse para dar a los estudiantes una herramienta que favorezca la autonomía en el estudio de tal forma que ellos, en base a maneras de hacer distintas, puedan elegir desde la total libertad cuál prefieren para su interpretación, fomentando así la creatividad y la autenticidad en la praxis musical de los estudiantes.

En definitiva, la formación del profesorado de violonchelo acerca de las distintas escuelas es prácticamente inexistente y esto provoca que las herramientas pedagógicas que en ellas se crearon, no se aprovechen de la mejor forma. El descubrimiento de estas escuelas y el posterior traslado de sus enseñanzas a las aulas de los conservatorios puede repercutir positivamente en la formación de sus estudiantes y en el desarrollo de la autonomía en el estudio.

## **Objetivos**

### **Objetivos generales**

- Descubrir el origen y evolución de las escuelas alemana y francesa de violonchelo
- Conocer a los principales pedagogos de cada uno de ellos

### **Objetivos específicos**

- Relacionar ambas escuelas entre sí, así como con otras escuelas violonchelísticas
- Recopilar y contextualizar la literatura pedagógica aplicable a las aulas de enseñanzas profesionales de violonchelo relacionada con ambas escuelas.
- Realizar una propuesta de inclusión de las herramientas pedagógicas de las escuelas violonchelísticas en el primer curso de enseñanzas profesionales de violonchelo de forma óptima.

## **Estructura del trabajo**

El trabajo se encuentra estructurado en seis grandes partes. En primer lugar, la introducción consta de una justificación de la elección del tema, así como con el planteamiento de una hipótesis y la formulación de unos objetivos. Posteriormente, en este apartado se comenta la estructura general del trabajo para pasar a hablar de la metodología llevada a cabo, así como del estado de la cuestión.

El primer capítulo está centrado en conocer la escuela francesa de violonchelo y sus pedagogos, para continuar en el capítulo dos con la escuela alemana. Una vez estudiadas las dos escuelas se procede a realizar un estudio comparativo de ambas para posteriormente analizar en qué medida sus aportaciones son utilizadas en las aulas de una selección de conservatorios profesionales de Castilla y León y realizar una propuesta de inclusión de estas herramientas en el primer curso de las enseñanzas profesionales de música de Castilla y León de una manera óptima.

Finaliza con unas conclusiones en las que se evalúa el cumplimiento de los objetivos planteados al inicio de la investigación.

## **Metodología**

La metodología llevada a cabo para el desarrollo de la investigación ha sido de tipo cualitativo. Para este tipo de metodología siguiendo la propuesta de López- Cano y San Cristóbal (2014) se ha llevado a cabo una investigación documental debido a que se ha tomado como base una bibliografía muy concreta especializada en el campo de las escuelas violonchelísticas y ha revisado

No obstante, durante el desarrollo de la investigación se vió la necesidad de complementar este tipo de investigación con las propuestas del libro *Aproximaciones a la investigación en educación musical* (Kemp, 1993). En dicho libro, concretamente en el primer capítulo (Rainbow, 1993), se hace referencia a la investigación histórica., esto es considerar el contexto histórico en el que se enmarca nuestra investigación. Ha sido necesario considerar ese contexto el que surgieron las distintas escuelas violonchelísticas, siendo fundamental este, para comprender las interrelaciones entre las escuelas europeas y la evolución de cada una de ellas.

Por otro lado, a la hora de analizar la presencia o ausencia de las herramientas pedagógicas de las escuelas alemana y francesa de violonchelo en las programaciones de los conservatorios, ha sido necesario utilizar la investigación comparativa desarrollada por Lephherd (1993), en el segundo capítulo del libro de Kemp (1993), poniendo así en relación las distintas propuestas que se llevan a cabo en los conservatorios de la comunidad autónoma de Castilla y León y comparando el grado en el que se incluyen o no las herramientas pedagógicas generadas por los principales violonchelistas de las escuelas alemana y francesa para la consecución de los objetivos de las enseñanzas profesionales de música.

Para finalizar, es necesario mencionar la interdisciplinariedad artístico-pedagógica que caracteriza a esta investigación, puesto que por un lado se analizan las concepciones y principios estéticos de cada una de las escuelas y, por otro lado, las herramientas pedagógicas que cada una de ellas desarrolló para alcanzar su propio ideal estético, así como se realiza una propuesta de aplicación de las herramientas de estas escuelas para el curso de primero de enseñanzas profesionales de música.

## **Estado de la cuestión**

Al revisar la bibliografía fundamental que estudia las escuelas violonchelísticas se ha identificado el trabajo de Arizcuren (1993) como uno de los más completos. La obra se centra en la descripción detallada de cada una de las escuelas y su evolución a lo largo del tiempo y la exposición de los principales violonchelistas pertenecientes a las escuelas en cada etapa. Destaca, sin embargo, la falta de atención explícita a las obras de literatura pedagógica, así como la falta de establecimiento de relaciones entre unas escuelas y otras.

Asensi (2015) aporta en su trabajo una perspectiva muy interesante. Su investigación está centrada en el contexto de España en el siglo XX, estudiando las figuras de los principales violonchelistas del panorama nacional, que fueron a su vez grandes pedagogos. No obstante, la autora se muestra conocedora de la importancia de reconocer la influencia de otras escuelas en los violonchelistas nacionales, haciendo una especial mención a la escuela francesa.

La obra de Dimitrov (2003) describe a los principales virtuosos del violonchelo desde Luigi Boccherini hasta David Popper, si bien en un principio el trabajo no está centrado en la labor de ninguno de los virtuosos en su doble faceta como intérpretes y pedagogos, sino en la de intérpretes y compositores, indirectamente termina por hablar de algunas obras fundamentales de la literatura pedagógica estableciendo una clara diferenciación entre las obras que los compositores crearon con una finalidad artística y las que crearon con finalidad pedagógica.

El caso de García (2005) es interesante puesto que parte del análisis del repertorio didáctico español que se utilizaba en el conservatorio de Madrid en el siglo XIX para descubrir las conexiones e influencias que España recibía en ese momento de parte de otros centros culturales europeos. No centra sus esfuerzos únicamente en el violonchelo, sino que estudia también repertorios de violín y de viola, contribuyendo así a aportar una visión más amplia de las influencias europeas y preferencias estéticas. De igual modo, expone algunos métodos utilizados en este contexto del siglo XIX de autores españoles que no son muy conocidos pero que denotan una voluntad por sistematizar el estudio de los instrumentos.

Herrador (2014) en sus dos artículos expone brevemente las figuras de Jean – Louis Duport y David Popper, así como analiza las dificultades fundamentales de algunas de sus composiciones pedagógicas. El primero es un violonchelista de la escuela francesa, David Popper no pertenece a ninguna de las escuelas principales objeto de esta investigación, sino

que pertenece a la escuela húngara, no obstante, fue estudiante de Julius Goltermann, violonchelista alemán. Los artículos, sin embargo, analizan las dificultades técnicas de ciertos estudios sin considerar los fundamentos estéticos de interpretación dentro de los cuales fueron concebidos sino desde una perspectiva actual.

Duport (1805), tal y como se detallará después destacó tanto por su faceta de violonchelista como por su faceta de pedagogo, de tal forma que además de escribir sus estudios, a modo de ejemplo escribió un valioso documento denominado *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*. Pese a que no está traducido al castellano, supone una fuente de información de muy valioso interés.

Pau Casals es considerado por muchos como el artífice del violonchelo moderno, y en este aspecto está centrada la investigación de Kaufmann (2015). Se menciona la revolución que supusieron las primeras técnicas del siglo XX para el avance de la técnica del instrumento y se hace referencia a la interpretación de las suites de Johann Sebastian Bach de Pau Casals como un punto de inflexión que supuso un cambio de concepción acerca de la figura del violonchelista. Si bien es cierto que la influencia de Pau Casals es innegable, el artículo no reconoce los antecedentes que pudieron provocar que la revolución técnica de los comienzos del siglo XX fuese tan relevante y se centra únicamente en la figura del catalán sin tomar en consideración las aportaciones de otros violonchelistas que fueron también relevantes.

Landriscini (2015) centra su trabajo en las aportaciones de David Popper a la enseñanza del violonchelo, pero su investigación despierta el interés puesto que la autora considera la necesidad de contextualizar y sintetizar las aportaciones de las diferentes escuelas violonchelísticas para poder comprender mejor las aportaciones de David Popper teniendo en cuenta el bagaje existente en cuanto a cuestiones técnicas y formativas para los estudiantes.

Llorens (2012) en un esfuerzo por estudiar los estudios compuestos para violonchelo, termina por centrar su atención únicamente en el análisis de los *21 Études* de Jean Louis Duport, y *Hohe Schule des Violoncellospiels*, Op.73 de David Popper, una compilación de 40 estudios que abordan diversas dificultades técnicas del instrumento, aunque es cierto, que se puede observar en ellos una cierta preferencia por el trabajo de la mano izquierda frente a la derecha.

Pidre (2017) introduce la poco conocida figura del pedagogo del violonchelo español Pablo Vidal, encuadrado dentro del siglo XVIII. Para ello lleva a cabo una revisión bibliográfica crítica y es destacable dentro de su investigación, la atención que presta a la aportación de violonchelistas italianos que se afincaron en España.

Por último, Turina (2019), de nuevo centrado en la situación del violonchelo en España en el siglo XVIII, vuelve a exponer las aportaciones de cada uno de los violonchelistas afincados en nuestro país. No obstante, su trabajo destaca por realizar una contextualización histórica muy interesante en la que pone en relación los acontecimientos que estaban teniendo lugar en otros lugares europeos como Francia para entender mejor la situación nacional. De igual forma hace una reflexión acerca de que en las fuentes es aún difícil distinguir en ciertos momentos las referencias al violonchelo puesto que existía aún una cierta confusión entre la vihuela de arco y el violón (violonchelo actual), además se utilizaban denominaciones muy variadas como *violón*, *baxo de violón*, *violone* o *violoncillo*.

Otros recursos de interés son el artículo de Zurita (2020) sobre la aparición de la pica, Prieto (2005), que en su investigación hace un repaso por las biografías de las principales violonchelistas femeninas, Parra (2011) que se centra en el estudio de las escuelas alemana y belga poniéndolas en relación, o el artículo de Calabuig (2018) que habla sobre la escuela bohemia de violonchelo en el siglo XVIII.

En cuanto a la pedagogía del violonchelo destaca Brown (2021) que hace una revisión de toda la bibliografía de estudios existentes para la práctica del violonchelo catalogándola y organizándola cronológicamente, así como registrando la frecuencia de uso de cada uno de los diferentes libros en América.

Los principales trabajos sobre bibliografía didáctica consultados son Grez (2018), Zurita (2010), Apaolaza- Llorente y Echebarria (2019), García (2017), Baro (2011), Fernández (2013) y López y Salcedo (2017). En sus trabajos se trabajan aspectos fundamentales sobre el pensamiento visible, el pensamiento crítico o las habilidades docentes entre otras cosas.

**Capítulo 1. La escuela francesa de violonchelo y sus principales pedagogos**

La escuela francesa posee una importancia significativa en la historia de la pedagogía del violonchelo. No obstante, tal y como expone Landriscini (2015), la aceptación del violonchelo en Francia fue lenta. Wijsman (2002), citado en Landriscini (2015) expone que en 1740 se publicó el manifiesto de Le Blanc titulado *Deffense de la base de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*. El propio título del manifiesto muestra como los músicos franceses ofrecieron una cierta resistencia a la llegada del instrumento. Para entender este proceso, es necesario tener que el nuevo instrumento provenía de Italia, y de algún modo existía una cierta resistencia hacia todo lo italiano.

En contraposición a esto, había en París un número relativamente elevado de instrumentistas provenientes de Italia que contribuían a la difusión del nuevo instrumento. Paulatinamente algunos violagambistas, al descubrir el nuevo instrumento tomaron la decisión de trasladarse a Italia para aprender a tocarlo (Landriscini, 2015).

En España ocurrió algo similar, el gusto de la corte cuando los borbones se instauraron en nuestro país, comenzó siendo francés en términos musicales. Sin embargo, pronto empezaron a llegar grandes músicos italianos como por ejemplo Scarlatti o Farinelli, que hicieron que la apertura hacia la estética italiana fuese cada vez mayor (Pidre, 2017).

La escuela francesa tendrá una actividad muy importante hasta el siglo XX. De hecho, coincidieron en París en la primera mitad de este siglo los conocidos como “los gigantes de la Escuela Francesa” (Arizcuren, 1992, p. 59) Estos eran: André Navarra, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Maurice Maréchal y Maurice Gendron. Cabe la posibilidad de incluir dentro de este grupo de grandes violonchelistas a Paul Bazelaire. Todos fueron importantísimos violonchelistas intérpretes y pedagogos, sin embargo, antes de entrar a descubrir sus principales aportaciones es necesario conocer el surgimiento y evolución de la escuela.

Según Arizcuren (1992) el violonchelo fue probablemente introducido en Francia por el violonchelista italiano de origen alemán Batista Struck. Los considerados como fundadores de la escuela francesa fueron Jean Barrière y Martin Berteau, no obstante, antes de llegar hasta estas figuras, cabe destacar el nombre de algunos violonchelistas que tuvieron un papel relevante en el contexto parisino. Entre ellos se encontraban Charles Henri de Blainville, o Nochez, que estudió violonchelo con los italianos Giacobbe Cervetto y Joseph Marie Clement Dall’ Abaco.

Es entonces cuando llegamos ya a las figuras de los fundadores de la escuela francesa. Según Arizcuren (1992) en este caso, ambos fueron alumnos de otro reputado violonchelista italiano, Francesco Alborea, conocido como Francischiello. Landriscini (2015) destaca la figura de Jean Barrière como un violagambista que se enamoró de la nueva sonoridad que ofrecía el violonchelo frente a su instrumento y que, debido a esto, se trasladó a Italia para aprender cómo tocarlo. Publicó varias obras compuestas por él mismo que eran óptimas para el descubrimiento idiomático del instrumento. Este violonchelista nació en 1705 y falleció en 1747, aunque algunas teorías apuntan al 1753 según Arizcuren (1992), encontrando así una falta de acuerdo entre los investigadores acerca de la biografía del violonchelista.

