


M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO MÚSICA ANTIGA.
VIOLONCELO BARROCO

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
Elsa Pidre Carballa

09/2017



M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO MÚSICA ANTIGA.
VIOLONCELO BARROCO

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
Elsa Pidre Carballa

Dissertação apresentada à Escola Superior de
Música e Artes do Espetáculo como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música - Interpretação Artística,
especialização Música Antiga, violoncelo
barroco

Professor Doutor Pedro Sousa Silva

09/2017

A Lola, que me acompañó y creció a la vez que este trabajo.

Agradecimientos

A Pedro Sousa Silva por dirigir esta disertación con atención, paciencia y eficacia.

A Marco Ceccato, por todo lo aprendido estos dos años, que no fue poco.

A todo el equipo docente del CMA por su trabajo.

A Itziar Atutxa por ayudarme con las dudas de última hora.

A los compañeros de los que he tenido la suerte de aprender en este tiempo.

A Mario, porque sin él nunca hubiese empezado esta aventura.

Resumen

Este trabajo trata de realizar una lectura crítica y análisis de las dos primeras obras consideradas hasta el momento los primeros tratados para violonchelo en España bajo la autoría de Pablo Vidal. Para ello se abordará la vida musical del siglo XVIII en España relacionada con el violonchelo en la época de Luigi Boccherini, quien coincidió con Vidal al servicio de la Casa de Benavente y Osuna.

Palabras clave

Vidal, violonchelo, tratado, barroco, siglo XVIII, música española, música ibérica

Abstract

This work proposes a critical reading and analysis of the two first treatises for cello in Spain, by Pablo Vidal. A description of Spanish's musical life in eighteenth century is presented, more specifically during the time of Luigi Boccherini, who coincided with Vidal working for the Benavente and Osuna family.

Keywords

Vidal, violoncello, treatise, baroque, 18th century, Spanish music, Iberian music

Índice

INTRODUCCIÓN.....	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	2
CAPÍTULO 1: Contexto histórico.....	4
1.1.- El siglo XVIII español.....	4
1.2.- El panorama musical en la España del siglo XVIII.....	5
1.3.- Los primeros violonchelistas afincados en España.....	10
1.3.1. Antonio Caldara (1670-1736).....	11
1.3.2. Francesco Paolo Supriani (1678-1753).....	12
1.3.3. Nuncio Brancati (s.f.-1737).....	13
1.3.4. Giacomo Facco (1676-1753).....	13
1.3.5. Giuseppe Antonio Paganelli (1710- c.1763).....	14
1.3.6. Domingo Porretti (1709-1783).....	14
1.3.7. Cristiano Reynaldi (1719-1767).....	16
1.4.- Boccherini y su época.....	17
1.4.1. La Casa de Benavente y Osuna.....	20
CAPÍTULO 2: Pablo Vidal.....	24
2.1.Vida.....	24
2.2.Obra.....	25
CAPÍTULO 3: Análisis y comentario crítico de la obra pedagógica para violonchelo de Pablo Vidal.....	28
3.1 <i>Arte y escuela de violon=cello</i>	28
3.1.1. Comparación entre los dos manuscritos conservados.....	29
3.1.2. Descripción y análisis de contenidos.....	30
3.1.3. <i>Pieza separada de la escuela para los Discipulos mas adelantados</i>	47
3.2. <i>Arpeggio Armónico</i>	49
3.2.1. Descripción y análisis de contenidos.....	49
CAPÍTULO 4: Conclusiones.....	51
Bibliografía.....	56
APÉNDICE I. Tabla comparativa entre las dos copias manuscritas de <i>Arte y Escuela de violon-cello</i>	
APÉNDICE II. <i>Arte y Escuela de violon-cello</i> . Manuscrito de 1796?	
APÉNDICE III <i>Arpeggio Armónico</i>	

Introducción

A día de hoy, el repertorio más temprano dedicado al violonchelo en España es aún bastante poco conocido y poco interpretado. De hecho, es escaso el conocimiento sobre esos primeros violonchelistas anteriores a la figura de Luigi Boccherini (1743-1805) que se instalaron en España y trajeron consigo un reflejo de lo que estaba ocurriendo en la Europa del momento, así como escasa es también la información sobre los violonchelistas propiamente españoles que heredaron estos conocimientos y los desarrollaron y transmitieron enriqueciendo así el patrimonio musical español.

Este trabajo tiene la pretensión de estudiar *Arte y Escuela de Violon-cello* (Vidal, Arte y escuela del violon-cello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Exmo. Sr. Duque de Ossuna, [1796?]) y *Arpegio Armónico* (Vidal, Arpegio Armonico, de Violon.llo y Vajo, de buen gusto y arte, segun el moderno estilo, utilisimo para perfeccionarse en dicho Instrumento, su tema: ut-re-mi-fa-sol-la), de Pablo Vidal (s.f.-1807) consideradas hasta la fecha las primeras obras dedicadas a la enseñanza del violonchelo en la Península Ibérica. Además de la relevancia que este hecho tiene en sí mismo, sabemos que Pablo Vidal comenzó a trabajar en la Casa de Benavente y Osuna en el año 1753 y que Boccherini, tras la muerte del Infante Luis Antonio de Borbón, pasó a trabajar como director y compositor de la orquesta de esta casa por un breve período de tiempo, desde marzo de 1786 hasta diciembre de 1787 (Fernández González, 2005, pág. 232), aunque su música ya se interpretaba en esta orquesta con anterioridad. Ambos compositores han coincidido y trabajado juntos, por lo que Vidal tuvo la ocasión de conocer de cerca las nuevas técnicas introducidas por Boccherini. Como es conocido, Boccherini supuso un antes y un después en el desarrollo de la técnica del violonchelo, realizando un tratamiento virtuoso del instrumento tal y como hacían los violinistas italianos con el violín. Explota el registro más agudo del instrumento y desarrolla toda clase de alardes virtuosísticos como arpeggios, armónicos, escalas y complicados pasajes en los que requiere el uso de todos los dedos de la mano izquierda incluyendo el pulgar y el meñique en la zona más aguda del diapasón (Arizcuren, 1992).

La estructura de este trabajo ha sido diseñada del siguiente modo: el primer capítulo consiste en una contextualización histórica y musical de España en el siglo XVIII. En primer lugar se estudiarán las circunstancias políticas, sociales y económicas del país y seguidamente su evolución desde el punto de vista musical atendiendo a los cuatro principales focos de producción de música que por aquel entonces eran la iglesia, la corte, las casas de la nobleza y los teatros. Se profundizará a continuación en esos primeros violonchelistas afincados en España y dentro de ellos se prestará especial atención a Luigi Boccherini. El segundo capítulo está dedicado íntegramente a la biografía y legado musical del compositor

protagonista de este trabajo. En el capítulo tercero se estudiarán las dos obras objeto de la disertación, comparando primero los dos manuscritos de *Arte y escuela de violon-cello* para posteriormente proceder a la descripción y análisis de contenidos de manera que, a través del estudio de una serie de parámetros fijados con anterioridad, se pueda, ya en el capítulo 4, extraer unas conclusiones sobre ese análisis y de un modo más general, sobre la obra de Vidal en el marco musical del momento.

Estado de la cuestión

Como se comentaba en la introducción, al igual que ocurre con la figura de Pablo Vidal y su obra, la situación de los orígenes del violonchelo en la península Ibérica es un tema que se encuentra por estudiar y alrededor del cual surgen numerosas incógnitas y carencias de información. Actualmente, este tema se ha convertido en objeto de estudio de dos tesis doctorales.¹

- El violonchelo en España en el siglo XVIII, Guillermo Turina.
- O violoncelo em Portugal c. 1750-1834: um estudo de repertorio e práticas interpretativas, Diana Vinagre.

Lo que sí existen son una serie de trabajos de valiosísimo interés sobre este tema., de entre las que cabe destacar las investigaciones realizadas por Jose Carlos Gosálvez Lara, director del departamento de música de la Biblioteca Nacional de España que se evidencian en artículos como los siguientes, dónde se profundiza en el repertorio más temprano para el violonchelo en España y la última sonata de Boccherini encontrada.

Gosálvez Lara, C. (2004). ¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini? Revista de Musicología, Vol.27, No.2, 805-212.

Gosálvez Lara, C. (2004). Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Revista de Musicología, Vol.27, No.2, 743-762.

Gosálvez Lara, C. J. (1997). Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII- principios del XIX). Revista de Musicología, Vol.20, No.1, 439-44.

Por otro lado, en los últimos años se aprecia un interés por la recuperación del patrimonio musical desde una perspectiva interpretativa históricamente informada. Así, han aparecido grupos que fijaron su atención en las obras de estos violonchelistas españoles o relacionados con España en el siglo XVIII, entre ellos Pablo Vidal. Los dos discos que se citan

¹ Ambas tesis doctorales se encuentran en proceso.

a continuación son los únicos registros sonoros del tratado *Arte y escuela del violon-cello* de Pablo Vidal.²

La Ritirata, Josetxu Obregón (2015). *The cello in Spain. Boccherini and other 18th century virtuosi*. Madrid.

Tempo di basso (2014). *Pioneros de las escuelas violonchelísticas: de Barrière y Boccherini a Popper*. Segovia.

En cuanto al *Arpeggio Armónico* encontramos una grabación del *Andante grazioso* realizada por Josep Bassal en el año 2005. (Lenher, 2005)

De entre estas grabaciones, destaca especialmente la del violonchelista español Josetxu Obregón quien, junto con la ayuda de Gosalvez Lara, realiza un gran trabajo a nivel musicológico y una minuciosa labor de documentación y recuperación de obras que han sido de gran ayuda para la elaboración de este trabajo.

