



revista digital para profesionales de la enseñanza

Nº 13 - Marzo 2011

Federación de Enseñanza de CC.OO. de Andalucía

ISSN: 1989-4023

Dep. Leg.: GR 2786-2008

Las escuelas de violonchelo alemana y belga. Aportaciones al desarrollo de la técnica y de la pedagogía del instrumento.

La escuela alemana

La primera figura de renombre en la escuela alemana es el violonchelista Bernad Romberg. Nació en 1767 y fue niño prodigio. Desde muy joven comenzó a dar conciertos con su primo violinista Andreas por Alemania, Holanda y Francia. En París actuó en numerosas ocasiones con Andreas en los Concert Spirituel. Allí conoció a Philidor, Viotti y J. L. Duport. En 1795, viajaron a Alemania, Suiza e Italia y en el viaje de regreso pasaron por Viena, donde Romberg dio junto a Beethoven la primera interpretación de las *Sonatas op. 5*. En 1801 fue invitado como profesor del Conservatorio de París, donde permaneció durante dos años, impartiendo clases junto a Levasseur, Baudiot, Janson, Kreutzer, Rode y Baillot. En 1803 se traslada a Berlín y acepta un puesto en la Berlin Kapelle, compartiendo atril durante año y medio con J. L. Duport hasta la invasión francesa en 1806. Ese mismo año llegó a Viena para estudiar con él Dotzauer, quien viviría con Romberg durante seis meses. En los próximos diez años Romberg seguirá dando giras de conciertos y pasará primero por Rusia y más tarde por Suiza, Hungría, Alemania, Austria y Londres. En 1816 vuelve a la Berlin Kapelle como segundo Kapellmeister, dedicándose también a la producción de ópera y la composición. Numerosos intérpretes jóvenes trabajaron con él: Nicolaus Kraft, Merk, Mendelssohn y Moscheles. Hasta mediados de los años treinta seguía siendo reclamado por el público. Los últimos años los dedicó a escribir su método de violonchelo (*Violoncell Schule*) que fue publicado en 1839 en Francia e Inglaterra y en 1840 en Alemania. Romberg falleció en Hamburgo en 1841.



Bernad Romberg

Romberg nos dejó al final de su vida un importante legado musical con numerosas obras para violonchelo que hoy se usan como material didáctico y su *Violoncell Schule*, en la que se recogen todas sus ideas y aportaciones a la técnica violonchelística. Consecuencia de su espíritu innovador son el nuevo diseño de diapasón que se cree precursor del batedor moderno y el calibrador de cuerdas. Según Romberg, “la cuarta cuerda debe de quedar más alta. De otro modo, vibraría cuando se tocara con un golpe de arco fuerte”.

Respecto a la mano izquierda, Romberg, influido por la técnica violinística, explotaba todos los registros del violonchelo en todas las cuerdas, con un uso desmedido de las posiciones paralelas con el pulgar, en el intento de evitar los cambios de posición y a pesar de la sonoridad del violonchelo en las posiciones altas de las cuerdas III y IV. Este uso lo podemos observar claramente en sus conciertos. En cuanto al vibrato, los comentarios de Romberg acerca del vibrato sugieren que su uso había estado de moda con anterioridad (en 1545 es citado por Martin Agricola, en 1686 por Marais, en el XVIII por Geminiani, Tartini y L. Mozart y en 1832 por Spohr): “El temblor o trémolo se produce mediante un rápido movimiento del dedo hacia los lados mientras se pisa la cuerda”. Romberg emplea el signo de vibrato de Spohr y afirma que “se verá que el segundo dedo es el que mejor se adecua al vibrato; el tercer dedo no se adapta bien; un movimiento tan cerrado nunca debe mantenerse a lo largo de la duración completa de la nota, pues en absoluto alcanzaría su efecto, se trata de dar más fuerza a la nota y como mucho debería abarcar un tercio de su valor real”.