Al igual que las composiciones de Jean Barriere mencionadas en el párrafo anterior, es necesario mencionar las obras de Joseph Bodin de Boismortier y Michel Corrette que alcanzaron mucha importancia en el desarrollo del violonchelo en Francia. Michel Corrette escribió el *Méthode Theorique et Pratique pour apprendre en peu de temps le Violoncelle dans sa perfection*. Él era también violagambista y aprendió a tocar el nuevo instrumento. Este método fue escrito en el 1741, antes incluso de que se fundara el conservatorio (Landriscini, 2015). El hecho, muestra que en cierta medida se estaba gestando un interés por la pedagogía del violonchelo, aspecto que se confirmará a partir de este momento con la aparición cada vez más frecuente de manuales para violonchelistas

En 1795 se fundó en París el *Conservatoire de Musique de Paris* que contribuyó en cierta manera a que toda la actividad cultural y musical francesa de finales del siglo XVIII estuviese estructurada en torno a la ciudad de París (Landriscini, 2015). Este fue además el primer conservatorio que se fundó como institución que en los siglos posteriores adquiriría una relevancia fundamental en la formación de los músicos.

Alrededor del conservatorio se generó una gran cantidad de literatura pedagógica que, aunque en la actualidad está en desuso, es necesario destacar. El propio conservatorio de París publicó su propio método oficial de violonchelo en 1805, obra a la que contribuyeron figuras como Jean- Henri Levasseur y Charles Baudiot (Landriscini, 2015).

Por otro lado, destacan los tratados y métodos de “Tilliére (1764), Cupis (1772), Raoul (1802), Aubert (1802), Bideau (1802), Brèval (1804), Duport (1806), Baudiot (1826-8), Hus-Desforges (1829) y Vaslin (1884), (Walden, 1998)” (Landriscini, 2015, pp. 77-78).

Martin Berteau nació a comienzos del siglo XVIII. Arizcuren (1992) destaca en este músico de nuevo la doble faceta de gambista y violonchelista. Además de sus dotes como violonchelista, destacó por poseer una verdadera vocación docente. Algunas de las composiciones de las que hablan las crónicas están hoy desaparecidas, no obstante, destacan entre sus obras el estudio en sol, que fue compuesto por Martin Berteau, aunque en la actualidad está incluido dentro del catálogo de los 21 estudios de Jean Louis Duport y una sonata que se publicaría posteriormente en el método de estudio de Jean Baptiste Breval escrita en la menor y que supone una gran oportunidad para el estudio del arco.

Landriscini (2015) destaca dentro de la escuela francesa de violonchelo la calidad pedagógica forjada en torno a la cadena de profesor - alumno ininterrumpida que garantizaba en cierta medida la continuidad y coherencia y la evolución de las tradiciones.

Estos dos violonchelistas formarían de alguna forma una primera generación de la escuela francesa. Entre los alumnos más destacados herederos de Martin Berteau, se encuentran nombres como François Cupis, Jean Pierre Duport y su hermano Jean Louis Duport, Jean-Baptiste-Aimé-Joseph Janson, y Jean Baptiste Bréval.

Cupis nació en París y comenzó a estudiar violonchelo bajo la tutela de su padre. No obstante, a los once años comenzó ya a trabajar con Martin Berteau. Formó parte del *petit choeur* de la ópera, un pequeño grupo instrumental muy distinguido. Destaca su publicación *Método nuevo y razonado* en 1768. Da consejos variados sobre la colocación de la mano derecha y propone digitaciones para arpeggios y escalas (Arizcuren, 1992).

Estuvo viviendo en Hamburgo durante unos años, de tal forma que influyó en la formación de algunos violonchelistas alemanes. Entre sus alumnos más destacados destacan Jean Baptiste Breval y Henri Levasseur (Arizcuren, 1992). Este hecho, muestra cómo las influencias y el intercambio de ideas entre las diferentes escuelas fue continuado, un hecho que propiciaría el enriquecimiento de cada una de ellas.

No obstante, tal y como destaca Landriscini (2015), los principios fundamentales que identificaban a la escuela francesa eran la elegancia, la conexión con la música de danza, la lucidez interpretativa y el interés por el mantenimiento de la esencia cultural.

Volviendo a la exposición de los principales alumnos de Martin Berteau, destacan los hermanos Duport. Dimitrov (2003) expone que, pese a que ambos hermanos se dedicaron a la enseñanza del violonchelo, los alumnos tuvieron una conexión más continuada con Jean Louis frente a Jean Pierre. El primero, comenzó a estudiar música con el violín como instrumento principal, pero después cambió de instrumento y recibió los consejos de su hermano, quien le trasladó la técnica aprendida de Martin Berteau.

Por motivos políticos tras el estallido de la revolución francesa emigró a Alemania, donde desarrolló una intensa carrera como violonchelista. Fue allí violonchelista principal de la orquesta de la ópera y compartió en este mismo lugar su atril con el alemán Bernhard Romberg, quien fue fundamental para el desarrollo de la escuela alemana. Jean Louis Duport además de su labor como docente y como músico, destacó en su faceta de compositor, entre sus obras, podemos destacar sus sonatas para violonchelo y piano. Dimitrov (2003) hace referencia a que un joven Beethoven, escuchó en la corte prusiana de Guillermo II dichas sonatas tocadas por el propio Jean Louis Duport. Esto supuso para Beethoven un cambio de paradigma, ningún compositor anteriormente había compuesto sonatas para violonchelo y piano en las cuales el violonchelo estuviese liberado de su papel de acompañante y tuviese una igualdad de roles. Este hecho sí que puede observarse en las sonatas de Beethoven, y según apunta el investigador, pudo deberse a la influencia que en él ejercieron las sonatas de Jean Louis Duport.

Colaboró con relevantísimos músicos de la época como Giovanni Battista Viotti, Bernhard Romberg, Luigi Boccherini, o Ludwig Van Beethoven. Jean Pierre Duport, su hermano mayor tuvo relación estrecha con Wolfgang Amadeus Mozart tal y como afirma Dimitrov (2003), aunque Arizcuren (1992) se atreve a señalar que el hermano mayor quizá pudo llegar a interpretar junto a Beethoven. Ante el lanzamiento de tal hipótesis, no hay evidencia documental suficiente que pueda demostrarla.

El hermano menor, escribió una amplia literatura para violonchelo, dentro de toda ella lo más destacado son sus 21 estudios y la sonata para violonchelo y piano en do mayor. Escribió también un ensayo *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* en el que exponía sus principales concepciones acerca de las digitaciones y las buenas prácticas que debían acompañar a la mano derecha. La segunda parte está además acompañada de

pequeños ejercicios que pueden utilizarse para mejorar el nivel técnico. En este ensayo recoge aportaciones fundamentales a la técnica violonchelística que aún hoy se utilizan. Entre ellas, destaca la nueva manera de sujetar el arco, más similar a la que utilizan los violines frente a la que se venía utilizando que continuaba con la propuesta utilizada para la viola da gamba. De igual forma, propuso una digitación para la mano izquierda que evitaba extensiones innecesarias que podían provocar incómodas tensiones a la hora de interpretar. Propuso una digitación por semitonos permitiendo exclusivamente utilizar un tono entre el primer y el segundo dedo. Así mismo, expone su técnica de utilización del dedo pulgar y sus opiniones acerca de los cambios de posición (Dimitrov, 2003).

Tal y como se había apuntado antes, no todos los estudios pertenecientes a su serie de 21 estudios son de autoría propia. Arizcuren (1992) había señalado que uno de ellos escrito en sol mayor pertenecía a Martin Berteau. Dimitrov (2003) sin embargo, detalla que el estudio perteneciente a Martin Berteau es en número 6 y añade que los estudios número 8 y 10 pertenecían a su hermano Jean Pierre.

Para finalizar, Arizcuren (1992) añade que pasó seis meses en Londres como docente de violonchelo, gracias a la relación con el violonchelista John Crosdill, antiguo compañero de estudios, alumno también de su hermano. No obstante, prefirió volver a París hasta que huyó a Alemania tras el estallido de la revolución francesa.

Por otro lado, Jean-Baptiste-Aimé-Joseph Janson fue músico del Príncipe de Conti desde 1764, un año después que Jean Pierre Duport. Tocó como solista en los *Concerts Spirituels* alternando este papel solista con el mayor de los hermanos Duport. En París, fue violonchelista en la orquesta de la Ópera y nombrado *Professeur de Première classe* en el Conservatorio (Landriscini, 2015). Pese a desarrollar una importante actividad también como compositor, no encontramos entre sus composiciones obras que tengan una clara intencionalidad pedagógica.

Jean Baptiste Bréval, sin embargo, quien también estudió con Martin Berteau y posteriormente con François Cupis, destaca por la gran cantidad de obras que compuso con una finalidad pedagógica, muy sencillas de interpretar y aptas para músicos aficionados, que aún hoy en día se utilizan en los conservatorios. Trabajó con Jean Louis Duport como acompañante (Landriscini, 2015).

Jean-Henri Levasseur estudió con François Cupis y después con Jean Louis Duport. Ya no recibe una herencia tan cercana de Martin Berteau como sus predecesores. No obstante, su figura fue muy relevante. Igual que Jean Baptiste Aimé Janson, ocupó el puesto *Professeur de première classe* en el momento de la inauguración del Conservatorio de París y además fue uno de los autores del Método Oficial del Conservatorio de París (Landriscini, 2015). Este hecho muestra un interés por el trabajo de una metodología consistente de aprendizaje del violonchelo. Entre sus composiciones destacadas hay que mencionar un libro sobre ejercicios que actualmente no se utiliza en el aprendizaje del instrumento.

A partir de este momento, son numerosos los violonchelistas que pasan por la escuela francesa. En la tabla puede verse un listado de docentes que pasaron por el conservatorio y los años en los que impartieron su docencia (Veáse Tabla 1). Posteriormente esta lista se ha visto engrosada puesto que el conservatorio de París ha continuado renovando sus plantillas de profesorado, no obstante, en la tabla se pueden observar los violonchelistas que ejercieron la docencia allí a los cuales podríamos considerar estrechamente ligados con la escuela francesa propiamente dicha.

**Tabla 1.**

*Violonchelistas que fueron profesores en el Conservatorio de París Elaboración propia a partir de Arizcuren, 1992, p.47).*

<b>Profesores</b>	<b>Años entre los que ejercieron la docencia</b>	<b>Referencias de los profesores</b>
<b>Janson</b>	(1795 - 1802)	Alumno de Berteau
<b>Bréval</b>	(1796 - 1802)	Alumno de Cupis
<b>Lamarre</b>	(1800 - 1801)	Alumno de J. L Duport
<b>Romberg</b>	(1801 - 1803)	Profesor extranjero invitado
<b>Badiot</b>	(1802 – 1822)	Alumno de Janson
<b>Duport</b>	(1813 – 1815)	Alumno de J. P Duport
<b>Norblin</b>	(1826 – 1846)	Alumno de Badiot y Romberg.
<b>Vaslin</b>	(1827 – 1859)	Alumno de Badiot
<b>Franchomme</b>	(1846 – 1884)	Alumno de Levasseur
<b>Chevillard</b>	(1860 – 1887)	Alumno de Norblin
<b>Jacquard</b>	(1878 – 1886)	Alumno de Norblin
<b>Delsart</b>	(1884 – 1900)	Alumno de Franchomme
<b>Rabaud</b>	(1900 – 1917)	Alumno de Franchomme
<b>Cros St. Ange</b>	(1900 – 1926)	Alumno de Franchomme
<b>Loeb</b>	(1926 - 1940)	Alumno de Chevillard
<b>Feuillard</b>	(1919 – 1925)	Alumno de Delsart
<b>A. Hekking</b>	(1927 – 1942)	Alumno de Rabaud
<b>G. Hekking</b>	(1917 – 1956)	Alumno de Rabaud
<b>Bazelaire</b>	(1941 – 1956)	Alumno de Delsart
<b>Maréchal</b>	(1941 – 1963)	Alumno de Feuillard y Loeb
<b>Fournier</b>	(1941 – 1949)	Alumno de Bazelaire y de A. Hekking
<b>Gendron</b>	(1970 – 1990)	Alumno de G. Hekking
<b>Tortelier</b>	(1956 – 1969)	Alumno de Feuillard y G. Hekking
<b>Navarra</b>	(1949 – 1979)	Alumno de Loeb

Entre todos ellos, el más destacado después de Jean Baptiste Bréval es sin ninguna duda Auguste Franchomme, que tal y como puede verse en la figura 1, fue alumno de Levasseur. Antes de entrar a profundizar en los detalles acerca de este relevantísimo pedagogo es necesario tener en cuenta que existió un grupo de violonchelistas que pese a haber sido formados en la escuela francesa, no desarrollaron su vida profesional dentro del ámbito francés, sino que se trasladaron a otros lugares y en ocasiones fundaron nuevas escuelas. Es el caso de Jean Baltasar Tricklir, que contribuyó a desarrollar en Alemania la escuela de Dresden, Jacques-Michel Hurel de Lamare, alumno de Jean Louis Duport que vivió en Polonia, Rusia y Polonia, Pierre-Louis Hus-Desforges, que vivió en San Petersburgo o, por último, Nicolas Joseph Platel, que es considerado como el padre de la escuela belga (Arizcuren, 1992).

De nuevo, se muestran las influencias entre unas escuelas y otras. Volviendo a Auguste Franchomme, hay que reflexionar acerca de su importante labor como pedagogo. Es de nuevo alumno de Jean Henri Levasseur y entre sus propios alumnos destaca Jules Delsart. En París estableció amistad con músicos relevantes del panorama del siglo XIX tales como Félix Mendelsohn o Frédéric Chopin, con este último su relación fue más estrecha. El compositor polaco le dedicó obras como su gran dúo concertante y la sonata para violonchelo y piano en sol menor op. 65. Entre la literatura que él mismo compuso destacan sus 12 estudios y sus 12 caprichos (Landriscini, 2015).