De una manera general, se estudiarán los antecedentes de la obra de Pablo Vidal a través de la bibliografía existente al respecto. El panorama musical en torno a la figura de Boccherini, por el contrario, está muy documentado y existe numerosa bibliografía que nos permite estudiar el contexto alrededor del cual surgen las obras objeto de estudio.

² El grupo Tempo di basso graba los dúos N° 26 y 27 según la numeración del manuscrito de 1796. La Ritirata el Dueto Andante.

Capítulo 1: Contexto histórico

1.1.- El siglo XVIII español

El cambio de siglo en España viene marcado por el nombramiento de Felipe V de Anjou como sucesor de Carlos II “el Hechizado”, que muere sin descendencia. Este nombramiento no será del gusto de todas las potencias, ya que suponía el fin de la dinastía de los Habsburgo y el comienzo de la dinastía de los Borbones. Además, el nuevo monarca, nieto del rey francés Luis XIV, representaba la hegemonía francesa así como una posible y temida unión entre España y Francia. Esta situación va a desencadenar la Guerra de Sucesión Española, conflicto dinástico que se produce entre los años 1701 y 1713 y que enfrenta a los partidarios de Felipe V contra los del archiduque Carlos de Austria, candidato propuesto por los Habsburgo de Viena y que en España contará con el respaldo de la Corona de Aragón.

Finalmente Felipe V se hace con la Corona de España protagonizando uno de los reinados más largos de la historia, desde el 1700 hasta el 1746. Contrajo matrimonio con María Luisa de Saboya y posteriormente con Isabel de Farnesio. En el año 1724 Felipe V abdica inesperadamente en su hijo Luis, primogénito y fruto de su primer matrimonio, que fallecería ese mismo año, obligando al rey a volver a tomar posesión del trono.

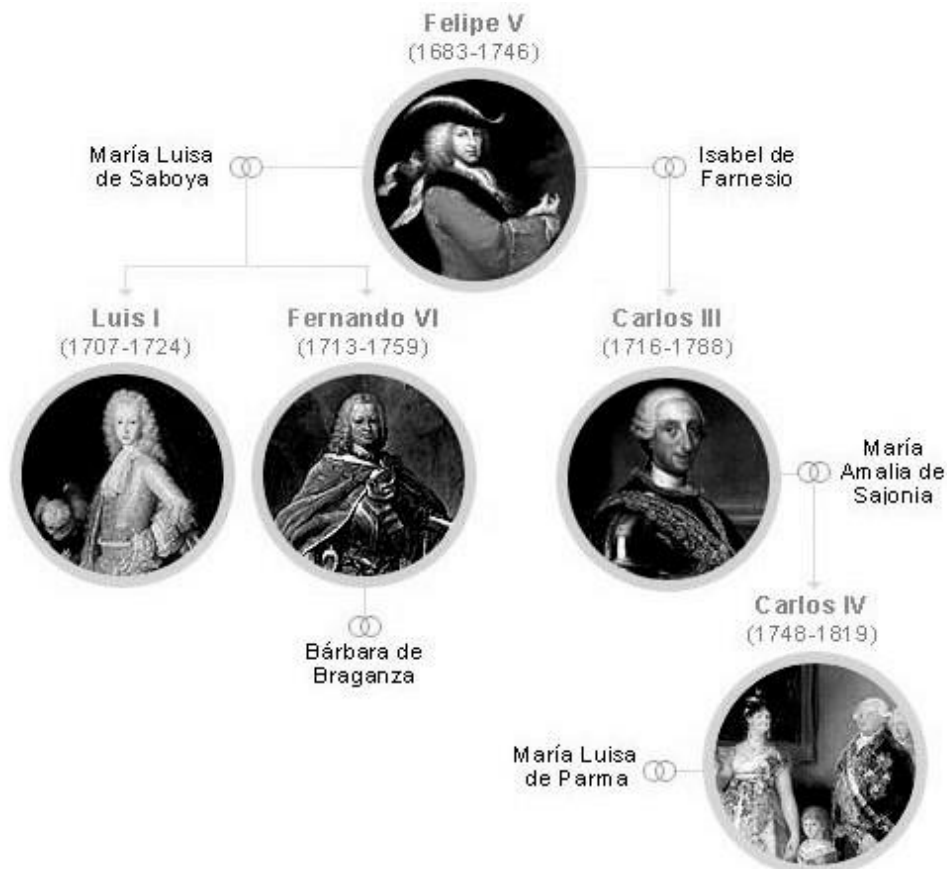


Ilustración 1: Genealogía de la dinastía de los Borbón en el S. XVIII (Educarchile, s.f.)

En 1746, tras la muerte de Felipe V, su hijo Fernando VI, casado con Bárbara de Braganza ocuparía el trono. Su reinado se caracterizó por el equilibrio político y la neutralidad frente a Francia e Inglaterra.

Posteriormente, en el año 1759, su hermanastro Carlos III que venía desempeñando el cargo de Rey de Nápoles desde 1735 alcanza la Corona Española, implantando las medidas reformistas conocidas como el *despotismo ilustrado*. La economía se expande, así como las ideas de la Ilustración y las nuevas inquietudes culturales y sociales.

El reinado de Carlos IV comenzó en el 1788, y va a coincidir con la Revolución Francesa. Se abandonan las medidas reformistas y la vida artística y musical se ve evidentemente afectada. Todo ello desembocará en la Guerra de la Independencia contra Napoleón a comienzos del siguiente siglo.

1.2.- El panorama musical en la España del siglo XVIII

Tradicionalmente se considera el año de la muerte de Bach, 1750, como fecha para concluir el período barroco, aunque en el caso de España, tal y como comenta Antonio Martín Moreno en su Introducción a la Historia de la Música Española, la música en este país ha dependido del gusto de la corte madrileña más que ningún otro arte. En este aspecto, los reinados de Felipe V y Fernando VI presentan una uniformidad muy diferente a los posteriores reinados de Carlos III y Carlos VI, por lo cual propone marcar 1759, fecha de la muerte de Fernando VI como línea divisoria. (Martín Moreno, 1984, pág. 15).

Los principales focos de producción musical en España eran la iglesia, la corte, las casas de la nobleza y los teatros. De entre todos ellos, la iglesia era el más importante.³

La Iglesia

La vida musical religiosa corría a cargo de la Capilla de Música, cuyo principal responsable era el maestro de capilla, que instruía a los niños, componía la música para el culto y dirigía el coro. Tras él estaba el organista, segundo en importancia, quién además de acompañar el culto, componía e improvisaba. El acceso a estos puestos se realizaba a través de un concurso-oposición con difíciles pruebas que los candidatos debían superar para demostrar su dominio del arte musical. También había concurso de méritos, un proceso por el cual los maestros más famosos eran solicitados directamente sin pasar por una oposición, como ocurría en el caso de la Catedral de Santiago debido al gran prestigio del que gozaba.

³ Para la elaboración de este apartado se han consultado principalmente las partes primera, segunda y tercera de la obra de Antonio Martín Moreno *Historia de la música española s. XVIII* (Martín Moreno, 1984)

Los puestos mejor pagados y que aportaban a los músicos mayor renombre se encontraban principalmente en Madrid, al amparo de la Corte. Las capillas musicales más importantes eran la Real Capilla, seguida por la Capilla del Monasterio de las Reales Descalzas, la Capilla del Monasterio de la Encarnación y el Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

La Real Capilla era el centro de la música “oficial” religiosa que marcaba el gusto y la práctica de todo el país en aquel momento. Felipe V en el año 1701 reformó las asignaciones de esta capilla instaurando el acceso a través de un concurso-oposición y fijando el número de plazas existentes, número que se ampliarían con el paso de los años debido al auge cada vez mayor de la música instrumental.

Cargos	1701	1715	1739	1743	1755
M. ^o de Capilla	1	1	1	1	1
Capellanes	7	7	10	7	9
Organistas	4	4	4	3	3
Arpistas	2	2	2	1	—
Archilaud	1	1	—	—	—
Violines	5	6	10	9	12
Violas	—	—	2	1	4
Violones	2	3	4	7	3
Contrabajos	1	1	2	2	3
Bajones	4	2	3	2	3
Clarines	2	2	3	2	2
Oboes	—	2	3	3	3
Fagot	—	—	1	2	1
Trompas	—	—	—	1	2
Tiples	4	4	6	4	3
Contraltos	4	3	4	3	2
Tenores	4	4	5	3	4
Bajos	2	3	4	1	1
Total de componentes	43	45	64	39	66

Ilustración 2: Evolución de la composición de la Real Capilla en la primera mitad del siglo XVIII. Imagen extraída de la *Historia de la Música* de Antonio Martín Moreno (Martín Moreno, 1984, pág. 35)

Nombres como Sebastián Durón (1660-1716), José de Torres Martínez Bravo (ca.1670-1738), Antonio Literes (1673-1747) Francisco Courcelle [Corselli] (1702-1778) o José de Nebra (1702-1768) son algunos de los maestros de capilla protagonistas de la vida y de la producción musical en la España dieciochesca.

El Monasterio de las Reales Descalzas y la Real Capilla del Monasterio de la Encarnación son los otros dos focos de producción importantes en Madrid. Estaban articulados de manera similar a la Real Capilla aunque disponían de menor presupuesto y por ello tenían menos instrumentistas contratados. Esta situación económica todavía se verá más agravada durante la Guerra de Sucesión (1701- 1713). El Monasterio del Escorial también

tuvo especial significación durante el siglo XVIII. Siempre ligado a la Casa Real, conserva más de 2000 partituras en su archivo.

Aunque Madrid fuese el foco más importante del país en cuanto a lo que a la vida musical religiosa se refiere, no impide que el modelo de las capillas musicales se extienda a lo largo de las catedrales y monasterios de toda la geografía española, que otorgan a la música un importante papel en la vida social del momento.