Romberg habla también de la mano derecha y describe el portato en notas con puntillo dentro de una misma ligadura, articulando el arco de manera que realice pequeñas paradas. Según describe en su *Schule*, los cambios de arco se deben hacer sin mover la mano: “cuanto menor sea el movimiento de la mano a la hora de cambiar de arco... más bella y coherente resultará la interpretación”. Pero una de las aportaciones más importantes de Romberg fue el nuevo modo de sujeción del arco que propone. La estancia de Romberg en París le dio la oportunidad de familiarizarse con el diseño del arco Tourte, de los que poseía al menos dos ejemplares. Romberg, lo mismo que los violinistas franceses, tocaba sosteniendo el arco por el talón ya a principios del siglo XIX. El primer testimonio existente al respecto es una carta escrita a un violonchelista amateur en abril de 1807: “Sostengo el arco cerca del talón... El tercer dedo se coloca junto al dedo corazón de manera que éste cubre el principio del talón...” Las

instrucciones y las ilustraciones que aparecen en su método de 1839 confirman el nuevo estilo.

En comparación con la mayoría de los violonchelistas del siglo XX, Romberg, lo mismo que Spohr en el violín, hacía escaso uso del vibrato y el portamento, dado que su gran profundidad y variedad de expresión procedían del arco. La influencia de la escuela de Viotti era bien perceptible entre los violonchelistas de la época de Beethoven, pero fue Romberg quien inspiró una escuela de violonchelo caracterizada por un estilo de arco amplio, resonante y centrado en la cuerda, que resultaba tan expresivo como serio.

Un violonchelista que desarrolló su estilo bajo la influencia de Romberg fue Justus Johan Friedrich Dotzauer, de la llamada escuela de Dresden. Se formó con J. J. Krigck y Romberg. Desarrolló gran parte de su actividad como primer violonchelo de la orquesta en Dresden, siendo dirigido por Weber, Wagner y Berlioz. En el ámbito de la música de cámara su preferencia fue el cuarteto. Entre sus alumnos más destacados se encuentran Drechler y Kümmer. Sus aportaciones, además de la gran cantidad de estudios y material didáctico, quedan reflejadas en su *Violoncellschule* publicada en 1825. En ella habla de los beneficios del nuevo batedor que según él supone grandes ventajas a la hora de tocar en los registros agudos de la cuerda sol. Si Duport procuraba la nivelación de todos los sonidos del instrumento, Dotzauer enfatiza las diferentes características de cada cuerda y escribe que “las notas sobre las cuerdas I y II están llenas de embeleso, y un intérprete dotado de sensibilidad puede dirigirse a los corazones a través de esta región, la del tenor”. Su tratado incluye ejemplos de la explotación de los diferentes timbres de la cuerda re. Asimismo, el método de Dotzauer es el primero en que realmente se menciona el vibrato, pero, a pesar de que sus predecesores, incluido el *Essai* de Duport, no se pronuncian a este respecto, no necesariamente debemos asumir que el vibrato no formase parte del vocabulario de aquella época. No obstante, un vibrato continuo podría haber entorpecido la resonancia que buscaba Duport y posteriormente Romberg y Dotzauer, en su intento de potenciar las amalgamas de las vibraciones. Sobre la mano derecha, señalar que la sujeción del arco de Dotzauer es al talón y con una posición de los dedos y del cuerpo en general más relajada, con el violonchelo menos inclinado hacia la izquierda que Romberg.



Friedrich Grützmacher

En la segunda mitad del siglo XIX emergerá la figura de Friedrich Grützmacher (1832-1903), quien se formó con Drechsler en Dresden. El estilo interpretativo de Grützmacher según la crítica de la época estaba basado en un soberbio dominio de la técnica, sobre todo de la mano izquierda. Señalan la gran calidad de su afinación, aunque no poseía un sonido de gran envergadura y el carácter de sus interpretaciones era sobrio, como el vibrato que empleaba. Una de las aportaciones más importantes de Grützmacher desde el punto de vista interpretativo fue la de eliminar del repertorio de concierto las piezas de salón tan de moda entre el público y los virtuosos del XIX, e introdujo en su repertorio sonatas de Beethoven, Mendelssohn, Gieg, etc. En su *Hoche Schule des Violoncellspiels* publicada en 1891 rescata un gran número de obras de Geminiani, K. Ph. E. Bach, Duport, Boccherini, etc, además, incluyó en el repertorio las sonatas para viola da gamba de Bach, Haendel o el concierto de Tartini. Entre el material pedagógico que nos legó hay que destacar los *24 estudios, op.38*, que trata sobre todos los aspectos de la técnica y que muestran un conocimiento absoluto de las posibilidades del violonchelo, incluyendo, por ejemplo, la práctica de armónicos en dobles cuerdas en el estudio nº 24. También creo una nueva forma de material didáctico: las colecciones de estudios. Su *Selección de estudios de los maestros de violonchelo del pasado* está formada por obras o fragmentos de obras de Berteau, Bréval, Duport y otros, muy interesante desde el punto de vista técnico y musical. Así pues, en el interés de Grützmacher por revalorizar artísticamente la música para violonchelo del preclasicismo, del clasicismo y del romanticismo, por un lado, y en su estilo interpretativo, por otro, podemos observar la manifestación de una corriente académica en la historia del violonchelo surgida en el último cuarto del siglo XIX como reacción a la tendencia de los virtuosos románticos.