En relación con la nomenclatura de estas obras, destaca el artículo de Llorens (2012), donde la autora hace una reflexión acerca del porqué de la utilización del término estudio frente a capricho y viceversa analizando las posibles implicaciones de cada una de las palabras. La investigadora aporta que es relevante que ninguno de los compositores provenientes del ámbito germánico utiliza el término capricho, destacando que esa terminología dentro del ámbito violonchelístico es únicamente utilizada por Adrien François Servais, Alfredo Piatti y Auguste Franchomme. Además, los dos primeros publicaron sus caprichos en primera edición en ciudades germanas. Quizá esto se debe a que en Alemania el estilo meridional aparentemente más libre e imaginativo pudiese tener un mercado editorial interesado en estas obras y para contribuir a la construcción de ese imaginario exótico se les otorgó a estas

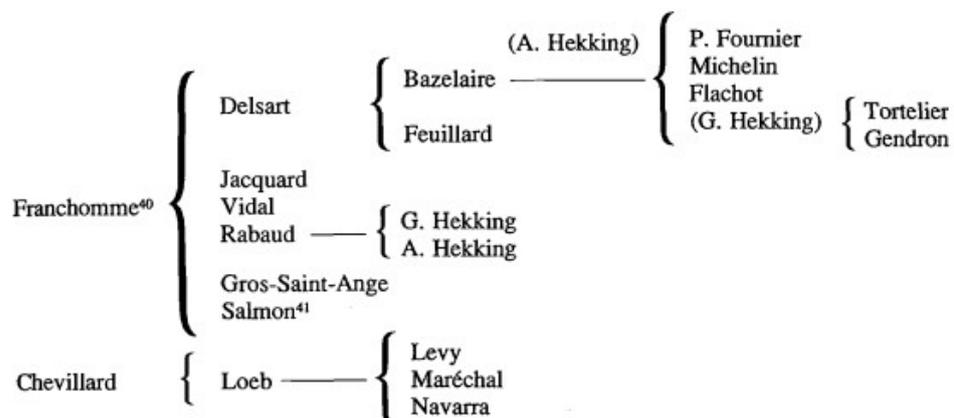
composiciones el nombre de caprichos. Esta hipótesis tendría sentido en el caso de las composiciones de Auguste Franchomme también, puesto que sus estudios, frente a los caprichos poseen una mayor variedad formal y el término estudio no va en ningún momento ligado a una menor libertad.

En definitiva, la autora plantea que, en el siglo XIX, la utilización de ambos términos pudo llegar a ser arbitraria o pudo llegar a utilizarse un término frente al otro para conseguir un mayor reclamo y aumentar las ventas. En cualquier caso, tanto los estudios como los caprichos del violonchelista Auguste Franchomme son de nuevo una importante aportación a la literatura violonchelística y se utilizan como herramienta pedagógica muy potente. Según Dimitrov (2003), los principales atributos de Auguste Franchomme como violonchelista eran la pureza en su entonación, la expresividad en la interpretación y la nobleza, pese a no haber pasado a la historia por ser un gran virtuoso, entendiendo bajo una perspectiva personal, el concepto de virtuoso desde un punto de vista muy estrecho. Todos estos atributos positivos se vieron favorecidos porque estaba acompañado de un violonchelo Stradivarius de 1711 que había comprado al hijo de Jean Louis Duport.

Tal y como se ha mencionado con anterioridad, el alumno más destacado de Auguste Franchomme fue Jules Delsart, no obstante, en la imagen puede observarse una panorámica general de la escuela francesa de violonchelo entre 1850 y 1950, siendo los últimos violonchelistas de este esquema los presentados al comienzo como “los gigantes de la escuela francesa”.

**Figura 1.**

*La escuela francesa de violonchelo entre 1850 y 1950 (Arizcuren, 1992, p. 51).*



Jules Delsart, el principal alumno de Auguste Franchomme, destaca porque realizó algunos arreglos de música clásica para chelo y piano, entre los que se encuentra la transcripción revisada por el propio César Franck, de su sonata para violín y piano. Además, fue uno de los tres violonchelistas que interpretó por primera vez el réquiem de David Popper para tres violonchelos (Dimitrov, 2003). Su alumno Paul Bazelaire obtuvo su primer premio como intérprete cuando apenas tenía 12 años. Publicó unos estudios con alto grado de complejidad y de todos sus alumnos, es conveniente destacar a Pierre Fournier.

Louis Feuillard por su parte, destaca como uno de los pedagogos más relevantes de la primera mitad del siglo XX. Publicó el método del joven violonchelista, que según Landriscini (2015), es utilizado de forma extendida en los conservatorios. Además, destacan sus ejercicios diarios, destinados a trabajar aspectos relativos a la mano izquierda y a la disciplina del arco. Por otro lado, como material complementario al método del joven violonchelista publicó los cuadernos del joven violonchelista, estructurados en ocho niveles en los que va incluyendo diferentes piezas adaptadas a un nivel de dificultad progresivo. Estos cuadernos poseen arcadas y digitaciones muy cuidadas pensadas para favorecer el estudio del violonchelo (Landriscini, 2015).

Por otro lado, destaca Jules Loeb, alumno en este caso de Camile Chevillard, no de Auguste Franchomme, que es un violonchelista reconocido también por su labor como pedagogo. Entre sus alumnos fundamentales destaca André Navarra y entre sus aportaciones a la literatura pedagógica *Gammes et arpéges* (Landriscini, 2015).

Es justamente la generación posterior, la que significa el momento de mayor apogeo para la escuela francesa de violonchelo, porque es el momento en el que coincidieron como profesores de violonchelo grandes genios de la interpretación de este instrumento. En la actualidad sigue habiendo profesores en activo repartidos por varios puntos de la geografía europea que son discípulos directos de estos grandes violonchelistas. Entre ellos, cabe destacar a Pietro Serafin, que ha impartido clases de violonchelo en Castel Novo (Italia) así como numerosos cursos repartidos por toda la geografía española.

## **Capítulo 2. La escuela alemana de violonchelo y sus principales pedagogos**

Tal y como explica Calabuig (2007) el siglo XVIII supone para el violonchelo una eclosión tanto interpretativa como compositiva. Entre 1717 y 1724 se componen las famosísimas suites de Johann Sebastian Bach para violonchelo solo, su alto grado de complejidad tanto musical como técnica, muestra que el violonchelo en estas fechas ya no era una rareza. Además, hay que destacar que en instituciones como la orquesta de Mannheim, el instrumento era ya uno de los que formaban parte de la plantilla. Los italianos fueron pioneros en el desarrollo de la técnica del instrumento y la escuela francesa, en cierto modo, se comportó como rival para la escuela alemana.

Calabuig (2007) destaca a Baptist Baumgartner, quien fue quizá el primer tratadista alemán del instrumento con su *Instruction de musique théoretique et pratique à l'usage du violoncelle*. El mismo autor hace referencia también, entre otras, a la figura de Joseph Franz Weigl, que fue solista en la orquesta del Conde Esterhazy. Al parecer, mantenía una relación de amistad con Haydn y este pudo haberle dedicado su concierto en do mayor para violonchelo. No obstante, es Bernhard Romberg el violonchelista conocido como el padre de la escuela alemana.

Parra (2011) hace de nuevo referencia a la figura de Bernhard Romberg como la primera destacable dentro del contexto de la escuela alemana de violonchelo. Según la autora tenía un primo violinista con el que, desde muy joven, comenzó a dar conciertos por diferentes puntos de la geografía europea. Actuó en numerosas ocasiones en París en los *Concert Spirituell*, y allí conoció entre otros a Giovanni Battista Viotti, violinista relevantísimo y a Jean Louis Duport.

En 1795 en un viaje pasó por Viena e interpretó junto a Ludwig van Beethoven la primera versión de las sonatas op. 5. Es destacable también el hecho de que fue invitado como profesor en el conservatorio de París y pasó allí dos años impartiendo clases hasta que en 1803 se traslada hacia Berlín con un puesto en la *Berlin Kapelle*. Su actividad como profesor fue relevante pero también lo fue su actividad como concertista realizando continuos viajes por toda Europa. En la etapa final de su vida estuvo dedicado a escribir su propio método de violonchelo titulado *Violoncell Schule*, que fue publicado en 1839 en Francia e Inglaterra y en 1840 en Alemania (Parra, 2011).

En su método para violonchelo recoge sus principales reflexiones tanto técnicas, haciendo referencia a modo de ejemplo a que en los cambios de arco el movimiento de la mano derecha debe ser mínimo, así como teniendo en cuenta aspectos constructivos del instrumento, que hacen que podamos caracterizar al violonchelista como una figura inquieta e innovadora. Hablaba de la problemática de que la cuarta cuerda podría chocar con el diapasón y por ello, esta debería quedar más alta. Se le podría considerar de esta forma como el precursor del batedor moderno (Parra, 2011).

Según Arizcurem (1992), estudió violonchelo con Johann Conrad Schilk y con Henri Marteau, ambos relacionados con la escuela francesa de violonchelo, lo que muestra una vez más que las líneas divisorias entre escuelas son algo difusas. Pertenecía a una familia de músicos y se cree que además de esta formación que se conoce, pudo haber recibido clases de algún violonchelista, hecho que explicaría la posición exageradamente inclinada de su mano izquierda. Realizó una fuerte actividad concertística en San Petersburgo, y Moscú. Jean Louis Duport ya había visitado tierras rusas, y más adelante lo hará también François Servais, lo que contribuye a la popularización del violonchelo en tierras rusas. Bernhard Romberg escribió conciertos para violonchelo y Dimitrov (2003) destaca la anécdota de que cuando Ludwig van Beethoven mostró intenciones a su amigo violonchelista, de componer un concierto para violonchelo, el intérprete quitó al compositor la idea de la cabeza haciéndole ver su falta de interés ante la interpretación de esos posibles nuevos conciertos puesto que él ya había compuesto sus propios conciertos.

El propio Dimitrov (2003) también señala que el alemán estableció las dimensiones definitivas del violonchelo actual, alargó el diapasón e inventó las medidas de los violonchelos  $\frac{1}{2}$  y  $\frac{3}{4}$  para facilitar el comienzo de los estudios de violonchelo a los intérpretes más jóvenes. Incorporó también el signo de pulgar que hoy en día se utiliza en las partituras, simplificó el número de claves que se utilizaban para escribir el repertorio del instrumento. Pese a todas estas aportaciones, centró su carrera más hacia la labor de intérprete que hacia la de docente. Aún así, tuvo numerosos alumnos, entre los que destacan Ernst Kummer y Friedrich Dotzauer, continuadores en cierta medida de sus enseñanzas.

En este sentido, Landriscini (2015) añade que Friedrich Dotzauer estudió también con Johann Jakob Kriegk, que fue alumno directo de Jean Louis Duport, en cualquier caso, es el

considerado como fundador de la escuela de Dresden, lugar en el que tocó bajo la batuta de Karl Maria von Weber y de Richard Wagner. Friedrich Dotzauer es recordado, fundamentalmente, como profesor. Además, fue uno de los primeros violonchelistas en revisar y editar las Suites para violonchelo solo de Johann Sebastian Bach.

Dimitrov (2003) añade que probó numerosos instrumentos antes de escoger el violonchelo y el organista del pequeño pueblo en el que nació le instruyó en conocimiento sobre teorías musicales utilizando como herramienta la música de Bach.

Frente a la aportación que Jean Louis Duport había realizado señalando que había que procurar equiparar el sonido de todas las cuerdas del instrumento, Friedrich Dotzauer destacaba las diferencias como algo positivo, describiendo el sonido tan característico que aportaba cada cuerda haciendo referencia a la gran riqueza que esto suponía. La sujeción del arco de Friedrich Dotzauer es ya al talón y con una posición de los dedos y del cuerpo mucho más relajada que la del violonchelista francés. En cuanto a las diferencias con el fundador de la escuela alemana, Friedrich Dotzauer se caracteriza por colocar el violonchelo de una forma mucho menos inclinada hacia la izquierda y por introducir en sus estudios el trabajo de armónicos tanto naturales como artificiales (Dimitrov, 2003).

Tres de los alumnos más destacados de Friedrich Dotzauer son Friedrich August Kümmer, Karl Schuberth y Karl Drechsler y, en cierta medida, estos alumnos le relacionan con violonchelistas relevantísimos dentro del panorama violonchelístico del siglo XX. Friedrich August Kummer sería con posterioridad el profesor de Julius Goltermann, que a su vez enseñó a David Popper, Karl Drechsler enseñó a Friedrich Grützmacher (Dimitrov, 2003).

Friedrich August Kümmer como se ha señalado con anterioridad estudió bajo la tutela de un joven Friedrich Dotzauer, no obstante, también recibió los consejos de Bernhard Romberg. Obtuvo un trabajo en la capilla de Dresden con el oboe, era un instrumento que tocaba desde pequeño y no había plazas disponibles para violonchelistas, de este modo pudo ganar algo de dinero para aportarlo a su familia. Fue un músico volcado en el desarrollo del cuarteto de cuerda. Tocaba de manera estable con el violinista Karol Lipinsky y en una crónica, Robert Schumann afirma que vio un concierto de cuarteto de cuerda en el que ambos músicos tocaron con Félix Mendelsohn a la viola. De entre sus más destacados alumnos cabe

nombrar a Bernhard Cossmann, Julius Goltermann y existe la hipótesis de que quizá también lo fuera Robert Hausmann (Arizcuren, 1992).

Advertía a sus alumnos sobre el peligro del uso continuado del vibrato, el portamento o el rubato de forma exagerada. Mantiene el codo derecho colocado muy bajo, algo que es característico de la escuela alemana de mediados del siglo XIX. Defendía que la posición de los dedos de la mano derecha en el talón del arco debía asegurar la flexibilidad de los dedos. Desarrolló un método propio de violonchelo, pero aun así aconsejaba ejercicios de Friedrich Grützmacher. Él mismo creó sus ejercicios diarios, diez estudios con un acompañamiento para un segundo violonchelo y quizá lo más destacable dentro de su literatura pedagógica es que hizo un recopilatorio para sus estudiantes con las partes de orquesta que todo estudiante de violonchelo debía conocer (Landriscini, 2015). Esto supone de alguna forma un primer acercamiento al repertorio orquestal y es buena muestra de que ya existía una tradición pedagógica importante.

Parra (2011) expone los principales rasgos de la figura de Friedrich Grützmacher. Afirma que, según la crítica el estilo interpretativo del violonchelista se caracterizaba por un fuerte dominio de la técnica, destacando sobre todo el control de la mano izquierda. Aumentó el repertorio del violonchelo, concretamente en su *Hoche Schule des Violoncellspiels* rescata un gran número de obras, Karl Philip Emmanuel Bach, Jean Louis Duport, Luigi Boccherini.... Por otro lado, incluyó en el repertorio las sonatas para viola da gamba de Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel o el concierto de Giuseppe Tartini.

Pedagógicamente hablando, hay que destacar sus 24 estudios, op.38 y su selección de estudios de los maestros de violonchelo del pasado. En esta selección incluye pasajes de obras de violonchelistas como Jean Louis Duport o Jean Baptiste Bréval que son interesantes desde el punto de vista tanto musical como técnico. De esta forma, se toma conciencia de la figura de Friedrich Grützmacher no solo como violonchelista y como compositor sino también de artista comprometido con la puesta en valor del repertorio de su instrumento (Parra, 2011).