La situación de Cataluña difiere de la del centro de la península, pues siempre estuvo más unida a las corrientes Europeas, debido por un lado a su situación geográfica y por otro a la situación política, al mostrarse partidaria del Archiduque de Austria. Además, tenía una importante actividad musical civil. En el año 1716 quedó sensiblemente afectada por los decretos de nueva planta⁴ y la iglesia pasó a ser el nuevo marco de creación musical al igual que ocurría en el resto de la península.

La corte

El otro foco de producción será la corte, en donde dominará la música de cámara. Los músicos de cámara son tanto cantores como instrumentistas que ejecutaban repertorio profano en las sesiones íntimas celebradas en los departamentos privados de los reyes o de los nobles. Por tanto, la diferencia con la música de iglesia es el destinatario. (Martín Moreno, 1984)

Afortunadamente, los Borbones fueron grandes aficionados a la música, lo cual es una de las principales razones de la riqueza musical de este siglo. Prueba de ello está en la iconografía del momento:

⁴ Los decretos de nueva planta son un conjunto de decretos promulgados por Felipe V, vencedor de la Guerra de Sucesión, por los cuales los territorios integrantes de la Corona de Aragón y partidarios del Archiduque Carlos de Austria quedarían sometidos a las leyes políticas del resto del territorio.



Ilustración 3 “La familia de Felipe V” Van Loo, 1743. Museo del Prado. En el cuadro aparece representada la Familia Real con el motivo de escuchar un concierto. Al fondo, dos violinistas, un oboe y una trompa de caza que no han sido identificados hasta el momento.

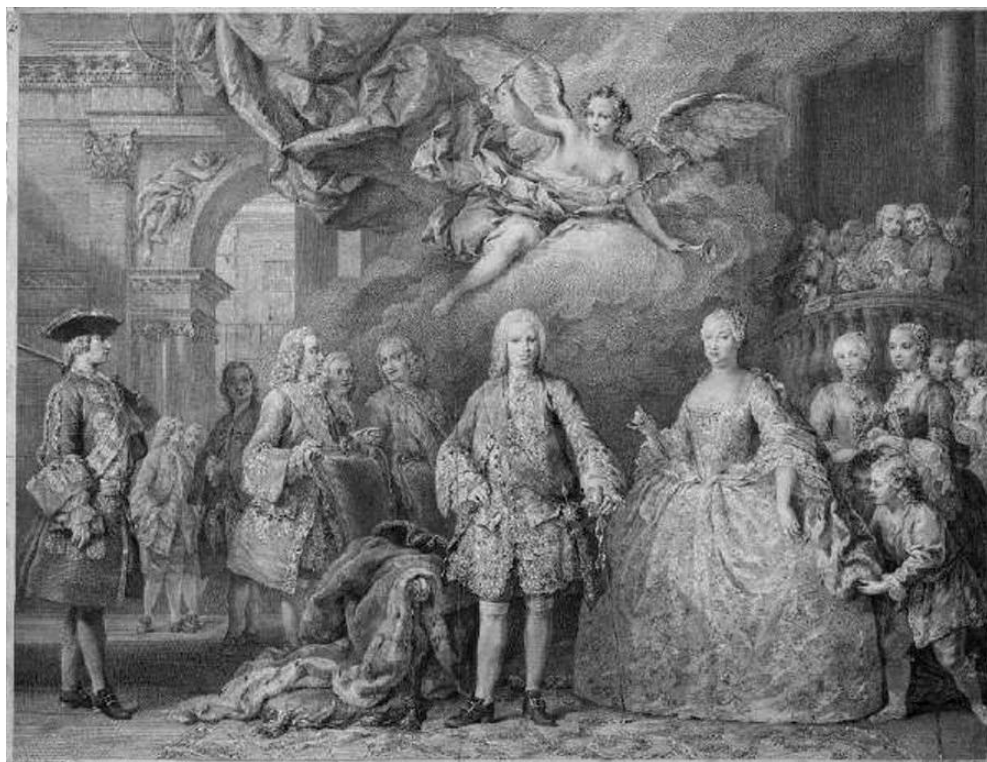


Ilustración 4: “La familia de Fernando VI” de Jacopo Amiconi, copia en plancha de Joseph Flipart. 1752. Museo del Prado. En la tribuna de músicos aparecen Farinelli, José de Herrando y Scarlatti.

El gusto de la corte con la llegada de Felipe V comenzó siendo francés. Recordemos que su abuelo Luis XIV y sus consejeros eligieron cuidadosamente al séquito que le acompañó a España así como a su primera esposa María Luisa de Saboya. Pero posteriormente, tras su enlace con la princesa italiana Isabel de Farnesio y con la llegada de músicos de entre los que destacan Domenico Scarlatti (1685-1757) o Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782), el gusto italiano irá ganando espacio en la corte. La gran afición a la música continuaría en la segunda mitad de siglo en el reinado de Carlos III especialmente con su hijo, el Infante Don Gabriel o su hermano el Infante Don Luis Antonio de Borbón estrechamente vinculado con Boccherini, del que hablaremos más adelante. También Carlos IV cultivó con intensidad la música de cámara. Tocaba el violín y daba con regularidad conciertos interviniendo muchas veces como violinista en cuarteto de cuerda, formación a la que era muy aficionado.

Las casas de la nobleza

Al margen de la corte, otras casas de la nobleza española fueron fuentes importantes de producción de música de cámara a lo largo del siglo, siempre tratando de continuar la moda impuesta por la Casa Real. Así destacan el Marqués de Ureña, el Marqués de Méritos, la Casa de Alba o la Casa de Benavente y Osuna. José de Herrando (ca.1720-1763), Pablo Esteve (ca.1730-1794) o Luis Misón (ca.1720-1766) fueron algunos de los nombres de músicos asociados a la nobleza.

Poco a poco y a medida que el siglo avanza, se va formando un nuevo público burgués retirado de estos focos. Las costumbres que en la primera mitad de siglo podían ser un lujo apenas reservado a la nobleza, en la segunda mitad se convierten cada vez en más habituales para una clase media-alta que aspiraba a ganar fama y prestigio.

Los teatros⁵

Por último, el cuarto foco de producción musical en la España dieciochesca son los teatros. En este momento, la ópera italiana era el género más cultivado: recordemos una vez más la presencia de Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782) al servicio de Felipe V. La música teatral ha estado siempre presente en la vida social del momento. La perfecta conjunción entre dos artes tan diferenciadas como la música y la literatura hacen que incluso los propios maestros de capilla terminasen por escribir teatro musical.

Este hecho, no obstante, no impidió la aparición de otros géneros típicamente españoles que vieron la luz en este siglo: la *zarzuela* y la *tonadilla escénica*.

⁵ Para mayor información sobre música española en los teatros se recomienda ver las voces relacionadas con la zarzuela y la tonadilla escénica en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Casares Rodicio & Fernández de la Cuesta, 1999) así como el Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica (Casares Rodicio, Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica, 2006)

La *zarzuela* es un tipo de teatro musical caracterizado por combinar partes cantadas (arias a solo, dúos, tríos) con partes exclusivamente habladas. Toma su nombre del Palacio de la Zarzuela, palacio real español que albergó las primeras representaciones. Este género solía gustar mucho a los reyes para conmemorar diversas festividades y aunque está presente a lo largo de este siglo, vive siempre a la sombra de la ópera italiana y no verá su esplendor hasta el siglo XIX.

El otro género puramente español es la *tonadilla escénica*, que comenzó siendo una pequeña pieza ligada a los teatros públicos que se interpretaba en los intermedios de las comedias. Este género, cultivado sobre todo en Madrid, se caracterizaba por su corta duración, aunque poco a poco fue ganando una mayor extensión e importancia. La tonadilla está llena de elementos costumbristas y suele mostrar un rechazo hacia lo extranjero. En ella se enfrentaban personajes de distintas clases sociales. A modo de sátira, se caricaturizaban tanto a los personajes más populares como a los de la alta sociedad, quienes solían imitar las costumbres francesas. Entre sus principales autores destacan Luís Misón (ca. 1720-1766), Pablo Esteve (ca.1730-1794) o Blas de Laserna (1751-1816).

1.3.- Los primeros violonchelistas afincados en España

Muchas y numerosas han sido las aportaciones que Italia hizo a la música Europea, no solo con la evolución de los instrumentos de la familia del violín y el perfeccionamiento de la técnica instrumental sino también por proporcionar un enorme flujo de compositores y músicos que viajaron a lo largo de todo el continente para trabajar en las capillas, teatros y orquestas, llevando así la música, las costumbres, las partituras y en definitiva el gusto italiano por todos los rincones del continente. España no fue una excepción y la corte madrileña se encargó de atraer a grandes músicos italianos como es el caso de Domenico Scarlatti (1685-1757) quien fue profesor de clave de la reina María Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI; Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782) al servicio de Felipe V o Luigi Boccherini (1743-1805) quien sirvió de maestro de capilla al infante D. Luis Antonio de Borbón, hermano del rey Carlos III y a su muerte a los Condes-Duques de Benavente y Osuna.

El violonchelo va a alcanzar en el siglo XVIII un importante desarrollo como instrumento solista emancipándose poco a poco de su papel exclusivo de instrumento acompañante y extendiendo su fama por toda Europa, más allá de Italia. Cada vez más compositores e instrumentistas se sintieron atraídos por su potente sonoridad. No en vano en el año 1740 Hubert le Blanc publica en Ámsterdam su *Defense de la basse de viole contre les entrées du violon et les prétentions du violoncelle* (Blanc, 1740), probablemente un último intento de defender a la viola da gamba frente al violonchelo.