La primera mitad del siglo XX tiene en Alemania a dos grandes violonchelistas: Julius Klengel y Hugo Becker. Nos centraremos en la figura de Becker (1864-1941) por lo que significó su interés sobre los aspectos anatómicos, fisiológicos y psicológicos en la interpretación del violonchelo. Estudió con Hegyesi, Grützmacher, De Sweert y Piatti. El estilo interpretativo de Becker se caracterizó por la nobleza, la lógica y el sentido de sus frases. El carácter viril de sus interpretaciones difiere del que habían tenido sus

antecedentes, sobre todo en Alemania, que veían al violonchelo como el “instrumento del alma” para expresar lo lírico y sentimental. Su labor pedagógica fue muy importante. Tiene especial importancia su *Tratado de la técnica y la estética del violonchelo* escrito en 1929 junto al doctor en medicina Dago Rynar, quien también tocaba el violonchelo y que, seguidor al igual que Becker de las ideas de F. A. Steinhausen, había estado varios años investigando sobre los aspectos fisiológicos del movimiento.



Hugo Becker

La obra de Becker se divide en dos partes: la primera de ellas está dedicada a la técnica violonchelística, dando gran importancia a todos los aspectos fisiológicos y psicológicos que intervienen en el proceso de la interpretación: “la libertad en la interpretación comienza allí donde los procedimientos técnicos adecuados se corresponden a la representación musical interior”. Asimismo, Becker señala la influencia que ejerció sobre él el artículo de Steinhausen *Leyes sobre la conducción del arco en los instrumentos de cuerda* (1903), donde se dice que “para el pedagogo se presenta como obligación la utilización en su actividad docente de todos los avances de los estudios científicos”. En el tratado, que revisa toda la técnica del violonchelo, da gran importancia a la relajación y a la interpretación libre de tensiones, al análisis de los movimientos necesarios para la interpretación y a la aplicación de las fuerzas en cada posición durante la ejecución. La segunda parte del libro está escrita sólo por Becker y habla sobre aspectos estéticos y artísticos de la interpretación en general y sobre la interpretación de algunas obras en particular. Hace referencia a la comprensión de la armonía oculta en las Suites de Bach y a la necesidad de comprender el fraseo y de los aspectos formales de las obras a interpretar. También habla sobre el vibrato y la necesidad de poseer una paleta amplia del mismo, aconsejando a veces suprimir su uso. En resumen, Becker fue uno de los primeros violonchelistas en plantear la importancia de conocer la naturaleza de nuestro cuerpo y de qué manera utilizarla en beneficio de la interpretación.

En la segunda mitad del siglo XX hay que destacar al violonchelista Siegfried Palm, nacido en 1927 y que estudió con su padre y con Mainardi. Con un gran dominio del instrumento y con su vinculación a Darmstadt a contribuido a aumentar el repertorio

violonchelístico con obras de los compositores vanguardistas de la segunda mitad del siglo XX. Obras en las la búsqueda y la experimentación de nuevas formas de expresión han hecho llevar al violonchelo a todos sus límites tímbricos, acústicos y sonoros. Entre los compositores que han escrito para él están Ligeti, Halffter, Penderecki, Zimmermann o Xenakis.

La escuela belga

Se considera el fundador de la escuela belga a Nicolas-Joseph Platel, violonchelista francés que fue alumno de J. L. Duport y De Lamare y que en los últimos años de su vida, hasta su muerte en 1835, fue profesor en la Escuela Real de Música de Bruselas. En ese periodo formará entre otros a Servais, Batta y François de Munck.