Fue el sucesor de Bernhard Cossmann en el conservatorio de Leipzig, quedando de esta forma su actividad artística fundamental, vinculada a Dresden y a esta ciudad. Entre sus principales alumnos destacan Emil Hegar, que fue quien primero interpretó la sonata en fa mayor de

Johannes Brahms o Wilhelm Fitzenhagen, violonchelista que estrenó las variaciones rococó y que creó una versión que es en la actualidad la más estandarizada y la que se interpreta con mayor frecuencia. Por último, es necesario mencionar el trabajo que realizó con el concierto en si bemol mayor, concierto que en cierto modo recompuso. Esta práctica dentro del contexto en la que fue realizada adquiere un mayor sentido, pues era común que los virtuosos crearan obras nuevas a su gusto a partir de obras de compositores anteriores (Dimitrov, 2003).

Fue un virtuoso con un gran dominio técnico, aunque no llegó a destacar técnicamente tanto como sus contemporáneos Adrien François Servais, o Karl Davidov. Además, su literatura pedagógica se caracteriza por estar estructurada en bloques frente a un estilo que una de forma natural varias secciones (Dimitrov, 2003).

Otros violonchelistas alemanes de finales del siglo XIX son Sebastian Lee, Georg Eduard Goltermann, Bernhard Cossmann y Georg Hausmann.

Sebastian Lee es un destacado compositor de literatura pedagógica cuyos trabajos son aún hoy en día muy utilizados en los conservatorios. Desarrolló un método propio progresivo que iba proponiendo varias obras de pequeñas dimensiones con dificultad creciente y combinó en esos libros lo mejor de las escuelas alemana y francesa. Entre sus alumnos hay que destacar a Auguste Franchomme (Arizcuren, 1992).

Georg Eduard Goltermann aportó literatura muy útil para el aprendizaje del instrumento a nivel elemental, aunque musicalmente no poseen un contenido interesante. Julius Goltermann, quien no debe confundirse con Georg Eduard, estudió con Friedrich August Kummer en Dresden, y posteriormente se convertiría en el maestro de David Popper (Landriscini, 2015).

Bernhard Cossmann tuvo entre otras muchas ocupaciones, el puesto de primer violonchelo de la orquesta de Weimar. Tanto Richard Wagner como Franz Liszt lo elogiaban públicamente y pese a que terminó su actividad docente en el conservatorio de Frankfurt, estuvo también trabajando como profesor en el conservatorio imperial de Rusia. Georg Hausmann por último fue un reputado solista y pedagogo, estudió con Alfredo Piatti, y quizá debido a su influencia prescindió de utilizar la pica. Inspiró a Johannes Brahms a componer

su sonata en fa mayor, y quizá también el doble concierto de violín y violonchelo, que fue estrenado por este violonchelista (Arizcuren, 1992).

Después de estos compositores, destacan en Alemania en la primera mitad del siglo XX las figuras de Julius Klengel y Hugo Becker. Julius Klengel nació en Leipzig y comenzó los estudios de violonchelo primero con su padre, posteriormente con Emil Hegar que había sido alumno de Friedrich Grützmacher y Karl Davidov, aunque también es necesario destacar que trabajó a fondo las obras de este último y le pidió consejo en alguna ocasión. En el mundo del cuarteto, tocó con el famoso cuarteto Gewandhaus y fue profesor del conservatorio de Leipzig. Entre sus alumnos hay que destacar a Emanuel Feuermann y al ruso Gregor Piatigorsky. (Arizcuren, 1992). Landriscini (2015) añade que Piatigorsky, uno de sus alumnos más reconocidos, acuñó la famosa cita de que Julius Klengel “enseñaba sin obligar”, fomentando la creatividad y la libertad interpretativa en sus alumnos.

Hugo Becker estudió primero con Friedrich Grützmacher y posteriormente con Alfredo Piatti en Italia. Según Parra (2011) su estilo interpretativo se caracterizó por la nobleza, la lógica y por el buen fraseo que poseía. Destaca su Tratado de la técnica y la estética del violonchelo escrito en 1929 junto al doctor en medicina Dago Rynar. En él vuelva sus reflexiones acerca de la técnica del violonchelo y se muestra preocupado acerca de la higiene postural de los instrumentistas. Así mismo se preocupaba por los aspectos psicológicos que rodean a la interpretación. El tratado tiene dos partes, la primera de ellas está centrada en estos aspectos físicos y psicológicos, y la segunda, escrita ya únicamente por él, habla sobre aspectos estéticos de la interpretación en general y se centra en intentar explicar algunas obras como por ejemplo las suites de Bach y su compleja armonía. Arizcuren (1992) añade que entre sus maestros también se encuentran Jules De Sweert, un violonchelista belga que era uno de los mejores alumnos de François Servais. De esta forma se puede considerar que recibió influencias de la escuela alemana, gracias a Friedrich Grützmacher, de la italiana, gracias a Alfredo Piatti y de la francobelga por Jules de Sweert. Landriscini (2015) explica que Max Reger le dedicó su *Suite para violonchelo solo n° 2*, obra que en la actualidad es considerada como una de las más importantes del siglo XX para violonchelo solo y que pese a que supone un reto interpretativo, es cada vez más elegida por los violonchelistas para sus recitales solistas.

Arizcuren (1992) destaca algunos nombres más de la escuela violonchelística alemana como Carl Fuchs, que era también de origen neerlandés. Entre sus maestros encontramos a Bernhard Cossmann; y a Karl Davidov, con quien estudió en San Petersburgo. En 1887 se instaló en Inglaterra. Durante años fue el violonchelo solista de la Hallé Orquesta, posteriormente fue nombrado profesor del Colegio Real de Música de Manchester. Destacó su actividad como cuartetista en el contexto británico.

**Capítulo 3. Estudio comparativo de las escuelas de violonchelo**

Al estudiar la escuela alemana y la escuela francesa de violonchelo, se pone de manifiesto como todas las escuelas violonchelísticas se encuentran relacionadas entre sí. De hecho, hay algunos violonchelistas, como por ejemplo Bernhard Romberg, que pese a pertenecer a una escuela, estuvieron un tiempo impartiendo docencia en el centro principal de la escuela que se suponía rival.

Además, existen casos como el de Hugo Becker que consiguieron una formación integral recibiendo clases de los principales pedagogos de todas las escuelas, aspecto que les pudo permitir quedarse con las mejores propuestas de cada una de ellas.

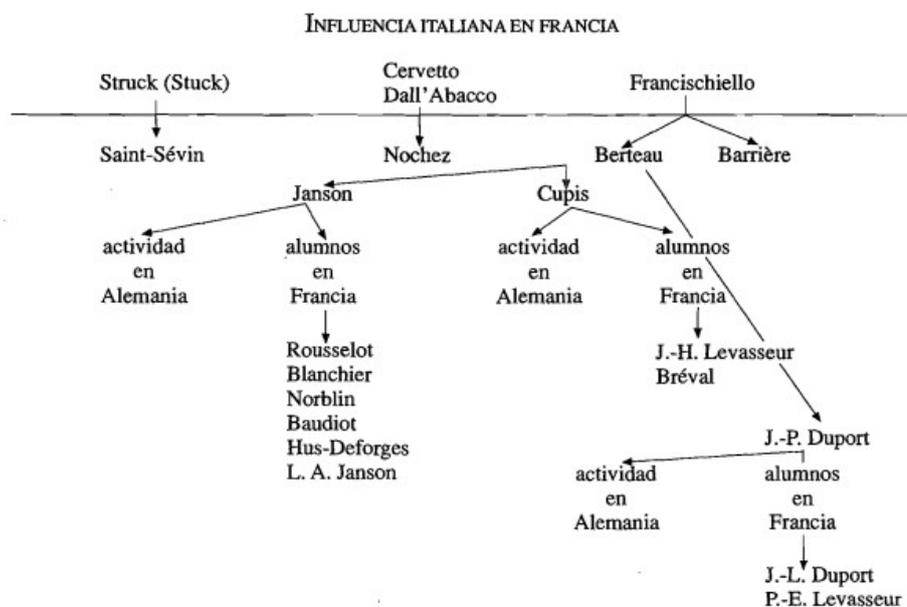
Prieto (2005) reflexiona acerca de que la escuela italiana de violonchelo fue pionera y contribuyó en gran manera a la difusión del violonchelo por toda Europa. Esta escuela tuvo su centro en las ciudades de Roma y Bolonia. Al ser la primera de las escuelas, puede observarse en ella una cierta actividad en el siglo XVII, destacando los violonchelistas Gaetano Franceschini, Domenico Gabrielli y Giuseppe Maria Jachinni.

Desde 1650 hasta 1850 esta escuela tuvo mucha influencia en toda Europa, siendo los principales violonchelistas que contribuyeron a la difusión del instrumento Giovanni Bononcini, Joseph Marie Clement Dall'Abaco, Filippo Amadei, Giorgio Antonioti, Giacobbe Cervetto y Jean Baptiste Stuck (Prieto, 2005).

De alguna forma podría considerarse a esos violonchelistas parte de la primera o las primeras generaciones. Uno de los que ya influencia de forma más directa en la escuela francesa es Francesco Alborea, conocido como Francischiello. De hecho, influyó en Jean Barrière, Jean Louis Duport, y Martin Berteau. Se le considera uno de los fundadores de la escuela francesa pese a su origen italiano. Se cree que fue uno de los primeros en utilizar el pulgar como cejilla entre otras cosas (Prieto, 2005). Arizcuren (2012) propone un esquema que explica la influencia de los violonchelistas italianos en el surgimiento de la escuela francesa que puede observarse en la imagen (Ver figura 2).

**Figura 2.**

*Influencia de los violonchelistas italianos en el surgimiento de la escuela francesa (Arizcuren, 1992, pp. 42).*



Pidre (2017) señala que en realidad Bolonia pudo tener una mayor importancia que Roma puesto que en esa ciudad había dos instituciones muy relevantes, la capilla de San Petronio y la Academia filarmónica. La orquesta de San Petronio se disolvió, y este pudo ser el hecho que desencadenó que muchos violonchelistas emigraran a distintos puntos de Europa. Para adquirir una perspectiva más amplia hay que tener en cuenta que la expansión se extendió a lugares como Londres, España, Alemania, Francia... Es decir, pese a ser las escuelas francesa y alemana dos de las más relevantes dentro del panorama europeo del XVIII en otros lugares el violonchelo también tuvo un alcance relevante y se establecieron centros de aprendizaje.

Giacobbe Cervetto, Salvatore Lanzetti y Giovanni Battista Cirri se establecieron en Londres, Joseph Marie Clement Dall' Abaco se estableció en Alemania, Francischiello recibió en su Italia natal a músicos franceses, gambistas muchos de ellos y otros como Antonio Caldara o Francesco Supriani se instalaron en España (Pidre, 2017). El propio autor hace referencia a que existen escasas investigaciones acerca de cuál fue la evolución de la entrada del violonchelo en España, no obstante, se apunta a Cataluña como el principal foco de entrada de los violonchelistas italianos que contribuirían a la expansión del instrumento en plena

guerra de Sucesión, hipótesis que parece lógica al ser Cataluña uno de los puntos del país más cercanos a la península Itálica.

Otros violonchelistas italianos que fueron relevantes son Luigi Bocherinni, que sobresale al lado de Francesco Alborea y se le puede considerar uno de los fundadores de la escuela moderna de violonchelo. Realizó a lo largo de su vida numerosos viajes, en Viena conoció a Joseph Haydn, en París participó en los *Concert Spirituels*. Animado por el embajador de España, se trasladó unos años a la corte borbónica y compuso al servicio del rey. Es de hecho en este periodo al servicio de los borbones, que transcurrió entre Madrid y la localidad abulense de Arenas de San Pedro, donde compuso sus quintetos con dos violonchelos, puesto que existía un cuarteto al servicio del rey y al componer dos partes para violonchelo, él podía tocar con los músicos (Prieto, 2005). Es significativo el hecho de que Luigi Bocherinni conociera a Joseph Haydn teniendo en cuenta que Luigi Bocherinni fue un violonchelista que vivió muchos años en España y la fama del compositor alemán era en nuestro país en aquel momento abrumadora. Según Stevenson (1982), el contacto más sonado que tuvo Haydn con España fue el encargo desde la ciudad de Cádiz de la obra *Las Siete Últimas Palabras de Cristo*, no obstante, según el autor, desde una década antes la escucha de sus cuartetos ya era uno de los pasatiempos favoritos de los aristócratas de Madrid. Por lo tanto, el hecho de que ambos músicos coincidieran adquiere un mayor grado de relevancia puesto que el compositor era muy admirado.

Prieto (2005) destaca también, que en un momento de su vida en el que estaba atravesando una situación personal complicada, fue invitado por Luigi Cherubini y Jean Baptiste Bréval, director y profesor de violonchelo del conservatorio de París respectivamente, para impartir clases en el conservatorio. Rechazó la oferta y entonces esta misma oferta le fue realizada a Bernhard Romberg, quien aceptó la propuesta y fue a trabajar a París, pese a que su estancia como docente en el conservatorio de la capital francesa no fue muy larga.

Por último, destaca en Italia la figura de Alfredo Piatti. Desde Luigi Bocherinni hasta Alfredo Piatti no existieron figuras de violonchelistas extremadamente significativas. Es considerado uno de los últimos violonchelistas románticos y laboralmente se estableció en Londres. Comenzó a tocar el violín bajo la tutela de su padre y pronto cambió al violonchelo mostrando un especial interés en estudiar con Gaetano Zanetti. Posteriormente continuó su formación

con Vincenzo Merighi. En su vida profesional estableció relaciones con numerosos músicos como Johannes Brahms, Henryk Wieniawski, Karl Davidov y Giuseppe Verdi. Como docente influyó en violonchelistas como Robert Hausmann, Hugo Becker y Leo Stern (Dimitrov, 2003). De nuevo se diluyen las fronteras entre escuelas, recibiendo unas influencias de las otras.

En relación con el caso español, Pidre (2017) explica cómo fue Barcelona uno de los principales núcleos de recibimiento de violonchelistas italianos, hecho que quedaría explicado por motivos geográficos entendiendo la cercanía que existe entre los dos lugares.

De nuevo destaca a Antonio Caldara, y a Francesco Paolo Supriani como personalidades relevantes que trabajaron al servicio del archiduque Carlos de Austria. De este último, destaca la creación de la primera obra pedagógica conocida hasta el momento, el *Principii da imparare a suonare il violoncello*. En la imagen puede observarse un detalle de este manuscrito (Ver figura 3).