Es en Bolonia, y más concretamente en el marco de dos instituciones, la *capilla de San Petronio* y la *Academia Filarmónica* dónde surgen las primeras escuelas de violonchelistas. Con la disolución de la orquesta de San Petronio muchos de estos violonchelistas emigraron y se expandieron por el resto de Europa llevando con ellos sus conocimientos sobre este nuevo instrumento. Este es el caso de G.B. Cervetto (1682-1783), S. Lanzetti (1710-1780) o posteriormente G.B. Cirri (1724-1808), que se establecieron en Londres; Francesco Alborea “Francischiello” (1691- 1739), que será profesor de Barrière y Berteau, padres de la escuela francesa de violonchelo o el violonchelista E.F. dall’Abaco (1675- 1742) asentado en Alemania (Arizcuren, 1992).

En cuanto al caso concreto del violonchelo en España, y a la espera de nuevas investigaciones en curso que probablemente arrojen nuevos datos al respecto,⁶ Cataluña fue, en los primeros años del siglo XVIII, el primer foco de entrada de los violonchelistas italianos que, en plena guerra de Sucesión, trabajaban al servicio del archiduque Carlos de Austria, aspirante a la corona española. Este es el caso de Antonio Caldara (1670-1736) o Francesco Scipriani (1678-1753).

El violonchelo era ejecutado casi exclusivamente por profesionales, la mayoría italianos, muy al contrario de lo que ocurría en otras zonas de Europa como Inglaterra, Holanda o Alemania que contaban con un abundante público aficionado que generaba consumo y producción. Por ello España produjo un repertorio solista bastante escaso. (Gosálvez Lara C. J., 1997, págs. 1-3).

A continuación hablaremos de los primeros violonchelistas extranjeros que se asentaron en España y de su actividad dentro de la vida musical de este país.⁷

1.3.1. Antonio Caldara (1670-1736)

Caldara formó parte de la Capilla Real Barcelonesa junto con Scipriani y el grupo de músicos italianos que trabajaron aquí un breve período de tiempo, entre 1708 y 1709, al servicio del Archiduque Carlos de Austria durante la guerra de Sucesión. Célebre violonchelista y compositor, tras su paso por la capital catalana se marchó a Viena junto con

⁶ Entre las recientes investigaciones sobre este tema se encuentra la tesis doctoral “El violonchelo en España en el siglo XVIII” realizada por Guillermo Turina.

⁷ En este apartado únicamente se tratarán los aspectos biográficos relacionados con la estancia de cada compositor en España o todo lo que tenga que ver con ello. De ahí la diferente extensión en la información relativa a cada compositor, por haber estado algunos muy vinculados a la vida musical española mientras que otros solo estuvieron de paso.

el Archiduque y en el año 1735 compuso las 16 sonatas para violonchelo por encargo del Conde Rudolf Franz Erwein von Schönborn- Wiesentheid.⁸

1.3.2. Francesco Paolo Supriani (1678-1753)

Nacido en Conversano y fallecido en Nápoles, este compositor llega a España, al igual que Caldara, para trabajar al servicio del Archiduque Carlos de Austria. Aparece nombrado en los documentos también como Scipriani o Sopriani. En el año 1710 regresa a Nápoles incorporándose a la Real Cappella en donde trabajará junto con otros grandes músicos como Francesco Alborea o Alessandro Scarlatti.

Es el autor de la primera obra pedagógica conocida hasta el momento para violonchelo, el *Principii da imparare a suonare il violoncello* además de 12 tocatas para violonchelo solo.



Ilustración 5: Detalle del manuscrito conservado en Nápoles del "Principii da imparare a suonare il violoncello" (Supriani, [s.f.])

⁸ El Conde Rudolf Franz Erwein (1677-1754) fue un apasionado violonchelista y coleccionista de música que desde 1694 reunió en la biblioteca del castillo de Schönborn- Wiesentheid una impresionante biblioteca para violonchelo solista, hoy en día la más importante del mundo en fuentes originales para violonchelo barroco.

1.3.3. Nuncio Brancati (s.f.-1737)

Poco sabemos de este violonchelista napolitano fallecido en Madrid en el año 1737. Trabajó como violonchelista en la Real Capilla durante el magisterio de Sebastián Durón (1701-1706) y se conserva de él una caricatura realizada Leone Ghezzi.

1.3.4. Giacomo Facco (1676- 1753)

Nacido en Venecia en el año 1676 y muerto en Madrid en 1753, el italiano Giacomo Facco (también conocido como Jacome o Jaime), llega a España en el año 1720, tras haber sido solicitado por la Corte de Portugal. De paso por la capital española, el patriarca de las Indias, encargado por aquel entonces de todo lo relacionado con la Real Capilla y sus músicos, lo retuvo al servicio de la corte madrileña como violinista y violonchelista, aunque eran también conocidas sus magníficas aptitudes para la enseñanza y para la ejecución como clavecinista.⁹

Lothar Siemens mantiene que existen documentos de la época que anteponen su naturaleza de violonchelista a la de violinista, y considera que la gran fama que se le ha atribuido como violinista, tal vez haya sido simplemente un pretexto para contratarlo por sus otras habilidades y con vistas a que ejerciese de maestro de clave del infante Don Luis de Borbón. (Siemens Hernández, *Los violinistas compositores en la Corte Española durante el período central del s. XVIII.*, 1988, págs. 670-672).

En el mismo año que llega a Madrid, falleció Joseph Draghi Cardinalino, profesor del Príncipe de Asturias, futuro Luis I, y Facco pasa a ser su mentor de clave aunque por poco tiempo, puesto que el reinado de Luis I fue muy efímero, falleciendo en 1724 a los pocos meses de haber ocupado el trono. Pese a esto, el prestigio y buen hacer pedagógico de Facco hicieron que le fuese encomendada la educación musical del Infante Duque Don Carlos, futuro rey de Nápoles y de España (Carlos III) al tiempo que Miguel Godro fue nombrado su maestro de danza.

Facco estaba casado con Ángela Coloma Petitaafán, con la que tuvo cuatro hijos, Antonia, Jaime, Pablo y María. Pablo continuaría el camino de su padre, trabajando como violinista para la Real Capilla, y su hija mayor, Antonia Facco, se casaría en el año 1741 con Domenico Porreti.

⁹ Es interesante señalar que en el tratado de Michel Corrette, *L'Art du Violon*, de 1783 (Corrette, 1782), se incluye una obra de Facco, lo que nos da una pista sobre la importancia que tenía como violinista didáctico. Fue profesor del violinista José de Herrando (Martín Moreno, 1984, pág. 225).



Ilustración 6: Detalle de la portada del manuscrito de los “Balletti” para dos violonchelos conservados en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia. (Facco, [s.f.])

De Facco nos han llegado sus 6 *Sinfonías y balletti para dos violonchelos*, conservadas en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia. Estas obras se cree que hayan podido ser escritas en la Corte Española hacia el año 1723, dato conocido por la filigrana del papel en el que se conservan, que coincide con la documentada en un impreso madrileño de ese año. (Gosálvez Lara C. J., 1997, pág. 440)

1.3.5. Giuseppe Antonio Paganelli (1710- c. 1763)

Este compositor originario de Padua, solo tiene una sonata para violonchelo, en La m y articulada en cuatro movimientos. Las dos únicas fuentes conocidas de esta sonata se conservan en la biblioteca del Conde Rudolf Franz Erwein von Schönborn- Wiesentheid.¹⁰ Se sabe que en el año 1756 llegó a España tras recorrer con anterioridad otras ciudades europeas como Venecia o Ámsterdam. Aunque su paso por nuestro país no está suficientemente estudiado, en algunas ediciones impresas aparece como Directeur de la musique du Roi d’Espagne.

1.3.6. Domingo Porretti (1709- 1783)

Porretti nace en Sora, Reino de Nápoles en el año 1709 y muere en Madrid en 1783. Se formó en Barcelona y va a pertenecer a la Real Capilla desde el año 1734 hasta su muerte, trabajando al servicio de los reyes Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Casado con la hija de Giacomo Facco, se convertirá en suegro póstumo de Luigi Boccherini, al casarse éste en segundas nupcias con su hija, Joaquina Porretti.

¹⁰ Ver nota 1.

Este compositor alcanzó una gran fama y prestigio en la vida musical de la España del XVIII. Lothar Siemens le considera junto a Reynaldi y Boccherini uno de los grandes violonchelistas que tuvo España a lo largo de este siglo. (Siemens Hernández, El violoncelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719- Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía, 1990, pág. 224).



Ilustración 7: Ilustración del libro *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, escrito por Carlo Broschi "Farinelli" y conservado en la Biblioteca del Palacio Real. Al fondo tras el clave se pueden apreciar a los cuatro violinistas de la Orquesta Real del Buen Retiro Gabriel Terri, Pablo Facco, Francisco Manalt y Antonio Marquesini junto con el violonchelista Domingo Porretti durante la entrega de Farinelli a Fernando VI y María Bárbara de Braganza de su códice.



Ilustración 8: detalle de la anterior ilustración

En aquel momento, un buen violonchelista era de gran valor. El violonchelista debía poseer un gran conocimiento armónico para poder realizar el continuo sin necesidad de clave, y por ello debía conocer el arte de desplegar acordes, arpeggios y contrapuntos sobre el bajo. Esta práctica habitual en Europa no era dominada por todos, y se fue perdiendo paulatinamente con el paso del tiempo. De hecho, a principios del XIX se recogen quejas en Alemania hacia los nuevos violonchelistas que son incapaces de acompañar a la antigua usanza, recomendando suprimir estas partes antes de caer en el riesgo de realizarlas mal. (Siemens Hernández, El violoncelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719-Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía, 1990, pág. 223)

Porretti dominaba esta práctica a la perfección y por eso fue muy admirado por el castrati Farinelli, quien escribe de él que componía con sus dedos y su instrumento toda la orquesta, y que bastaba su sola presencia para ensayar una ópera (Siemens Hernández, Los violinistas compositores en la Corte Española durante el período central del s. XVIII., 1988, pág. 699). Por sus capacidades, gozaba del favor de la realeza. De hecho era uno de los violonchelistas que se desplazaba a los Reales Sitios de Aranjuez junto con Farinelli para las representaciones de ópera y durante el reinado de Fernando VI cobraba el triple que sus compañeros violonchelistas de la Real Capilla (Gosálvez Lara C. J., 1997, pág. 441).