Sin duda, el máximo exponente de esta escuela es Adrien-François Servais (1807-1866). En el siglo XIX emerge la figura del virtuoso cuya característica es la brillantez interpretativa y la exageración de los contrastes emocionales y dinámicos, lo que permitió el desarrollo de un nuevo estilo virtuoso que llegó a ser el medio potencial de la expresividad. Servais se encuadra dentro de ese estilo interpretativo que aparece en la época romántica. El estilo de Servais es comparable al de sus contemporáneos Paganini y Liszt y en su época fue considerado el mejor violonchelista, todos se quedaban sorprendidos ante su manera de tocar el violonchelo. En la primera mitad del siglo XIX todavía estaba presente la figura de Bernard Romberg, de carácter sobrio y heredero de un estilo interpretativo anterior. El estilo de Romberg se presenta como las antípodas del nuevo estilo emergente en aquella época: superficialidad, virtuosismo, sentimentalismo, uso sin medida del vibrato, portamentos, etc.



Adrien-François Servais

Los críticos, cuando hablan de Servais en la década de 1840, escriben: “Cómo no se le ha ocurrido a nadie antes tocar el violonchelo con tanta osadía como con la que toca Servais, los pasajes de octavas, que siempre fueron trabajados y guardados por los violonchelistas para el final de una pieza difícil, aparecen en las interpretaciones de Servais de repente y muy a menudo; es raro ver cuando la mano izquierda de Servais se desliza hasta el puente en una escala cromática, no se escuchan notas falsas ni en

medio tono. En general, la manera de tocar de Servais presenta muchas novedades y sorpresas; con su arco el violonchelo ha perdido ese carácter serio, arrogante, tranquilo y, dicha la verdad, algo monótono que tenía con Romberg. El violonchelo ha evolucionado en un siglo y ha tomado el carácter pasional y agitado de todas las demás obras de arte” (crítica citada por Ginsburg).

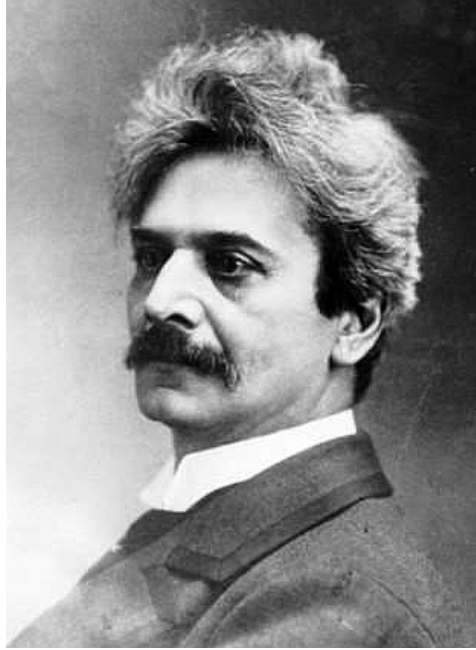
El repertorio violonchelístico de la época era escaso y no ofrecía las posibilidades de lucimiento para el virtuoso, por eso Servais en sus conciertos interpretaba obras propias de las que se servía para demostrar su talento. Sus contemporáneos destacan “la calidad de su sonido, la inspiración y el atractivo de sus interpretaciones: más descaradas que contenidas y más elegantes que inspiradas”. Precisamente esto dejaba que desear a otros críticos de su época que echaban en falta una interpretación artística y profunda, lejos de los efectos superficiales destinados a la masa del público al que Servais pretendía seducir.

Un reflejo de todo su potencial virtuosístico lo encontramos en sus composiciones, dedicadas exclusivamente al violonchelo y para su lucimiento. Estas obras, al contrario que las de sus contemporáneos virtuosos Paganini, Vieuxtemps y Liszt, no han soportado el paso del tiempo, aunque sí tienen un gran valor pedagógico. En sus fantasías, conciertos, dúos y caprichos encontramos un amplio abanico de innovaciones técnicas: escalas cromáticas rápidas, dobles cuerdas, octavas digitadas con pulgar y segundo dedo más un trino con tercer dedo en la voz superior, armónicos naturales y pisados, spiccatos, staccatos y gettatos de gran dificultad y procedentes del virtuosismo de los violinistas. La obra más conocida actualmente e interpretada por su valor pedagógico son los *6 Caprichos, op. 11*, con acompañamiento de un segundo violonchelo, que son el reflejo de los recursos que empleaba y del gusto de Servais.