### Figura 3.

*Detalle del manuscrito de Francesco Scipriani en su obra pedagógica (Pidre, 2017, p.12).*



En definitiva, la escuela italiana se constituye como la columna vertebral que en cierto modo estructura el surgimiento de las distintas escuelas de violonchelo, no obstante, los distintos

violonchelistas que conforman cada una de las escuelas, reciben influencias de múltiples fuentes, lo que contribuye a enriquecer enormemente su formación y a diluir enormemente las fronteras entre escuelas, aspecto que contribuyó a que hoy se hable de técnica moderna del violonchelo.

En cuanto a las principales aportaciones realizadas por los diferentes violonchelistas de las escuelas francesa y alemana, puede destacarse una cierta tendencia a un mayor trabajo de la mano derecha en la alemana, frente a la francesa, que en cierto modo parece mostrar una preocupación algo más equilibrada por la técnica de ambas manos.

François Cupis en su *Método Nuevo y Razonado* se muestra preocupado por la colocación de la mano derecha apostando ya por el abandono de la sujeción del arco como se estilaba en la viola da gamba, pero sin proponer aún el agarre en el talón. Jean Louis Duport por su parte, propone ya una manera de sujetar el arco desde la zona del talón y propone digitaciones para la realización de escalas. Louis Feuillard mostró una clara preferencia por el trabajo de la mano izquierda, aspecto que puede observarse en sus principales producciones pedagógicas que se comentarán más adelante.

Las aportaciones de los alemanes están más centradas en la mano derecha. Bernhard Romberg realiza una gran aportación con su teoría de que cuanto menor sea el movimiento de la mano derecha en los cambios de arco, mejor será el sonido. Además, es un chelista que muestra preocupación por los aspectos constructivos del instrumento para poder encontrar soluciones ante posibles limitaciones que podría tener el violonchelo. Kummer por su parte, entra a detallar cuestiones técnicas de la mano derecha invitando a flexibilizar los dedos de esta mano para conseguir una mayor libertad interpretativa y un mejor sonido. Por último, Kummer advertía a sus estudiantes de los riesgos de utilizar un vibrato o un portato demasiado exagerados, así como una ornamentación excesiva. De nuevo se puede observar cómo la atención en esta escuela estaba enfocada en el trabajo de la mano derecha de algún modo.

Llorens (2012) aclara como entre los violonchelistas franceses, antes de la revolución francesa, existía una doble concepción acerca de la estructuración de la mano izquierda, en tonos y en semitonos. En general, la mano izquierda se colocaba en posición oblicua con

respecto al mástil y con los dedos aplanados. Fue necesario buscar una forma más anatómica y fue Jean Louis Duport el primero en afrontar esta problemática.

Uno de los aspectos fundamentales que permitiría separar a los violonchelistas sería la adopción o no de la pica. Es un elemento que tal y como explica Zurita (2020) se incorporó a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Hubo violonchelistas como Alfredo Piatti o David Popper que no la utilizaron porque no estaban de acuerdo con ella.

Podría haber sido un elemento diferenciador de escuelas, pero no hay evidencia suficiente como para poder afirmarlo. En general los violonchelistas más puristas tocaron sin ella, aunque por ejemplo Julius Klengel, que durante su vida no la utilizó, aparece en las últimas fotografías que se le tomaron haciendo uso de ella (Zurita, 2020).

El mismo autor explica cómo el *New Grove Dictionary* (2002) atribuye la invención de la pica a François Servais puesto que al parecer al final de su vida engordó y podría haber necesitado ayuda de la pica para sujetar el violonchelo. No obstante, François Servais no se convirtió en un hombre con un peso exagerado. Se ha hablado de diversas obras como el primer lugar en el que aparece recomendado el uso de la pica. Uno de los ejemplos es *The Violoncello*, de Jules de Swert. Esta obra fue publicada en 1882 pero Zurita (2020) defiende que estas propuestas están equivocadas y que el primer lugar encontrado donde se recomienda el uso de la pica es el método de un español, concretamente en el *Método elemental de Violonchelo*, op. 133 de Cosme de Benito publicado en 1970. En la imagen puede observarse una imagen de François Servais en el momento en el que podría estar utilizando la pica por un hipotético aumento de peso (Ver figura 4).

**Figura 4.**

*Imagen de François Servais en 1862, momento en el que podría estar utilizando la pica (Zurita, 2020).*



En relación con otras escuelas violonchelísticas del siglo XX, parece confirmado que el surgimiento de las nuevas, parte de la escuela italiana y a partir de ahí de la francesa y la alemana.

Dentro de la escuela rusa, Karl Davidov fue el gran impulsor, llegó a ser conocido como el zar del violonchelo. La escuela belga surgió gracias a la figura de Platel, que provenía de la escuela francesa y a su alumno François Servais, que fue considerado el mejor intérprete de violonchelo por sus contemporáneos llegando a considerarlo el “Paganini del violonchelo”. (Landriscini, 2015).

David Popper fue el fundador de la escuela húngara de violonchelo dado que sus últimos 27 años de trabajo tuvieron lugar en Hungría. Comenzó a formar a numerosos violonchelistas interpretando al corpus de obras numerosas novedades como el concierto de Laló o el de Saint Saëns, que no eran muy frecuentemente interpretados (Herrador, 2014).

Herrador (2014) también hace referencia al gran número de violonchelistas que pasaron por su clase destacando a Jenő Kerpely, que le sucedió como profesor de Música de Cámara, y a

quien Kodaly dedicó su Sonata Op. 8 para violonchelo solo a Adolf Schiffer, que sería su sucesor como profesor de violonchelo. Por último, hay que mencionar a Miklós Zsámboki, quien fue uno de sus alumnos preferidos.

Retomando el caso español, se han mencionado con anterioridad los principales violonchelistas italianos que se mudaron a España tras la disolución de la orquesta de San Petronio. No obstante, además de esos primeros italianos, existió en España una cierta tradición violonchelística. Landriscini propone a Giacomo Facco, músico de la capilla real al servicio de Carlos III como uno de los primeros italianos que se afincó en España. Posteriormente destaca Luigi Bocherinni y no vuelve a aparecer una figura destacable hasta la aparición de José Cosme de Benito, quien fue maestro de capilla de El Escorial y ha pasado a la posteridad por su método de violonchelo (Landriscini, 2015).

Victor Mirecki Larramat es un violonchelista relevante dentro del panorama español y cuya biografía no es muy conocida. Estableció contacto con otros músicos como Pablo Sarasate, violonchelísticamente hablando se formó de la mano de François Servais y posteriormente se dedicó a hacer giras por Europa tocando para verdaderas autoridades como Eugenia de Montijo, Isabel II o María Cristina de Borbón (Landriscini, 2015).

Asensi (2015) dedica su estudio a los grandes maestros del violonchelo de lo que podríamos considerar como escuela española. Hace ver que el periodo de mayor esplendor para este instrumento se vivió en España a comienzos del siglo XX, haciendo ver que al igual que pasó en la escuela francesa, de forma insólita convivieron tres violonchelistas que dejaron huella en el panorama mundial. Propone la nomenclatura de “las tres Ces del violonchelo español” (Asensi, 2015, pp.33), puesto que los apellidos de estos violonchelistas eran Cassadó, Casaux y Casals. Casaux era gaditano, los demás eran de origen catalán, lugar que como se explica en el cuerpo del trabajo pareció tener un papel fundamental para la introducción en España del instrumento.

El programa de estudios del instituto Casals ofrecía 6 años de estudio y posteriormente podían realizarse otros dos cursos de perfeccionamiento. Fue profesor en una institución en París que rivalizaba con el conservatorio de París (Asensi, 2015).

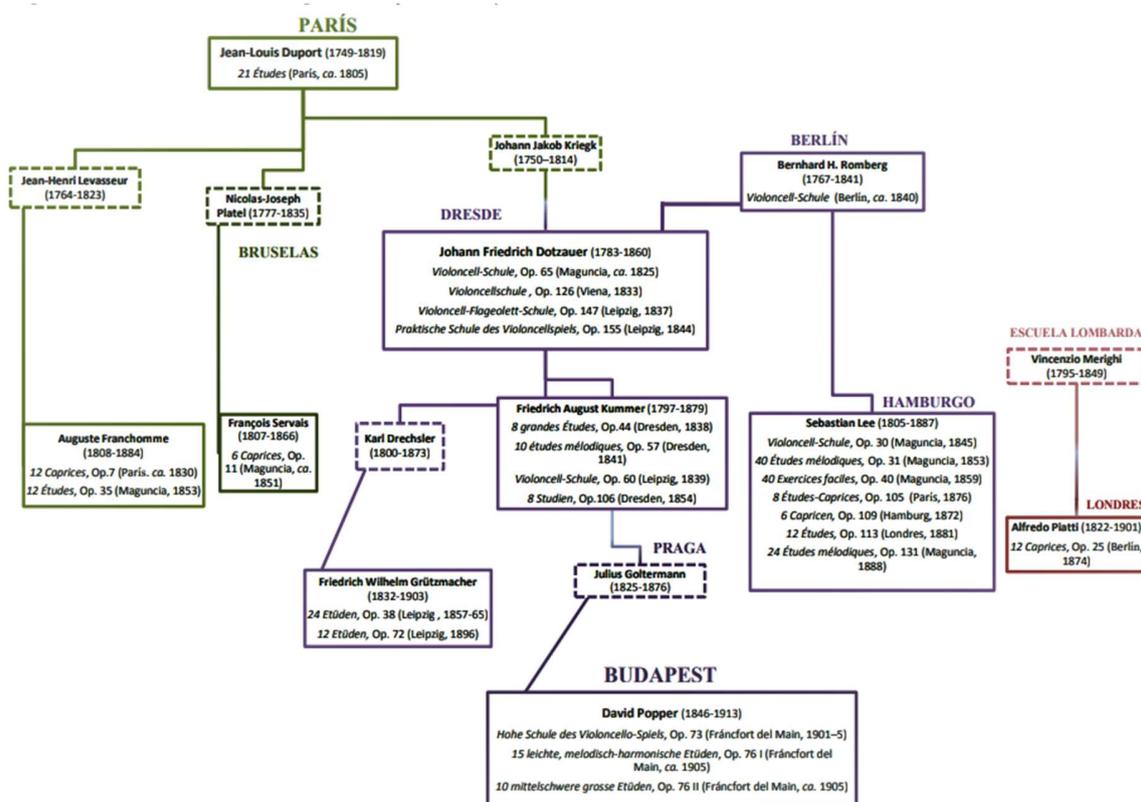
Por su parte, Cassadó, era el más joven de la trilogía y pretendía a toda costa mejorar la sonoridad del instrumento, para lo que inventó artilugios como trozos de corcho para un mejor agarre del arco y entre otras peculiaridades, tocaba con cuerdas metálicas, aspecto que le diferenciaba de la escuela francesa, pues en este contexto, la utilización de cuerdas de tripa era aún lo más extendido. Fue profesor en Siena y en Colonia, aspecto que sin duda enriqueció la experiencia del violonchelista puesto que se movió profesionalmente en un contexto diferente a aquel en el que se había formado.

Para finalizar el capítulo, se incluye una fotografía de un interesante esquema que propone Llorens (2012) en *Los estudios para violonchelo. De Duport a Popper*. En él se muestran las relaciones entre las distintas escuelas violonchelísticas que conformaban el panorama europeo.

En él puede descubrirse claramente cómo la escuela alemana parte de la francesa para terminar por desarrollarse con autonomía. Es interesante ver también el surgimiento de la escuela húngara gracias a la labor de Julius Goltermann en Praga y a la aparición de la figura de David Popper. Además, se incluyen las diversas obras pedagógicas que cada uno de los violonchelistas creó (Ver figura 5).

Figura 5.

Esquema de las escuelas violonchelísticas europeas del siglo XIX (Llorens 2012).





**Capítulo 4. Literatura pedagógica fundamental aplicable al aula de enseñanzas  
profesionales**

Al realizar un acercamiento a la literatura pedagógica fundamental aplicable al aula de enseñanzas profesionales es necesario tener en cuenta qué recursos están siendo ya utilizados. Para ello y a modo de referencia, se considerarán las programaciones didácticas del curso 2021-2022 de los conservatorios profesionales de Burgos, Salamanca, Segovia, Valladolid y Zamora puesto que estas son ciudades de Castilla y León que constituyen una muestra representativa y presentan características diferenciadas.

El conservatorio de Salamanca incluye en su programación didáctica de violonchelo del curso 2021-2022 para enseñanzas profesionales los *40 estudios* de Sebastian Lee, los *113 estudios* de Friedrich Dotzauer, los 21 estudios de Jean Louis Duport, los *10 estudios preparatorios op. 76* de David Popper, los *40 estudios op. 73* de David Popper, así como los conciertos de Julius Goltermann. En sexto de profesional incluye también los *caprichos* de Alfredo Piatti, las sonatas y conciertos de Bocherinni y el *concierto en Mi M op. 24* de David Popper. Este no es sin embargo el conservatorio en el que más repertorio se incluye de violonchelistas ligados con las escuelas alemana y francesa de violonchelo.

Valladolid por su parte excluye el *concierto en Mi M op. 24* de David Popper, pero incluye además un número importante de obras de dificultad creciente de violonchelistas de las escuelas alemana y francesa. Louis Feuillard y sus *ejercicios diarios* forman parte de la programación, así como los *estudios op. 35* de Auguste Franchomme y los *caprichos op. 7* del mismo autor.

Además, se incluye el *op. 38* de Friedrich Grützmacher en relación con obras pensadas para el trabajo de la técnica del instrumento. Los *caprichos* de Alfredo Piatti vuelven a estar reservados en este caso para ser trabajados en sexto de enseñanzas artísticas profesionales.

En cuanto a obras, aparecen reflejados: el *concierto n° 4 en Sol Mayor* de Julius Goltermann, así como su *estudio capricho* y sus *conciertos números 1 y 3*. Julius Klengel aparece con el *concertino en Do M op. 10*, el *concierto en Re M*. Bernhard Romberg con la *sonata n° 2 op. 42 en Do Mayor*, con la *sonata n° 3 op. 43 en Sol Mayor*, la *sonata n° 2 en Sol Mayor op. 38*, el *concierto n° 4* y con su *concertino*. David Popper aparece con sus estudios como ya se ha comentado anteriormente, no obstante, se plantea también en sexto la posible interpretación de la obra *Spinning son*, de carácter breve y bastante técnica.

En Burgos, vuelven a aparecer los libros de estudios de Louis Feuillard, Friedrich Dotzauer, Jean Louis Duport y David Popper añadiendo únicamente el *op. 67, Daily studies* de Friedrich Grützmacher. En cuanto a obras, continúan apareciendo Bernhard Romberg, Julius Goltermann y Julius Klengel, pero la propuesta de obras es diferente. De nuevo David Popper aparece también como compositor de pequeñas obras proponiéndose para interpretar ejemplos como la *Gavotte* nº2 *op.23* y la *Gnomentanz*. Karl Davidov aparece en sexto de profesional como compositor a trabajar con su obra *Romance sin palabras*.