En cuanto a su obra, el Padre Antonio Soler da noticia en su Satisfacción a los reparos hechos por D. Antonio Roel del Río de 1765 de unas obras impresas en Madrid por el violonchelista Domingo Porretti, una de las cuales es concertada a cuatro violonchelos y que no ha llegado hasta la actualidad. Sí se conservan dos sonatas en Sol M y Re M así como concierto en Sol M.

1.3.7. Cristiano Reynaldi (1719- 1767)

El violonchelista polaco Cristiano Reynaldi nació en Cracovia en el año 1719 y murió en Madrid en 1767. Aunque siempre fue considerado un excelente violinista discípulo de Tartini, teoría apoyada por la publicación de su única obra, 6 Sonatas de violín y bajo, lo cierto es que Reynaldi siempre fue contratado como tañedor de violón.¹¹ No es de extrañar que el polaco dominase los dos instrumentos de arco, algo muy común en la época, aunque realmente es como violonchelista como trabajó y destacó.

En el año 1750 llega a trabajar al servicio de Isabel de Farnesio, por aquel entonces recluida en la Granja de San Ildefonso por los nuevos reyes Fernando VI y María Bárbara de Braganza. Tras la muerte de estos, la Reina vuelve a la corte a Madrid tras ser coronado su

¹¹ El término violón es uno de los términos asociados al violonchelo. Está presente en la mayor parte de los documentos de la época.

hijo Carlos III, llevando con ella a cuatro músicos de cámara: la cantante Polonia Caponi, el violonchelista Cristiano Reynaldi, el violinista Francisco Landini y el maestro Francisco Coradiani. Tras el fallecimiento de Isabel de Farnesio, Cristiano Reynaldi seguiría adscrito al personal de la corte hasta su muerte. Un año después llegará Boccherini a España. (Siemens Hernández, El violoncelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719- Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía, 1990, pág. 224).

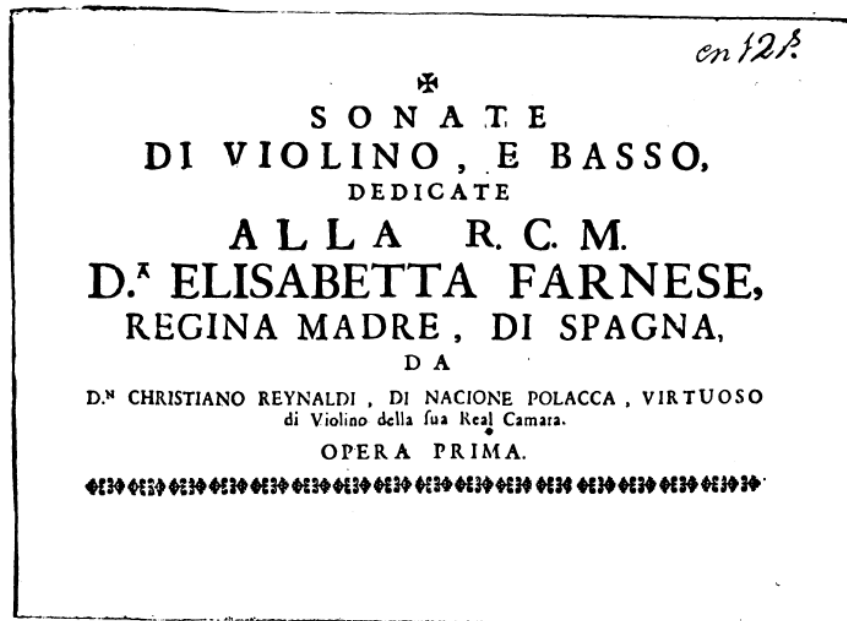


Ilustración 9: Portada de las 6 Sonatas para violín y bajo de Reynaldi, dedicadas a Isabel de Farnesio, publicadas en Madrid en el año 1761 (Reynaldi, 1761).

1.4.- Boccherini y su época¹²

El compositor italiano Luigi Boccherini nace en Lucca en el año 1743. Hijo del contrabajista Leopoldo Boccherini, estudia violonchelo y composición primero en su ciudad natal y más tarde en Roma, a dónde se desplaza junto a su padre para recibir clases del prestigioso violonchelista Giovanni Battista Constanzi (1704-1778). En el año 1753, ambos se trasladan a Viena al servicio de la Orquesta del Teatro de la Corte y comienzan una gira por tierras austríacas hasta que, en 1767, muere Leopoldo Boccherini. Entonces, Luigi Boccherini iniciará una serie de conciertos todo el norte de Italia junto a sus compañeros violinistas Pietro

¹² Para la elaboración de este apartado se ha consultado principalmente la información biográfica de la asociación Luigi Boccherini (Asociación Luigi Boccherini, s.f.) y la Historia de la música española de Antonio Martín Moreno (Martín Moreno, 1984).

Nardini, Filippo Manfredi y Giuseppe Cambini configurados como cuarteto de cuerda.¹³ Tras una temporada de gira, se traslada con su amigo Manfredi a París, ciudad en la que consiguen actuar en el prestigioso marco de los *Concerts Spirituels*.¹⁴

Durante años fue sostenida la teoría de que a lo largo de su estancia en París, el embajador español invitó a Boccherini a establecerse en España bajo la protección del príncipe de Asturias, más tarde Carlos IV (Martín Moreno, 1984, pág. 243). Actualmente, otras teorías como la que mantiene la Asociación de Investigación y difusión musical Luigi Boccherini, afirman que realmente Boccherini se trasladó a España enamorado de Clementina Pelliccia, la que será su primera esposa y con la que tendrá seis hijos. Por aquel entonces, Clementina trabajaba como soprano con la Compañía de Ópera del boloñés Luigi Marescalchi (Asociación Luigi Boccherini, s.f.). Boccherini se unió a esta compañía en el año 1768 y finalmente, dos años más tarde, será contratado por el Infante Luis Antonio de Borbón, trabajando en su capilla musical desde el año 1770 hasta que, en 1785, muere el infante. En ese momento, Carlos III, hermano de Luis Antonio de Borbón y rey por aquel entonces, dispone que se pague a toda la servidumbre del recién fallecido un sueldo de 6 meses mientras buscan un nuevo empleo. Ante esta situación, y muy afectado por la reciente muerte de su esposa Clementina, Boccherini escribe una carta al monarca:

Excmo. Sr.: Don Luis Boccherini, Violón y Compositor de música del Sr. Infante D. Luis desde el año de 1770 con el sueldo de 18.000 reales anuales, viene en la lista de criados nombrados por S.A. a quienes ha resuelto el Rey se paguen seis mesadas para que en ese intermedio busquen su acomodo, suplica a S.A: en el Memorial adjunto que en consideración al esmero con que sirvió a S:A: por espacio de quince años y a que quedará en la calle con seis hijos huérfanos de madre, sujetos a los trabajos consiguientes a la indigencia, se digne a continuarle su sueldo y darle el destino que fuere de real agrado (Martín Moreno, 1984, pág. 244).

Carlos III responde de inmediato concediéndole una pensión anual de 12000 reales así como el primer puesto vacante en la capilla, puesto que nunca llegará a tener.

Tras llegada de Carlos IV al trono en 1788, éste no contó con Boccherini para su Capilla Real, sino con Francesco Brunetti, lo cual causaría no poca desazón al compositor

¹³ Estos cuatro instrumentistas constituyeron el que puede considerarse el primer cuarteto de la historia, el *Cuarteto Toscano*. En el cuarteto, el violinista Cambini realizará el papel de viola para completar la composición de esta formación (Asociación Luigi Boccherini, s.f.).

¹⁴ Los *concerts spirituels* fueron una serie de conciertos fundados en París por Anne Danican Philidor entre 1725 y 1790 y en los cuales se interpretaba música instrumental y obras corales sacras. Los *concerts spirituels* se constituyeron como el centro de la vida musical no operística de París y a finales del s. XVIII y s. XIX se extendieron por otras ciudades europeas de siguiendo este modelo (Sadie, 2001).

italiano, que por aquel entonces gozaba de una importante fama como violonchelista y compositor. Aun así, se beneficiará de la protección de María Josefa Pimentel, duquesa de Osuna y Condesa de Benavente¹⁵ así como de la pensión concedida por Federico Guillermo II de Prusia, gran apasionado del violonchelo, quién le nombró su compositor de cámara sin obligación de vivir en Berlín pero sí de enviarle partituras. Boccherini cobraba 12000 reales de la Casa de Benavente y Osuna, otros 12000 anuales de la pensión otorgada por Carlos III y 1000 coronas del rey de Prusia, que se corresponden a una cantidad entre 12000 y 14000 reales. A ello hay que añadir otros ingresos obtenidos de publicaciones y posibles clases particulares. (Ortega, El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid, 2004, pág. 672)

Boccherini va a entablar una gran amistad con la familia Font. Francisco Font, violista era el padre de Antonio, Pablo y Juan, quienes tocaban diversos instrumentos de cuerda. Los cuatro formaban un cuarteto de cuerda al que Boccherini añadió su violonchelo creando así una nueva formación camerística, el quinteto con dos violonchelos (Asociación Luigi Boccherini, s.f.).