La tragedia de los virtuosos tipo Servais se centra en que el desarrollo musical y el gusto de los músicos y los aficionados instruidos siguió adelante, quedándose ellos atrás. La época de entusiasmo ante los virtuosos románticos dejó paso a otra de nuevos intereses estéticos, exigencias artísticas más significativas y la expresión de contenidos más profundos. Esto lo podemos comprobar en un artículo de 1866, el año de su muerte, a propósito de un concierto de Servais en San Petersburgo, en el que leemos: “Los conciertos de Servais consistieron en sus composiciones, esto es, en la rutinaria forma fantasía sobre motivos fáciles de óperas italianas y francesas, la cual más insoportable por su trivialidad. Toda su interpretación está basada en superficialidades que causan asombro: unas veces asiente con la cabeza, otras agita la mano izquierda graciosamente antes de tomar una cuerda la aire... Entre tanto su interpretación carece de la fuerza y de la amplitud que abunda en el arco de nuestro violonchelista Davidov. En el arco de Servais hay cantilena, como en el Davidov, pero esa cantilena está continuamente cargada de un vibrato empalagoso, que requiere sin falta refrescar el oído con sonidos limpios y llenos, al igual que apetece beber agua fresca después de unos dulces” (Crítica citada por Ginsburg).

A pesar de sus viajes y conciertos, Servais realizó una labor pedagógica muy importante en el Conservatorio de Bruselas, donde formó entre otros a A. Fisher, J. Hollman, J. Kirilowicz y Jules de Sweert.

David Popper



David Popper

Popper nació en 1843 en Praga, donde estudió en el Conservatorio con Julius Goltermann. Murió en 1913. Popper muestra en su estilo una posición más relajada y natural de la mano izquierda, introdujo el vibrato continuo en el cantabile y supo encauzar los excesos de Servais y el academicismo de Davidov y los alemanes. Si desde el punto de vista técnico Davidov es el primero que se acerca a la técnica moderna del violonchelo, Popper lo hace desde el punto de vista artístico, superando la tendencia de la época al virtuosismo y la música de salón. Si hacemos caso a los comentarios que manifestaban sus contemporáneos sobre su estilo interpretativo, se puede decir que Popper estaba más cerca del estilo de la escuela violinística y violonchelística francesa, la cual mostraba gran interés por la cultura del sonido y por una técnica y un fraseo elegante. Su estilo tenía también rasgos románticos y hubo momentos en los que cultivó el gusto por este estilo, como lo demuestran las innumerables piezas escritas por él en este género. Popper fue un virtuoso de su época y un dato que cuenta un alumno suyo, Szigetti, es que improvisaba sus candencias en los conciertos introduciendo todo tipo de elementos virtuosos: secuencias cromáticas, dobles cuerdas, trémolos... El carácter de su técnica, de su música y el nivel de su virtuosismo lo podemos comprobar en sus composiciones, entre las que se encuentran cuatro conciertos, cuatro suites y un gran número de piezas y estudios que siguen teniendo un gran valor didáctico y musical. Por otro lado, según Becker, "Popper introduce nuevos elementos como son la ligereza, la gracia y la alegría" en sus piezas. Becker afirma además que Popper se elogiaba a sí mismo por "ser el primero que ha escrito piezas alegres para violonchelo". Asimismo, es especialmente importante su interés por el repertorio camerístico en dos sentidos: como intérprete, colaborando con personalidades como Brahms, Clara Schumann o Brodsky, y como profesor, habiendo formado en esta disciplina a músicos como Szigetti, Ormandy, Bartók o Kodály.

Trinidad José Zurita Barroso

Bibliografía

- Arizcuren, Elías (1992). *El violonchelo*. Barcelona: Ed. Labor.
- Becker, H. y Rynar, D. (1978). *Tratado de la técnica y de la estética del violonchelo*. Moscú: Muzika.
- Blum, David (2000). *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Música.
- Corredor, José María (1975). *Pablo Casals cuenta su vida*. Barcelona: Ed. Juventud S. A.
- Ginsburg, Lev (1983). *History of the violoncello*. New York: Paganiniana.
- Ginsburg, Lev (1936). *Karl Davidov*. Leningrado: Muzguiz.
- Malusi, L. (1973). *Il violoncello*. Padova: Edizioni G. Zanibon.
- Raaben, L. (1969). *La vida de extraordinarios violinistas y violonchelistas*. Leningrado: Muzika.
- van der Straeten, E. (1976). *History of the violoncello, the viol da gamba, their precursors and collateral instruments, vol. I*. (Reimpresión de la edición de 1915 publicada por W. Reeves en Londres). New York: AMS Press.
- Walden, Valerie (1998). *100 years of violoncello: a history of technique and performance practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press.