Segovia destaca por la inclusión de recursos bibliográficos para trabajar la técnica relacionados con las escuelas francesas y alemanas que no se han visto en otros conservatorios de Castilla y León. Tales obras son el *Sistema de escalas* de Julius Klengel, el libro *La technique de Violoncelle, Gammes et arpeges* de Paul Bazelaire y el libro de estudios melódicos *op. 59* de Kummer. De nuevo incluye los *caprichos op.7* de Auguste Franchomme, y los *estudios op.35* de Auguste Franchomme que hasta ahora solo se habían observado en la programación de Valladolid.

En Zamora, al igual que en Segovia se incluyen los estudios de Kummer como aspecto a destacar.

En definitiva, los violonchelistas de las escuelas alemana y francesa o ligados a ellas que dedicaron esfuerzos a la composición de literatura pedagógica están incluidos en las programaciones didácticas de los conservatorios de Castilla y León con mayor o menor presencia en cuanto a las obras. Siguen suponiendo una base fundamental en cuanto a estudios técnicos, pero no en todos los conservatorios se utilizan todos los libros de estudios.

Llama la atención cómo solo en Segovia parece utilizarse el sistema de escalas de Julius Klengel, así como el de Paul Bazelaire.

No obstante, no se encuentran en las programaciones de los conservatorios menciones a las obras escritas de los distintos violonchelistas en las cuales exponen sus reflexiones acerca de la práctica violonchelística. Si bien es cierto que la formación de los violonchelistas debe ser eminentemente práctica, es positivo, en cierto modo también para favorecer competencias como la lingüística, el fomentar la lectura por parte de los alumnos de partes de estos textos. De esta forma, se fomenta el acercamiento a fuentes primarias de información, así como el

desarrollo del espíritu crítico, reconociendo en las técnicas de los violonchelistas de las primeras escuelas los aspectos más interesantes a implementar en su propia práctica y también, aquellas propuestas técnicas que se aceptaban como positivas en su momento y cuya poca efectividad y practicidad ha quedado hoy demostrada.

Para poder llevar a cabo esta propuesta sería necesario que el mercado editorial adaptara y tradujera las obras y ensayos de estos violonchelistas e incluso pudiese adaptarlos al lenguaje de los estudiantes de enseñanzas artísticas profesionales.

Las obras que podrían ser propuestas para su lectura segmentada en las enseñanzas artísticas profesionales son el *Método nuevo y razonado* de Cupis, escrito en 1768, que versa fundamentalmente sobre la colocación de la mano derecha y propone digitaciones y arpegios y el *Método del joven violonchelista* de Louis Feuillard. Sería una actividad coherente el realizar el acercamiento al método de Louis Feuillard puesto que sus ejercicios diarios son ampliamente utilizados en las programaciones de los conservatorios, y por lo tanto suponen de manera segura una base importante en el estudio del instrumento por parte de los alumnos. El estudio de esos ejercicios diarios se desarrollaría de una forma más positiva, coherente y consciente conociendo los preceptos y reflexiones que hicieron posible la creación de los ejercicios.

Por otro lado, se podría leer parte del método de violonchelo de Bernhard Romberg, haciendo hincapié en la parte en la que el alemán propone la nueva técnica acerca del cambio de arco y cómo debe comportarse en ese momento la mano derecha. Si bien es cierto que en el panorama formativo a nivel de enseñanzas superiores hay maestros como Aldo Mata que mencionan esta teoría de Bernhard Romberg, no es aún del todo extendida a gran escala en el panorama nacional y aunque finalmente el alumno no decida coger esta técnica como propia, es interesante que la conozca y pueda leer la propuesta original de Bernhard Romberg y sus explicaciones.

De igual forma, por mostrar coherencia con la amplia utilización de los estudios de Jean Louis Duport, sería positivo que se leyera el *Essai sur le doigté du violoncello et sur la conduite de l'archet*, que expone la manera de pensar del violonchelista acerca de la digitación y reflexiona sobre buenas prácticas de la mano derecha.

Por último, se podría plantear el acercamiento al *Método elemental de violonchelo* de Cosme de Benito. En este caso, no sería necesaria una traducción y supondría un trabajo de investigación interesante el acercarse a la pedagogía del violonchelo en el contexto español en los siglos anteriores.

En definitiva, los métodos de estudio propuestos por los principales violonchelistas de las escuelas francesas y alemanas poseen un amplio alcance en las programaciones docentes de los conservatorios de Castilla y León, estando presentes en todas las programaciones. La situación de las obras de estos violonchelistas, concebidas con finalidad pedagógica es similar. No obstante, en esas mismas programaciones no se propone en ningún caso el acercamiento a conocer las distintas escuelas de violonchelo y sus principales representantes. Tampoco se tienen en cuenta las reflexiones que los violonchelistas acompañaron con sus estudios u obras.

#### **Propuestas didácticas de inclusión del estudio de las escuelas alemana y francesa de violonchelo en las aulas de primero de enseñanzas artísticas profesionales.**

Tomando como referencia el Decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León, se definen en el artículo 8 los objetivos de las enseñanzas profesionales de música entre los que se encuentra el objetivo de capacitar para contribuir a la creación de una conciencia social y de valoración del patrimonio musical que favorezca su disfrute y la necesidad de transmitirlo a las generaciones futuras. Por otro lado, dentro de los objetivos de la especialidad de violonchelo se encuentra el de aplicar con autonomía progresivamente mayor los conocimientos musicales para solucionar cuestiones relacionadas con la interpretación: digitación, articulación, fraseo, etc, y el de conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación.

Si bien en los contenidos no se hace referencia explícita a ninguno que tenga relación con el descubrimiento de la conformación y pedagogos de las escuelas violonchelísticas, se hace hincapié en el desarrollo de una amplia gama de articulaciones con el arco o en la mejora de la técnica de la mano izquierda.

Por todo esto, y entendiendo que los violonchelistas de estas escuelas propusieron estudios y ejercicios para la mejora de estos aspectos técnicos y sabiendo que conocer distintas propuestas interpretativas amplía las posibilidades del instrumentista y favorece su autonomía, la inclusión de esta propuesta está justificada de manera curricular, aunque es cierto que sería positivo incluir en el curriculum algún contenido y/o objetivo específico relacionado con este tema.

La presente propuesta está dirigida al primer curso de enseñanzas en el primer trimestre, entendiendo esta primera parte del curso como un momento fundamental para repasar todo aquello adquirido en las enseñanzas elementales de música y sentar las bases para el desarrollo de una rutina técnica completa, así como el desarrollo de la apreciación de diversas estéticas y la autonomía en el estudio. Es fundamental entender el primer curso de las enseñanzas profesionales como un punto de inflexión en la formación de los jóvenes instrumentistas; se disponen a empezar unas enseñanzas de carácter profesionalizante, donde la carga lectiva del conservatorio comienza a ser cada vez mayor. La práctica instrumental debe ir acompañada de una formación holística en todos los aspectos que rodean al instrumento tales como una buena higiene postural o una formación acerca de la historia y evolución del propio instrumento que les sirva para abordar de la mejor forma posible el repertorio propuesto. La propuesta se desarrollará únicamente durante el primer trimestre en los diez primeros minutos de las sesiones de clase con la intención de sentar unas bases que garanticen un buen comienzo de etapa.

Los principales objetivos diseñados con esta intervención irán dedicados a la introducción de las escuelas alemana y francesa de violonchelo como un vehículo que sirva para repasar todo lo adquirido en las enseñanzas elementales y para tomar conciencia de la importancia del desarrollo de una rutina técnica

- Descubrir la existencia de distintas escuelas de violonchelo
- Reflexionar acerca de la propia práctica instrumental.
- Identificar áreas de mejora en la práctica instrumental de manera crítica y autónoma.

Teniendo en cuenta que la propuesta de intervención está propuesta para llevarse a cabo a lo largo de un trimestre y considerando que se dispone de una hora semanal de clase, se estima que durante un trimestre el alumnado recibirá 12 sesiones de violonchelo, por lo tanto, la intervención completa tendrá una duración de 120 minutos repartidos en intervalos de 10 minutos al comienzo de cada clase. En cada una de esas intervenciones semanales se llevará a cabo una actividad.

- Actividad 1: ¿Un profesor o varios? Antes del inicio del curso se colgarán en el aula fotografías de pedagogos del violonchelo. En esta primera sesión de la intervención, mediante la utilización de la rutina de pensamiento “veo, pienso y me pregunto”.

Grez (2018) señala que su propuesta de intervención consistente en introducir esta misma rutina en la asignatura de historia se ha basado en el Proyecto Zero de la Universidad de Harvard que está basado en una línea de trabajo en torno a hacer el pensamiento visible, cuestionarse lo evidente, hacerse preguntas para profundizar. Las rutinas de pensamiento desarrollan el pensamiento crítico y la autonomía del estudiante, de igual forma que se estimula la curiosidad y se motiva la indagación. La aplicación de esta rutina para descubrir los principales pedagogos del violonchelo puede llevar al estudiante a reflexiones de muy diversa índole y a hacerse preguntas, como por ejemplo cuál es el lugar y época de origen de las personas fotografiadas.

De igual forma podrán observar diferencias entre la manera de sujetar el instrumento de los violonchelistas y la suya propia o incluso la manera de utilizar el propio brazo. La intervención finalizará con una reflexión acerca de la gran diversidad de maneras de ejecución que existen y sobre cómo a la hora de estudiar un instrumento, es importante tener en cuenta aquello que el docente enseñe, pero es también importante contrastar información y buscar nuevas vías autoformativas para complementar la propia enseñanza. De esta forma y a raíz de todas las preguntas que podrían plantearse los estudiantes, queda justificada la siguiente actividad.

- Actividad 2: Nos colocamos.  
En esta actividad se hará una revisión de la postura corporal del estudiante con respecto al violonchelo para garantizar que el alumno pueda explotar al máximo las características sonoras del instrumento, así como para asegurar una buena higiene postural y evitar posibles lesiones.

Zurita (2010) en su artículo hace referencia a la importancia de considerar la columna vertebral como el eje fundamental sobre el que articular todos los movimientos manteniendo la espalda erguida y logrando a la vez una relajación de todas las partes implicadas en la interpretación, así como tener en cuenta las características físicas del alumno para lograr que su cuerpo se adapte de la mejor forma al instrumento.

Duport (1904) en su *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet* explica que existen tantas formas de colocar el violonchelo como violonchelistas. Esta información es relevante y puede resultar sorprendente puesto que en las enseñanzas elementales de música se suele tender a dar unas directrices genéricas y ampliamente aceptadas a los estudiantes sobre cuál es la manera ideal de colocar el violonchelo.

No obstante, entendiendo que en el primer curso de enseñanzas profesionales se disponen a empezar unas enseñanzas profesionalizantes es importante que reflexionen acerca de su propia forma de sujetar el instrumento y terminen por encontrar aquella que sea más idónea para ellos mismos de acuerdo con sus características físicas.

La actividad consistirá en la lectura de un fragmento de la primera edición del ensayo de Jean Louis Duport en la que se hace referencia precisamente a eso, a la gran diversidad de sujeciones posibles de un mismo instrumento.<sup>1</sup> Es importante destacar que el ensayo de Jean Louis Duport está escrito en francés y no existe traducción al castellano. No obstante, al ser el francés una lengua romance la comprensión del texto no resulta completa. Además, utilizando el francés se está trabajando de forma interdisciplinar con una asignatura que los alumnos pueden cursar como optativa en secundaria, reforzando así la comunicación entre el instituto y el conservatorio.

Apaolaza-Llorente, D., Echeberria, B. (2019) en su trabajo hablan de la importancia de la utilización de fuentes primarias en el aula de Secundaria como una herramienta para superar la mera adquisición de conocimientos teóricos y reforzar así el trabajo competencial y el aprendizaje crítico. Adaptando las ideas de esta investigación, en esta misma línea se mueve la propuesta, entendiendo que la mayoría del alumnado de

---

<sup>1</sup> En el anexo 1 puede verse el fragmento que se utilizará en clase.

primero de enseñanzas profesionales de música posee una edad en la que estará estudiando los primeros cursos de la enseñanza secundaria obligatoria.

Tras la lectura del fragmento (ver anexo 1) se preguntará al alumno si está completamente cómodo con su posición con el violonchelo y se le invitará a buscar una postura más ergonómica o a investigar nuevas formas de colocación y a apreciar las diferencias de sonido que se producen durante la semana.

– Actividad 3. Lo de antes.

Es muy común encontrar en las programaciones de enseñanzas elementales de violonchelo los diferentes libros de estudios de S. Lee como bibliografía fundamental para el comienzo de los estudios de violonchelo. No obstante, por la característica fundamental de estas enseñanzas, que pretenden dar al alumno una formación muy básica no se habla de la figura de Lee como un pedagogo relevantísimo. Esta actividad consistirá en presentar brevemente la figura de Lee y observar con el alumno cómo su método es muy sencillo y progresivo, proponiendo escalas muy sencillas y con poca extensión. De alguna manera esta actividad está relacionada con la número 4, en la que se propondrá al alumnado investigar nuevas posiciones más agudas en el violonchelo. Esta actividad 3 consistirá en la realización de escalas de repaso del método de S. Lee no sin antes tomar conciencia de la importancia que tuvo el violonchelista.

– Actividad 4. Nuevas tierras

El primer curso de enseñanzas profesionales es aquel en el que los alumnos comienzan a descubrir posiciones más allá de cuarta posición, la última trabajada en profundidad en las enseñanzas elementales. El sistema de escalas de Julius Klengel es una buena opción para el trabajo de estas. Por lo tanto, en esta cuarta actividad se invitará al alumno a investigar sobre quién fue Julius Klengel y a qué escuela violonchelística pertenecía.

Se explicará la quinta, sexta y séptima posición y se propondrá el estudio de la escala de re mayor siguiendo la propuesta de Julius Klengel, puesto que la última nota que se alcanza a tocar en séptima posición es un re.

García (2017) propone que existen dos técnicas a la hora de acometer el estudio de un instrumento. Por un lado, una técnica base, común a todos los intérpretes de un

mismo instrumento y por otro lado la técnica propia que es aquella que permite adaptar nuestras características físicas a la práctica de un determinado instrumento. En cualquier caso, este primer trimestre del primer curso de enseñanzas profesionales es un momento fundamental para el desarrollo de una rutina de técnica base, aspecto que se consigue comenzando a trabajar con el libro de Julius Klengel y es también un buen momento para comenzarse a plantear cuáles son las necesidades personales que se tienen como intérprete con respecto a la técnica base para el desarrollo de la técnica propia.