Ilustración 10: Retrato anónimo de Luigi Boccherini (ca. 1768). Victoria National Gallery, Melbourne.

¹⁵ La etapa vinculada a la casa de Benavente y Osuna será tratada en profundidad en el posterior capítulo.

En 1797 se casará con Joaquina Porretti, hija del violonchelista Domingo Porretti¹⁶. Tras la muerte del rey de Prusia fue protegido por Luciano Bonaparte entre los años 1800 y 1801 y tras esto, permaneció exclusivamente con su sueldo de violonchelista agregado a la Real Capilla.

1.4.1. La Casa de Benavente y Osuna

En este apartado se estudiará con más detalle la casa de Benavente y Osuna y la estancia de Boccherini en ella por ser el contexto en el que coincidirá con el violonchelista Pablo Vidal, protagonista del objeto de estudio de este trabajo.

La casa de Benavente y Osuna fue uno de los contextos nobiliarios más importantes para el mecenazgo y patrocinio de la música en la segunda mitad del siglo XVIII en España. El momento crucial de esta casa se produjo con el enlace matrimonial entre Pedro Alcántara Téllez-Girón (1755-1807), miembro del linaje de los Osuna y María Josefa Alonso Pimentel Téllez-Girón (1752-1834), miembro de la casa de los Benavente en el año 1787. De este modo se unen administrativamente estas dos importantes familias convirtiéndose así la casa Benavente y Osuna en una referencia social, económica, política y cultural en la España de finales del XVIII y principios del XIX (Fernández González, 2005).

Pedro Alcántara desarrolló una importante carrera militar, siendo a la vez un gran diplomático y amante de la cultura, mientras María Josefa, con sus inquietudes artísticas y culturales, jugó un papel fundamental para la cultura en la segunda mitad del XVIII. Su interés por la música le llevó, entre otras cosas, a establecer un contrato con Joseph Haydn (1732-1809) por el cual el compositor estaba obligado a enviar a la condesa-duquesa todas sus composiciones musicales, exceptuando encargos de uso privado. El número de composiciones no podía ser inferior a doce por año (Martín Moreno, 1984, pág. 276).

¹⁶ Ver 1.3.6. Domingo Porretti



Ilustración 11: Retrato de Maria Josefa Alonso Pimentel y Téllez de Girón, condesa duquesa de Benavente. Dibujo de Francisco de Goya y grabado de Fernando Selma. Año 1794. Inscrición: "D.^a Maria Josefa Pimentel, Condesa Duquesa de / Benavente. Duquesa de Bejar, Gandia y Arcos, casada / con D.n Pedro de Alcantara Giron, Duque de Osuna."

La música en este momento formaba parte de la educación de todo noble, llegando incluso a lograr muchos de ellos la suficiente destreza como para componer o tocar un instrumento. También el baile era una disciplina muy apreciada y las celebraciones musicales se sucedían con frecuencia en el día a día de estos nobles. Para su estudio, Judith Ortega divide las celebraciones musicales en ceremonias religiosas, música escénica, bailes y música instrumental. (Ortega, El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid, 2004).

Las ceremonias religiosas eran celebradas a lo largo de todo el año y para ello solían contratar alguna capilla de las existentes en la corte (las Descalzas, la Encarnación o San Cayetano). Estas capillas solían contar solamente con cantantes, bajones y organistas, siendo

la parte instrumental realizada por los músicos asalariados de la casa o músicos particulares contratados a tal efecto.

La música escénica o las funciones del “tabló” hacen referencia a la música teatral, con mucho eco en el momento. El término *tabló* tiene que ver con la transcripción fonética de *tableau* en francés, que significa escena. El vocablo también significa tablado en español. La Casa de Benavente y Osuna promovía la creación de estas obras que más tarde serían llevadas a los teatros públicos. La orquesta estaba formada por los músicos de la casa y los personajes eran representados habitualmente por los propios miembros de la familia e incluso por los criados. Uno de los ejemplos de este teatro musical es *La Clementina*, zarzuela con música de Luigi Boccherini y texto de Ramón de la Cruz, escrita por encargo de María Faustina, duquesa viuda de Benavente y madre de María Josefa.

El baile será otra manifestación musical que se organizará en esta casa de forma continua. No requería tanto gasto ni organización como las dos anteriores, sino que bastaba solo con disponer de la música de danza que era interpretada por los instrumentistas asalariados. Los bailes se organizaban por diferentes motivos, bien fuese por fiestas como Carnaval o Navidad o bien por celebraciones de otra índole como onomásticas o coronaciones.

Por último tenemos la música instrumental, un género muy cultivado y apreciado por la casa. Prueba de ello es el inventario tan extenso de música instrumental en estos años. Las sesiones solían recibir el nombre de “academias” y en ocasiones también se interpretaba música vocal. Este tipo de música se producía de manera más libre e íntima y entre los compositores más apreciados se encuentran Joseph Haydn, Luigi Boccherini, Ramón Monroy o Javier Julián.

Uno de los hechos más importantes dentro del mecenazgo musical de estos años fue la creación de una orquesta por la Condesa-Duquesa María Josefa Alfonso Pimentel. La orquesta estuvo en funcionamiento entre abril de 1781 y mayo de 1792 y su disolución tuvo que ver tal vez con el elevado coste de su mantenimiento y los problemas económicos por los que atravesaba la familia. (Fernández González, 2005, pág. 219).

La plantilla de la orquesta no mantuvo una estructura estable. Dada su naturaleza y el repertorio que interpretaba era más bien un conjunto de cámara que se adaptaba a las necesidades de los contextos en los que tenía que intervenir. Para bailes y para conciertos de música de cámara tocaba un conjunto menor y, en cambio, en las celebraciones religiosas

era requerida una mayor orquesta y la formación se reforzaba notablemente. La contratación de músicos era una práctica habitual y se solía contar con familiares de los miembros en plantilla o músicos cercanos. El mayor esplendor de la orquesta pudo ser entre los años 1784 y 1790 por ver una plantilla de vientos y cuerdas más compensada.

Plantilla de la orquesta de la XV Condesa-Duquesa de Benavente (1781-1792)

Fuentes: AHN NOBLEZA, OSUNA-CARTAS, legs. 390, 391, 489-4.

BNE Mss 14.016.3/25; 14.016.3/27; 14.016.3/65 (Papeles Barbieri)

Año	1781-1782	1783	1784-1785	1786	1787	1788-1789	1790	1791-1792	
Plaza									
Director y compositor				Luigi Boccherini ¹⁶⁸					
Primer violín	Bonifacio Zlotek				Rafael García				
Segundo violín de primeros	Cristobal Andreozzi ¹⁶⁹	Antonio Jaúregui ¹⁷⁰							
Primer violín de segundos	Manuel Carriles ¹⁷¹								
Segundo violín de segundos	Pascual Juan Carriles								
Violín	Francisco Basset ¹⁷²	Pedro Garisuain							
Viola	Rafael García								
Violón	Pablo Vidal								
Contrabajo 1º	Ramón [Rodríguez] Monroy								
Contrabajo 2º	Pedro Sebastián								
Flauta	Manuel Julián ¹⁷³								
Oboe 1º	Gaspar Barli								
Oboe 2º	Francisco Basset ¹⁷⁴								
Fagot 1º / Fagot de cámara	Joaquín Garisuain ¹⁷⁵								
Fagot 2º						Pedro Garisuain			
Trompa 1º	Jerónimo Germán ¹⁷⁶								
Trompa 2º	Cayetano Canaut								
Músico de voz					Antonio de la Plaza ¹⁷⁷				
Maestro de clave	José Lidón								
Maestro de clave	Blas de Laserna ¹⁷⁸								

Ilustración 12: Plantilla de la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente extraída de la tesis doctoral de Juan Pablo Fernández González (Fernández González, 2005)

Luigi Boccherini formó parte de la orquesta entre marzo de 1786 y diciembre de 1787 (Fernández González, 2005, pág. 232)¹⁷ y será el único que en nómina aparezca con el cargo de director y compositor. Hasta este momento los directores habían sido el maestro de clave o el primer violín. No sabemos si Boccherini a lo largo de este período estaba obligado a entregar un determinado número de obras para ser interpretadas en la Casa, pero si sabemos que, pese a su corta estancia en la orquesta, la Casa de Benavente y Osuna conserva un centenar de obras del compositor.

¹⁷ Anteriores estudios como los de Judith Ortega (Ortega, El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid, 2004) afirmaban que Boccherini había estado contratado hasta enero de 1787.

Capítulo 2: Pablo Vidal

2.1. Vida

Es complicado fechar el nacimiento de Pablo Vidal pues hasta el momento no se han conservado ni actas bautismales ni documentos que lo indiquen. La primera noticia que tenemos del violonchelista aparece reflejada en el Archivo del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona en donde se indica que Pablo Vidal ha estado contratado por la compañía de ópera italiana de Nicola Setaro y que trabajó en el Teatro de la Santa Cruz entre los años 1750 y 1753. (Fernández González, 2005)

El empresario y cantante de ópera napolitano Nicola Setaro venía de actuar por toda Europa durante los años 40 tanto en representaciones de ópera seria como también en ópera bufa. Llegó en el año 1750 a Barcelona por iniciativa del Capitán General de Cataluña y durante dos años trabajó en el Teatro de la Santa Cruz actuando más como empresario que como cantante y representando varios títulos de ópera entre los que destaca *La Serva Padrona* de Pergolesi. (Rodríguez Suso, 1998)

Según las citadas actas del Hospital de Santa Cruz de Barcelona, en marzo del año 1753 la compañía cesó su actividad, momento en el que Pablo Vidal fue contratado por la Casa de Osuna¹⁸ con fecha del 1 de abril de 1753 junto con otros tres músicos también de origen catalán: sus compañeros el violinista Salvador Rexach y el contrabajista Francisco Torner, quienes también trabajaban en la compañía de Nicola Setaro, y el fagotista catalán Juan Miserachs.

Pablo Vidal continuaría unido a esta casa hasta su muerte, en el año 1807. El salario estipulado fue de 9 reales diarios, asignación económica que continuaría recibiendo incluso un año antes de su muerte, ya jubilado.

Paralelamente a este trabajo, fue violonchelista en la Capilla del Real Monasterio de la Encarnación desde 1775. Frecuentemente colaboraba también en las actividades musicales organizadas por María Faustina, Condesa- Duquesa viuda de Benavente¹⁹ y en el año 1781 pasó a formar parte de la Orquesta de la Condesa- Duquesa de Benavente como hemos visto en el anterior capítulo, coincidiendo con el violonchelista Luigi Boccherini entre 1786 y 1787.

En dos ocasiones Vidal intentó acceder a una plaza por oposición en la Real Capilla. La primera vez fue en el año 1770 al quedar vacante la plaza de Juan Orri por fallecimiento. La plaza será otorgada al violonchelista madrileño José de Zayas. En el año 1783, ya al

¹⁸ Por aquel entonces Pedro Zoilo Téllez Girón era el VIII Duque de Osuna padre de Pedro Alcántara Téllez-Girón.

¹⁹ María Faustina era la madre de María Josefa Alonso Pimentel.

servicio de la Condesa-Duquesa de Benavente en su orquesta, ésta lo anima a presentarse nuevamente a la oposición, y le consigue una carta de recomendación del Patriarca de las Indias, pero aun así no logró su propósito y la plaza fue concedida al violonchelista Joaquín Samaranch.

Excelentísimo Señor
Muy Señor mío.

Don Pablo Vidal piensa oponerse a la plaza de violón que se halla vacante en la Real Capilla y con este motivo me ha pedido suplique a Vuestra Excelencia, como lo ejecuto con todo encarecimiento, que si sus ejercicios no lo desmerecieren como espero, se digne su bondad proporcionarle dicha vacante. Su habilidad es notoria, como su irreprehensible conducta, acreditadas muchos años hace en la Real Capilla de la Encarnación, por lo que me tomo la libertad de molestar a Vuestra Excelencia con esta súplica considerando muy digno al pretendiente de que la justificación de Vuestra Excelencia le proteja.

Con más razón debo rogar a Vuestra Excelencia me disimule esta confianza, y que ejecute mi pronta voluntad y afecto en cuanto sea de su agrado.

Nuestro Señor que a Vuestra Excelencia guarde muchos años

Madrid 21 de agosto de 1783

Excelentísimo Señor Patriarca de las Indias

Ilustración 13: Reproducción de la Carta de Recomendación a Pablo Vidal por el Patriarca de las Indias extraída de la tesis doctoral de Juan Pablo Fernández González (Fernández González, 2005)

Pablo Vidal tuvo dos hijos, José, violonchelista y Cayetano, violinista que colaboraron frecuentemente en las funciones organizadas por la casa aunque no figuran empleados oficialmente.

2.2. Obra

En cuanto su obra, sabemos que Pablo Vidal, además de intérprete también se interesó por la pedagogía. Prueba de ello son las únicas dos obras del violonchelista que han llegado a nuestros días: *Arte y escuela de violon-cello*, de la que conservamos dos manuscritos con fecha de 1796? y 1797 en la Biblioteca Nacional de España y *Arpeggio Armonico* copia conservada en el Archivo de la catedral de Valladolid:

Vidal, P. [1796?] *Arte y escuela del violon-cello* / compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la RI. Capilla de la Encarnación y del Exmo. Sr. Duque de Ossuna. Manuscrito

conservado en la Biblioteca Nacional de España 852. 40 M-BN BNMADRID SALA_BARBI M/2282.

Vidal, P. (1797). *Arte y escuela de violon-cello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, primer violon del RI. Combento de las Sras. de la Encarnación y del Excmo. Sor. Duque de Osuna.* Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España 852. 40 M-BN BNMADRID SALA_BARBI PA00040446 MC/5307/70.

Vidal, P. (s.f.). *Arpegio Armonico, de Violon.llo y Vajo, de buen gusto y arte, segun el moderno estilo, utilissimo para perfeccionarse en dicho Instrumento, su tema: ut-re-mi-fa-sol-la.* Archivo de la Catedral de Valladolid.

Hay que destacar que en la copia de 1796 del tratado *Arte y Escuela de violon-cello* aparece en la hoja 11 otra obra titulada *Pieza separada de la escuela para los Discipulos mas adelantados por Dn. Pablo Vidal.* Estas son, hasta la fecha, los primeros métodos para violonchelo conocidos escritos en España.

Por desgracia, si Pablo Vidal escribió otras obras, éstas no han llegado a nuestros días. Lo que si conservamos son diversos anuncios en los periódicos de la época con información muy importante sobre esa literatura musical perdida y sobre el papel que Pablo Vidal podía tener en la vida musical del momento como pasaremos a ver a continuación.

El primer anuncio que encontramos está en el *Diario de Madrid* con fecha del 15 de abril de 1796. En él, anuncia la venta de “una escuela de violonzelo con todo el arte y explicación del instrumento”, varias copias de obras de diversa índole y autoría y “dos violonchelos muy buenos para solo y capilla”.

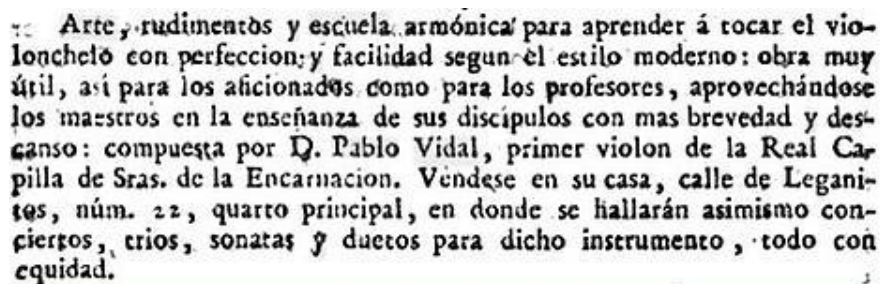
En la calle de Leganitos: casa n. 22: qto. principal, se halla de venta una escuela de violonzelo con todo el arte y explicacion del instrumento; su precio dando los borradores, 160 rs.: quatro piezas de sonatas del dicho instrumento, de buenos autores, con algunas cosas curiosas, á 5 rs. por pieza, copiadas: 20 ductos de gusto tambien copiados 80 rs. y otros 6 patéticos: 24: 8 conciertos de los mejores autores; copiados á 50 rs. cada uno, y tomando todo junto ó la mayor parte, se dará con la mayor equidad: dos violones muy buenos para solo y capilla, uno en 15: dobles, y otro en 12, y un violín en 240 rs.

Ilustración 14: Anuncio del *Diario de Madrid* 15/04/1796

En la *Gaceta de Madrid* con fecha del 10 de junio de 1796 aparece anunciado a la venta un concierto para violonchelo de su autoría, que habiendo llegado hasta nosotros sería el primero compuesto por un autor español pero del que desgraciadamente no conservamos ninguna copia. Pocos días después, el 18 de junio del mismo año se anuncia la venta de “una escuela de violonchelo con todo el arte del instrumento” además de conciertos, sonatas y otras obras de “buenos autores”.

El 15 de agosto 1797 aparece en la *Gaceta de Madrid* otro anuncio en el que Pablo Vidal vende un método de autoría llamado “Arte, rudimentos y escuela armónica para aprender a tocar el violonchelo con perfección y facilidad según el estilo moderno”.

No sabemos si este método es el *Arte y escuela* de violon-cello que ha llegado a nuestros días o si se trataría de una obra diferente. Emilio Moreno (Moreno, 1988) considera *Arte y Rudimentos* [...] como otro método desaparecido de este autor pues en el catálogo de Anglés y Subirá viene registrada como una obra diferente (Anglés, H. y Subirá, J.), aunque bajo mi punto de vista se podría tratar de la misma obra simplemente con el título más extenso.



Arte, rudimentos y escuela armónica para aprender á tocar el violonchelo con perfeccion: y facilidad segun el estilo moderno: obra muy útil, así para los aficionados como para los profesores, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discipulos con mas brevedad y desganço: compuesta por D. Pablo Vidal, primer violon de la Real Capilla de Sras. de la Encarnacion. Véndese en su casa, calle de Leganitos, núm. 22, quarto principal, en donde se hallarán asimismo conciertos, tríos, sonatas y duetos para dicho instrumento, todo con equidad.

Ilustración 15: *Gaceta de Madrid* 15/08/1797

El 28 de septiembre de 1798 aparece anunciado en la *Gaceta de Madrid* el “Arpegio Armónico para violonchelo y bajo” a la venta por 20 reales cada copia manuscrita, y en el Diario Noticioso de Madrid durante los años 1805 y 1806 Vidal pone a la venta varias piezas para voz y guitarra que tampoco han llegado a nuestros días.

Por lo que podemos deducir de estos anuncios, Pablo Vidal era una pieza clave en el panorama pedagógico de la época. Abastecía a los músicos de piezas de diversos autores y vendía también métodos para el aprendizaje del violonchelo así como instrumentos propiamente.

Capítulo 3: Análisis y comentario crítico de la obra pedagógica para violonchelo de Pablo Vidal

3.1 Arte y escuela de violon-cello

Hasta nuestros días han llegado dos copias manuscritas de la que hasta el momento es la primera obra didáctica para violonchelo en España. La primera, con fecha aproximada de 1796 por la Biblioteca Nacional de España y la segunda fechado al año siguiente, en 1797.