- Actividad 5: El objetivo fundamental de esta actividad, es junto con la actividad 4 la consecución del desarrollo de una rutina sólida para el trabajo de la técnica base. En las enseñanzas profesionales de música comienza a trabajarse con los libros de estudios de Jean Louis Duport y los *40 estudios op. 73* David Popper. Dependiendo del nivel del alumno se deberá utilizar únicamente el primero como referencia durante el primer curso o podrá ya incorporarse el segundo. El objetivo de la actividad será hacer partícipe al alumno del proceso de organización de su rutina técnica para trabajar durante el curso y se decidirá llegando a un consenso cuáles serán los estudios para trabajar durante el curso.

Se considera fundamental que el alumno vaya adquiriendo la bibliografía principal para el desarrollo de los estudios de violonchelo. Ninguno de los dos libros propuestos en esta actividad posee derechos de autor, por lo tanto ambos pueden ser encontrados en internet. No obstante, para el estudio de los estudios de David Popper, se propone una edición muy específica; *Hohe Schule des Violoncellospiels. Vierzig Etüden für Violoncello solo* de la Editorial Barenreiter Kasel publicada en el año 2015 puesto que incluye un volumen teórico en el que se explican las principales dificultades de cada uno de los cuarenta estudios así como se incluye un listado de obras que poseen dificultades técnicas similares a cada una de las presentadas en los estudios (Ver anexos 3 y 4)

- Actividad 6: Jean Louis Duport ¿nos copiamos de los violines?

Esta actividad servirá para tomar conciencia de las diferencias entre la técnica que se utilizaba en la escuela francesa para la mano izquierda y la técnica actual. En las enseñanzas elementales, los alumnos no han tenido oportunidad de tocar junto con

otros instrumentos puesto que la asignatura de orquesta en el currículo de Castilla y León en estas enseñanzas no existe, por lo tanto, el único acercamiento a la música de conjunto que han realizado ha sido en la asignatura de colectiva, junto con otros compañeros del mismo instrumento. Por este motivo, el desconocimiento acerca de los otros instrumentos será muy significativo. La actividad propuesta consistirá en la reflexión acerca de por qué la posición actual de la mano izquierda es diferente en los violonchelos y cuáles son las ventajas de la nueva postura, frente a la antigua que imitaba la violinística. Se propondrá al alumno la realización de una pequeña entrevista a un compañero del mismo curso que estudie violín para preguntarle cómo utilizan ellos la mano izquierda y qué ventajas obtienen al hacerlo de esa manera.

Fernández (2013) señala que los profesores deben pretender conectar los distintos contenidos, fomentar el compromiso del alumnado con su realidad motivando su participación e intervención sobre la misma y facilitar el tránsito entre etapas educativas siendo estas competencias una de las más valoradas en las encuestas de su estudio. Mediante el desarrollo de esta actividad se consigue esa implicación del alumnado con su realidad y además se está facilitando el tránsito de etapa educativa puesto que se está acercando al estudiante al conocimiento de nuevas realidades instrumentales de los que a partir de ahora comenzarán a ser sus compañeros en asignaturas como orquesta.

-Actividad 7: ¡Sigilo por favor!

Parra (2011) indica que Bernhard Romberg en su *Violoncell Schule* (1839) propone una técnica novedosa para la mano derecha consistente en realizar los cambios de arco con el mayor sigilo posible realizando el menor número de esfuerzos y movimientos para así optimizar el resultado sonoro permitiendo vibrar a la cuerda de manera óptima el mayor tiempo posible.

Los cambios de arco, que pueden ser practicados mediante la interpretación de cuerdas al aire suponen un reto para los alumnos de enseñanzas elementales que suelen presentar dificultades en este proceso técnico. Por ello, el resultado sonoro muchas veces es un cambio muy brusco que rompe cualquier línea melódica. Es por esto, que es necesario que al comienzo de las enseñanzas profesionales los estudiantes tomen conciencia de la propuesta de Bernhard Romberg para realizar los cambios de

arco que es la más ampliamente aceptada en la técnica contemporánea del violonchelo. De igual forma, al introducir estas ideas de Romberg, los alumnos podrán incorporar la práctica de cambios de arco con cuerdas al aire en su rutina técnica.

-Actividad 8: La ambulancia.

López, J. M., Salcedo, M. (2017) concluyen en su estudio que el control del arco y el vibrato de la mano izquierda definen la calidad del sonido que puede emitir un violonchelista, significando esto que sitúan el vibrato como uno de los parámetros fundamentales que ayudan a la construcción de un sonido de calidad en el instrumento.

Llorens (2012) señala cómo Kummer advertía a sus estudiantes de la utilización de un *vibrato* o *portato* demasiado exagerados. En cualquier caso, es necesario que los estudiantes logren un control exhaustivo de este recurso para poder utilizarlo como vía de expresión y adaptarlo al repertorio y momento de la pieza que estén tocando. Se propone la existencia de dos parámetros fundamentales en el vibrato, anchura y velocidad. Mediante el ejercicio de “la ambulancia”, de elaboración propia, los estudiantes tendrán que practicar un vibrato que siga los parámetros de ancho/estrecho, rápido/lento y sus posibles combinaciones.

El ejercicio propuesto debe interpretarse con metrónomo siguiendo la indicación de  $\text{♩}=60^2$  y utilizando un mismo dedo de la mano izquierda para interpretar ambas notas del semitono propuesto, de tal forma que se puede asegurar el desarrollo del vibrato desde el conocimiento de los parámetros fundamentales de anchura/estrechez rapidez/lentitud evitando así cualquier tipo de tensión en la mano izquierda.

– Actividad 9: ¡A volar!

Se propone el estudio de los cambios de posición realizando una analogía entre estos y un viaje de avión. Duport (1904) muestra preocupación acerca del estudio de los cambios de posición. Por ello y mediante el método de escalas de Julius Klengel, utilizando en este caso la escala de La mayor, se realizará un estudio de los cambios de posición detallado. La elección de la escala no es fortuita, se debe a que al poseer

---

<sup>2</sup> En el anexo 2 puede observarse la propuesta del ejercicio de la ambulancia, denominado así porque al realizarlo se produce un sonido semejante al que producen las sirenas de estos vehículos.

tres sostenidos obligará al violonchelista a tener que realizar los cambios de posición de manera relajada puesto que los dedos tendrán que realizar extensiones y esto solo se logra mediante la relajación.

La analogía consistirá en pensar que en cada cambio de posición hay un dedo que es el que viaja en avión y su equipaje es el resto de la mano. Por ello deberá tener en cuenta el aeropuerto o nota de partida y el aeropuerto o nota de llegada. El cambio de posición ha de realizarse sin apretar para evitar *glissandos* no pretendidos, por lo que el dedo “despega” desde la cuerda hasta que aterriza en la nueva nota. En cualquier caso, se deberá hacer llegar a los alumnos la importancia de tres parámetros fundamentales a la hora de realizar el cambio

1. Debe ser lento
2. Debe ser anticipado
3. Tiene que realizarse sin apretar.

– 10. La pica ¿cosa de cobardes?

Se propondrá a los alumnos la utilización de un dispositivo móvil para averiguar el nombre de un violonchelista vivo o muerto que acostumbre o acostumbrara a tocar sin pica. Uno de los más conocidos es David Popper, heredero de la escuela alemana de violonchelo. Mediante esta actividad se consigue la integración de las TIC en el aula del conservatorio. Esa búsqueda deberá ser realizada de forma rápida, posteriormente el profesor mostrará al alumno un vídeo en el que un violonchelista actual aparezca tocando repertorio histórico barroco para terminar por explicar al alumno cuáles son los puntos de apoyo principales que hay que considerar para la interpretación sin pica. En un esfuerzo por introducir al alumno en el mundo de la interpretación histórica se le propondrá la interpretación de una danza de la primera suite de Bach sin utilizar la pica (excluyendo el prelude por su longitud y complejidad).

Siguiendo a Baro (2011), el aprendizaje significativo ocurre en el momento en el que el alumno relaciona los conceptos a aprender y les da un sentido a partir de una estructura conceptual que él ya posee. Según la autora el aprendizaje se da cuando las tareas están relacionadas de manera congruente y el alumno tiene voluntad por aprenderlas.

La metodología que se lleva a cabo durante la intervención es el aprendizaje por acción y por descubrimiento de tal forma que el alumnado logre adquirir ese aprendizaje significativo. Esta propuesta parte de todos los conocimientos que el alumno ha adquirido en las enseñanzas elementales de tal forma que al comienzo de las enseñanzas profesionales se ponen en relación con aspectos novedosos que serán implementados en la formación del violonchelista así como se aprovecha para presentar las figuras de algunos de los pedagogos de violonchelo de las escuelas francesa y alemana para que el alumno tome conciencia de la importancia de recibir información acerca de la manera de interpretar del mayor número de fuentes posible para poder así lograr el desarrollo de esa técnica propia que propone García (2017).

La actividad será evaluada mediante un examen oral. Simonetti (2015) expone que este tipo de pruebas consisten en el intercambio de una serie de preguntas y respuestas entre examinador y examinado. Pese a ser una buena opción para evaluaciones iniciales porque permite valorar la situación de partida del alumnado, es también una buena opción para realizar una evaluación formativa puesto que el examinador puede plantear preguntas diversas permite evaluar el nivel de comprensión acerca de un determinado tema, que el estudiante ha logrado. Rodríguez et al (2006), citado en Simonetti (2015) añade que debido a que brinda la oportunidad de aclarar dudas o corregir posibles errores de concepto, es una buena opción para concluir una unidad de aprendizaje a modo de síntesis. Las preguntas del examen oral serán 4 y estarán relacionadas con cuatro dificultades técnicas que le podrían surgir al estudiante. El examinador simulará haber encontrado una dificultad determinada y solicita ayuda al examinado para que le proponga una posible solución o ejercicio de práctica tomando como referencia bien las ideas de los pedagogos alemanes y franceses o bien algún ejercicio o estudio de sus métodos. En cualquier caso, será necesario contextualizar brevemente la figura del pedagogo que se mencione en cada caso práctico. Cada pregunta tendrá un valor de 2,5 puntos y la calificación total obtenida supondrá un 10% de la nota trimestral.

Para la consecución de los 2,5 puntos por ejercicio será necesario lograr los siguientes ítems, significando cada uno 0,5 puntos de la calificación. El primero de estos ítems será la correcta comprensión del problema técnico, el segundo será la averiguación de la causa del problema,

el tercero será la elección de un pedagogo/ ejercicio que proponga cualquier ayuda para ese problema concreto, el cuarto la explicación de ese mismo ejercicio y el quinto item será la demostración práctica de qué hacer para solventar el problema.

Es necesario tomar conciencia de la creciente diversidad que puede observarse en las aulas del conservatorio. Es por ello necesario, adaptar las actividades propuestas para que cualquier alumno pudiera llevarlas a cabo. Se toma como referencia el proyecto TMTD, detallado en la página web del *Conservatori professional de música de Torrent* (2022). El proyecto, denominado *Tots Músics, Tots Diferents*, propone la inclusión del alumnado con necesidades educativas especiales en las enseñanzas elementales de música extendiendo la propuesta hasta las enseñanzas profesionales de música. El proyecto hace hincapié en la necesidad de que el profesorado reciba una formación específica acerca de las necesidades especiales, aspecto que se considera fundamental para la correcta adaptación de la propuesta a las diferentes necesidades.

En caso de tener en el aula un alumno con una discapacidad motora se haría mayor hincapié en la actividad número 2, en la número 6 y en la número 7 puesto que son las más estrechamente ligadas con la higiene postural en el instrumento para ayudar a evitar lesiones en un futuro, de tal forma que el alumno, que tiene una discapacidad específica ya reconocida no vea en ningún caso agravada su condición.

Por otro lado, en el caso de tener un alumno con problemas de visión se consideraría la adaptación de la actividad número 1, número 2 y número 8, puesto que no podría observar las fotografías ni leer el fragmento de la actividad número 2 ni leer la partitura del ejercicio de “la ambulancia”. En este caso se solicitaría colaboración a la organización ONCE para poder adaptar los materiales al lenguaje braille.



## **Conclusiones**

Al revisar las programaciones de los conservatorios profesionales de música puede comprobarse cómo las obras pedagógicas propuestas por los violonchelistas de las escuelas alemana y francesa de violonchelo tienen plena vigencia. No obstante, se utilizan únicamente los recursos musicales sin tener en cuenta los textos que los acompañan, o, mejor dicho, los textos que los pedagogos concibieron para acompañar esas obras y en los cuales volcaron su sabiduría acerca de la interpretación del violonchelo, sus reflexiones y principales aportaciones.

Fue esta la motivación principal que provocó el planteamiento de la investigación y sus objetivos. Los dos objetivos generales planteados, iban en la línea de descubrir el origen y la evolución de cada una de las escuelas y sus pedagogos. Ambos objetivos se han alcanzado en el primer y segundo capítulos siendo especialmente reseñable la tesis doctoral de Landriscini (2015), que es un trabajo relativamente reciente y que aporta numerosas novedades sobre las escuelas en comparación con el resto de la bibliografía fundamental. Por otro lado, me gustaría hacer referencia al trabajo de Zurita (2020) que plantea una investigación acerca de dónde pudo estar el origen de la utilización de la pica. Hasta el momento se nombraba a François Servais, perteneciente a la escuela francesa como posible pionero, no obstante Zurita (2020) plantea una hipótesis que sitúa dicho origen en España y que sin duda significa un punto de partida para el desarrollo de una importante investigación.

El acercamiento al estudio teórico de estas dos escuelas violonchelísticas resulta complicado de imaginar teniendo en cuenta el concepto de aprendizaje instrumental que está instalado en las aulas, donde el enfoque es totalmente práctico. Sin embargo, y aún teniendo en cuenta esto, se considera fundamental aportar a los alumnos, sobre todo de los cursos más altos de enseñanzas artísticas profesionales una base teórica consistente sobre la cual poder edificar su propio conocimiento acerca de la ejecución del violonchelo.

De esta forma, se fomenta además el desarrollo del espíritu crítico puesto que los lectores, aún sabiendo que se están acercando a las propuestas de los más grandes violonchelistas de la historia, descubrirán entre sus letras propuestas que no van en la línea de las realizadas por sus docentes o de las que ellos mismos, con el criterio desarrollado hasta el momento puedan poseer. Se generaría en este caso un espacio de debate muy interesante en el aula, acerca de

las fuentes de información y los argumentos de autoridad ante la ejecución de una técnica orientada a obtener un resultado artístico.

Los objetivos específicos pretendían lograr relacionar las distintas escuelas de violonchelo entre sí. Estas no existen en la actualidad. Si bien se pueden identificar líneas pedagógicas más cercanas a las propuestas originales de una escuela u otra, los grandes pedagogos contemporáneos del siglo XXI son conocedores de todas las propuestas técnicas que se han ido realizando a lo largo de la historia del violonchelo y transmiten a sus alumnos un compendio de aquellos saberes que ellos consideran más acertados. No obstante, el acercamiento a los estudiantes de formas de hacer diversas, favorece el desarrollo de una técnica personalizada adaptada a las necesidades de cada estudiante, que puede verse reflejado en las propuestas de un determinado violonchelista que quizá técnicamente le pudieran funcionar mejor que las de su propio docente. En cualquier caso, el objetivo de relacionar entre sí todas las escuelas ha sido alcanzado descubriendo cómo en realidad son todas herederas de la escuela italiana, cuyo nacimiento puede situarse en el siglo XVII.

Es necesario tener en cuenta que la personalización en el aprendizaje de un instrumento debe ser máxima y que las diferencias anatómicas de cada uno de los estudiantes, así como las diferencias que se puedan observar en su personalidad significan un reto para el docente al que debe ser capaz de adaptarse y dar respuesta. Es por esta razón por la cual ofrecer a los estudiantes el conocimiento de la existencia de distintas técnicas violonchelísticas puede ser positivo.

Por otro lado, el acercamiento a las escuelas del violonchelo desde la propia asignatura del instrumento cubre un espacio muy relevante que no es abarcado por la asignatura de historia de la música y resulta fundamental de cara a que los estudiantes, tras finalizar las enseñanzas profesionales, que como su propio nombre indican son profesionalizantes y les podrían abrir las puertas a trabajar como docentes, pudieran desempeñar su labor de la mejor forma posible. Es también destacable el hecho de que, abordando estos contenidos en la asignatura de violonchelo, se abriría la puerta a trabajar la interdisciplinariedad con otras asignaturas, en este caso con Historia de la música, puesto que sería posible tender puentes entre las distintas etapas de la historia, sus repertorios y los principales intérpretes de cada etapa y área geográfica.

Por otro lado, se ha logrado realizar una propuesta de inclusión del estudio de las escuelas de violonchelo en el primer curso de enseñanzas profesionales entendiendo este como un momento de la formación de los violonchelistas en el que las bases técnicas necesitan consolidarse y los estudiantes comienzan a prepararse para la adquisición de un título profesionalizante.

Además, la propuesta de intervención supone un salto cualitativo en cuanto a la introducción de metodologías activas en las aulas de conservatorio. No obstante, sería positivo para futuros investigadores el poder plantear algo semejante para las enseñanzas elementales considerando las características principales del alumnado mayoritario que cursa dichas enseñanzas, planteando propuestas adaptadas a su edad.

En definitiva, el estudio de las diferentes escuelas de violonchelo partiendo de aquellos materiales que ya se utilizan en el aula y que fueron creados por violonchelistas de estas escuelas es casi una necesidad que debería implementarse en las enseñanzas artísticas profesionales para lograr formar violonchelistas competentes que complementen su formación práctica con unos conocimientos teóricos sólidos sobre la historia de su propio instrumento.

## **Bibliografia**

- Apaolaza-Llorente, D., Echeberria, B. (2019). Haciendo Historia: fuentes primarias y metodologías activas para trabajar el pensamiento histórico en Secundaria. Ensayos. *Revista De La Facultad De Educación De Albacete*, Nº 34 (1), 29-40.
- Arizcuren, E. (1992). *El violonchelo. Sus escuelas a través de los siglos*. Editorial Labor, Barcelona.
- Asensi, M. C. (2015). *Juan Antonio Ruiz- Casaux y su aportación al violonchelo español*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia.
- Baro, A (2011). Metodologías activas y aprendizaje por descubrimiento. *Innovación y experiencias educativas. Revista CSIF*.
- Brown, L, S. (2021). *The Importance of Technical Studies for Cello Performance*. Master of Music, California State University.
- Calabuig, F. (2007). La escuela bohemia de violoncello en el “Ottocento”. Mundoclasico.com. <https://www.mundoclasico.com/articulo/9934/La-escuela-bohemia-de-violonchelo-en-el-%E2%80%98Ottocento%E2%80%99>
- Conservatorio profesional de música de Burgos (2021-2022). *Programación didáctica de violonchelo*. [http://conservatorioburgos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=2&wid\\_item=109](http://conservatorioburgos.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2&wid_item=109)
- Conservatorio profesional de música de Salamanca. (2021-2022). *Programación didáctica de violonchelo*. [http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=20](http://conservatoriosalamanca.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=20)
- Conservatorio profesional de música de Segovia. (2021-2022). *Programación didáctica de violonchelo*. [http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=2&wid\\_item=8](http://conservatoriosegovia.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=2&wid_item=8)
- Conservatorio profesional de música de Valladolid. (2021-2022). *Programación didáctica de violonchelo*.

[http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=52](http://conservatoriovalladolid.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=52)

Conservatorio profesional de música de Zamora. (2021-2022). *Programación didáctica de violonchelo*.

[http://conservatoriomiguelmanzano.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=40&wid\\_item=99](http://conservatoriomiguelmanzano.centros.educa.jcyl.es/sitio/index.cgi?wid_seccion=40&wid_item=99)

Conservatori profesional de música de Torrent. (2022). *¿Qué es el proyecto TMTD?*.

<https://mestreacasa.gva.es/web/cpmtorrent/tmtd>

Dimitrov, E. (2003). *The virtuoso cellist-composers from Luigi Bocherinni to David Popper. A review of their lives and works*. Tesis Doctoral, Florida State University.

Duport, J.L, (1904). *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*.

Imbault, París.

Fernández, J. M. (2013). Competencias docentes y educación inclusiva. *Revista electrónica de investigación educativa*. Vol., 15, nº 2, pp. 82-99.

García, M. (2005). Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el conservatorio de Madrid en el siglo XIX: Obras para violín, violonchelo y viola. *Revista de Musicología*, Vol. 28, No. 1, pp. 118-132.

García, N. (2017). *Estudio y aplicación didáctica de la técnica del violín para alumnado de enseñanzas profesionales a través de los grandes intérpretes del siglo XX- XXI*.

Trabajo final de máster, Universidad de Valladolid.

Grez, F. (2018). Veo, pienso y me pregunto. El uso de rutinas de pensamiento para promover el pensamiento crítico en las clases de historia a nivel escolar. *Revista Praxis Pedagógica*, N° 18(22), 65-84.

Herrador, F. (2014). David Popper. Aportación metodológica para el estudio del violonchelo. (I). 40 estudios op. 73. *Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza*. N° 27, pp. 1-20.

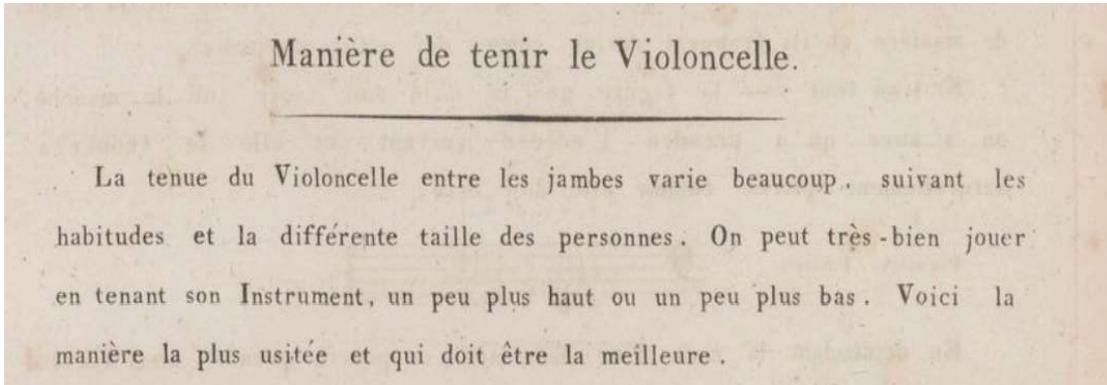
- Herrador, F. (2014). Jean Louis Duport: Aportación metodológica para el estudio del violonchelo. (II) 21 estudios para violonchelo. *Temas para la educación. Revista digital para profesionales de la enseñanza*, N° 28, pp. 1-16.
- Kaufman, G. (2015). Pau Casals. El artífice del violonchelo moderno. *Quodlibet* n° 58, pp. 68-80.
- Kemp, A. E. (1993). *Aproximaciones a la investigación en educación musical*. Collegium Musicum.
- Landriscini, C. (2015). *Aportaciones de David Popper en la enseñanza del violonchelo*. Tesis Doctoral, Universidade da Coruña.
- Lepherd, L. (1993) Investigación comparativa. En A.E Kemp, (1993) *Aproximaciones a la investigación en educación musical* (coord.) (pp 19-30). Collegium Musicum.
- Llorens, A. (2012). *Los estudios para violonchelo. De Duport a Popper*. Trabajo fin de máster. Universidad complutense de Madrid.
- López- Cano, R., San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López, J. M., Salcedo, B. (2017). El sonido como un elemento didáctico para el estudio del violonchelo. *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, 8(15), 548-565. <https://doi.org/10.23913/ride.v8i15.310>
- Pidre, E. (2017). *La obra didáctica para violonchelo de Pablo Vidal. Una lectura crítica de los primeros tratados para la enseñanza del violonchelo en España en tiempos de Boccherini*. Escola superior de música e artes do espectáculo. Politécnico do porto.
- Parra, L. (2011). Las escuelas de violonchelo alemana y belga. Aportaciones al desarrollo de la técnica y de la pedagogía del instrumento. *Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza*. N° 13, pp.1-10.
- Prieto, S. F. (2005). *Enfoque didáctico sobre el origen y evolución del violonchelo y sus principales intérpretes femeninas*. Trabajo de fin de licenciatura. Universidad industrial de Santander, Bucaramanga.

- Popper, D (2015) *Hohe Schule des Violoncellospiels. Vierzig Etüden für Violoncello solo*. Editorial Barenreiter Kassel.
- Rainbow, B. (1992) Investigación histórica. En A.E Kemp, (1993) *Aproximaciones a la investigación en educación musical* (coord.) (pp 12-18). Collegium Musicum.
- Simonetti, P., G. (2015). *La evaluación y sus instrumentos en música en la Educación Secundaria Obligatoria*. Trabajo de fin de máster, Universidad de Valladolid.
- Stevenson, R. (1982). Los contactos de Haydn con el mundo ibérico. *Revista musical chilena*, N° 36, pp. 3-39.
- Turina, G. (2019). *El violonchelo en España en el siglo XVIII*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Zurita, T. (2010). La concienciación corporal en el violonchelista. *Temas para la educación, revista digital para profesionales de la enseñanza*. N° 8, pp. 1-10.
- Zurita, T. (2020). La incorporación de la pica al violonchelo ¿el capricho de un gordo? [trinozurita.blogspot.com](http://trinozurita.blogspot.com)



**Anexos**

Anexo 1. Fragmento del ensayo de Duport (1904) que se utilizará en la actividad número 2 de la intervención propuesta (Duport, 1904).



Anexo 2. Ejercicio de la ambulancia. Propuesta para llevar a cabo la actividad número 8 de la intervención (Elaboración propia).

La ambulancia

Blanca Martín Peña

La imagen muestra una partitura musical en clave de bajo (F4) con un tiempo de 4/4. El ejercicio se divide en tres frases repetidas por un signo de doble barra con dos puntos (:||). La primera frase comienza con una clave de bajo y un traste de Fa# (F#), seguida de cuatro notas de redonda (G, A, B, C). La segunda frase comienza con un traste de Fa# y contiene una línea de ocho notas de redonda (G, A, B, C, D, E, F#, G). La tercera frase comienza con un traste de Fa# y contiene una línea de dieciséis notas de redonda (G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A). La partitura termina con una barra de silencio.

Anexo 3. Explicación del estudio 19 de David Popper incluida en el volumen teórico de la edición de la editorial Barenreiter Kasel del año 2015 (Popper, 2015).

NO. 19: E-FLAT MAJOR, ALLEGRO

♩ = 116 (practice tempo: 84)

This etude has become famous as the "Lohengrin Study". Popper adds the following footnote: "Only the first bar of this study is taken from a cello figure in Act 3 of Lohengrin. This figure usually causes cellists some difficulty, especially at the required fast tempo." To a certain extent, this etude is a continuation of No. 1 at a much higher level of difficulty. All the problems faced there are encountered here as well.

It goes without saying that the bowing style and tone production require more arm weight and less bow speed on the two lower strings than on the two upper ones. Moreover one can – and should – vary the articulation, e. g. in bar 11 and similar passages to bring out the chromaticism or to create somewhat broader strokes in a crescendo. This will enable you to make the study more varied and interesting, as indeed may be the point of the irregular staccato dots adopted from the first edition.

A few changes have been made to Popper's suggestions (e. g. mm. 11 and 49), generally with a view to placing shifts or changes of hand position on strong beats wherever possible.

- J. S. Bach: Suites nos. 4–5, BWV 1010–11
- L. van Beethoven: Duo, WoO 32
- L. van Beethoven: Sonata in D major op. 102/2
- L. van Beethoven: Triple Concerto op. 56
- L. van Beethoven: Variations on *See the conqu'ring hero comes*  
from *Judas Maccabaeus* in G major WoO 45
- G. Crumb: Solo Sonata
- J. N. David: Sonata for Violoncello and Organ
- W. Fortner: Concerto (1951)
- G. M. Monn: Concerto in G minor
- J. Reicha: Concerto in E major
- D. Shostakovich: Concerto no. 2 op. 126
- R. Schumann: Concerto in A minor op. 129
- I. Stravinsky: Suite Italienne
- G. Whettam: Solo Cello Sonata

Anexo 4. Portada del volumen teórico de la edición Bärenreiter Kassel de los *40 estudios de David Popper* (Popper, 2015).

# POPPER

Hohe Schule des Violoncellospiels  
Vierzig Etüden für Violoncello solo

High School of Violoncello Playing  
Forty Etudes for Solo Violoncello

op. 73

Herausgegeben von / Edited by  
Martin Rummel

Textband  
Text volume



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha  
BA 6978