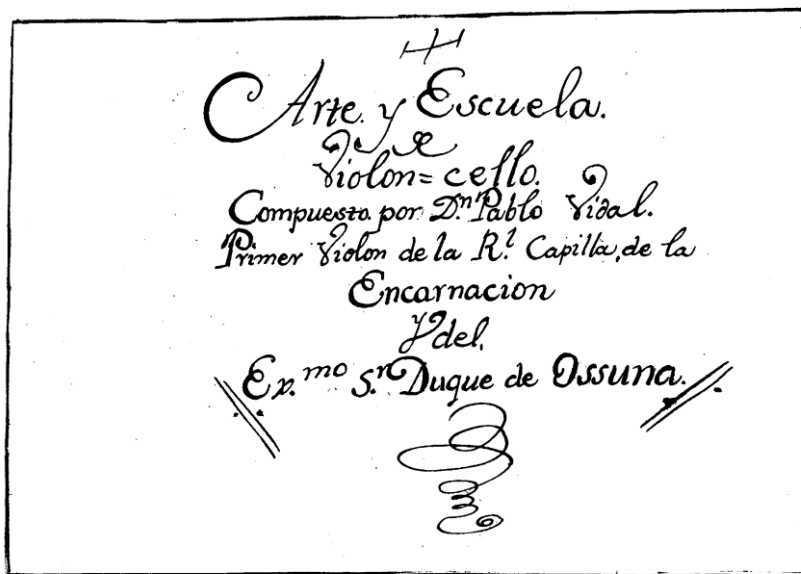


Ilustración 16: Portada del manuscrito Arte y escuela de violon-cello 1796?

(Vidal, Arte y escuela del violon-cello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Exmo. Sr. Duque de Ossuna, [1796?])

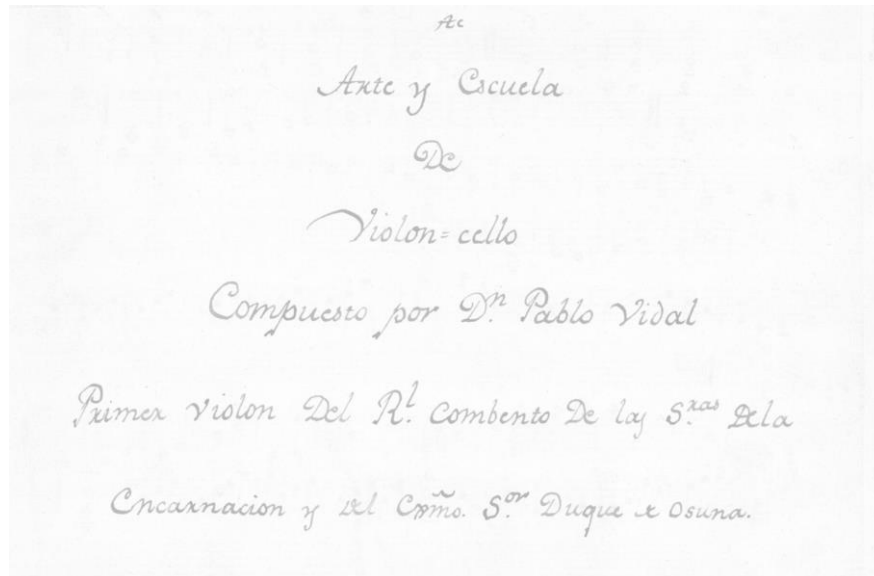


Ilustración 17: Portada del manuscrito *Arte y escuela de violon-cello* 1797 (Vidal, *Arte y escuela de violon-cello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, primer violon del Rl. Convento de las Sras. de la Encarnación y del Excmo. Sor. Duque de Osuna, 1797*)

3.1.1. Comparación entre los dos manuscritos conservados

Para este apartado remitimos al lector al Apéndice I, en el que podrá encontrar un cuadro detallado con la comparación minuciosa entre los dos manuscritos. A modo de clarificar las explicaciones que siguen a continuación, llamaremos manuscrito A a la copia de 1796 y manuscrito B al fechado en 1797. A continuación se van a extraer de una forma general las principales diferencias entre las dos copias:

- Los manuscritos fueron realizados por diferentes copistas respondiendo el manuscrito B a una caligrafía más pulcra y cuidada. La grafía es muy diferente, las dinámicas en ocasiones están escritas con distintos términos y el símbolo que indica el uso de pulgar difiere también entre ambas copias.
- En el ejercicio 4 ambos manuscritos son idénticos hasta el compás 5 pero a partir del compás 6 difieren en contenido musical. Como resultado de ello, el ejercicio de la copia A tiene 15 compases y el de la copia B 11.
- El manuscrito A contiene una leyenda explicativa en la primera página con el símbolo de uso del pulgar, que será empleado más tarde en el ejercicio 27. El manuscrito B, en cambio, emplea esa grafía en el ejercicio 30 sin explicación previa.
- El manuscrito B amplía dos ejercicios (el 18 y el 19), claramente preparatorios a la tonalidad de los dos siguientes (MibM y Dom). Probablemente necesitare añadirlos en la copia posterior dada la dificultad añadida del *lab* para el alumno.

- El orden de contenidos es el mismo hasta el ejercicio A25/ B27. A partir de ahí los ejercicios, aunque son los mismos, se sitúan en un orden diferente.
- Aparecen discrepancias de articulaciones, bien sean ligaduras o golpes de arco entre las dos copias.
- El manuscrito B omite información sobre digitaciones y contiene más errores de notas.
- El manuscrito A contiene una pieza más, la *Pieza separada de la escuela para los discípulos más adelantados* que se estudiará en el punto 3.1.2.
- Generalmente en el manuscrito A aparece un calderón sobre la doble barra al final de cada ejercicio. En el manuscrito B el copista lo suele colocar sobre la última nota o acorde de la pieza o bien lo elimina.
- El manuscrito A coloca signos de repetición en pequeñas secciones para evitar la reescritura de esos compases y el manuscrito B reescribe la música íntegra, probablemente con el fin de evitar confusiones. Como ejemplo, los ejercicios A28/ B29 y A29/ B31.
- En el manuscrito A aparece un ejercicio sin numerar.

3.1.2. Descripción y análisis de contenidos

En este apartado se tratará de realizar una lectura crítica del tratado teniendo en cuenta una serie de parámetros que serán abordados de manera transversal. Por un lado se procederá a una descripción del material encontrado, y por otro al análisis del mismo. Para ello se tendrán en cuenta diferentes parámetros: *parámetros estructurales*, relativos a la forma en la que están organizados los contenidos del tratado, qué orden siguen y si este orden tiene que ver con la dificultad de sus contenidos y con la adquisición de diferentes competencias; *parámetros técnicos*, relacionados con todos los aspectos propios de la ejecución del violonchelo; *parámetros musicales*, relativos al valor armónico, melódico o motivico de los contenidos del tratado y *parámetros pedagógicos*, íntimamente relacionados con la perspectiva metodológica empleada.

Se trabajará sobre el manuscrito A para una mayor comodidad aunque nos remitiremos también a la copia posterior en las situaciones que así lo requieran. El manuscrito puede consultarse en el Apéndice II.

Adjunto a ambas copias manuscritas, aparece un pliego de papel impreso con información teórica básica sobre la posición para tocar el violonchelo.

Reglas para el buen método de tocar el Violón

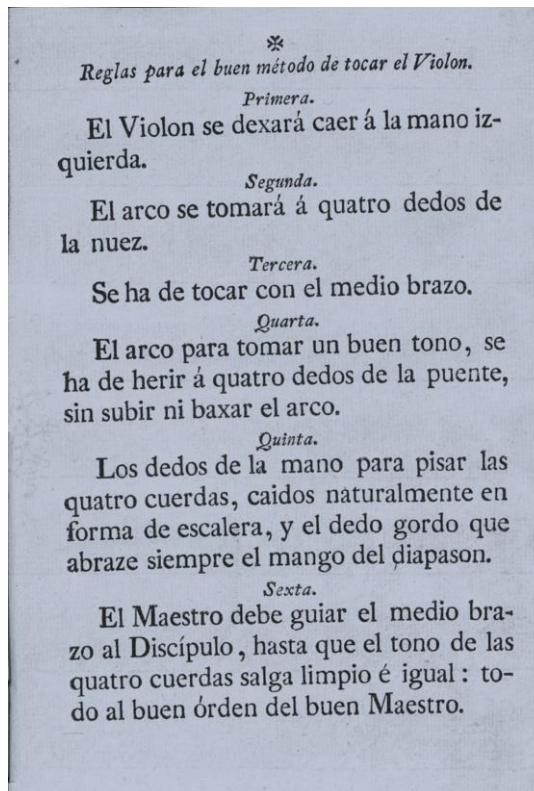


Ilustración 18: hoja de papel impreso explicativa que acompaña al método "Arte y escuela de violoncello" de Pablo Vidal en los dos manuscritos conservados

Esto responde a una tendencia que venía desarrollándose en España hacia finales del siglo XVIII y que consistía en vender copias manuscritas de métodos de aprendizaje de un instrumento, acompañadas de hojas impresas extraídas de otras fuentes o de propia elaboración, con información básica sobre diversos aspectos de teoría que el autor considerase importante para el aprendizaje instrumental. En este caso, probablemente sean unas instrucciones creadas por el propio autor. La impresión de texto resultaba una opción mucho más barata que hacerlo de manera manuscrita, al contrario de lo que ocurría con la música, que era más económica su reproducción a manos de un copista que en una imprenta.

- *Primera: el Violón se dexará caer á la mano izquierda*

La primera de las directrices de las que habla tiene que ver directamente con la postura. Aunque no explica nada sobre la sujeción del instrumento en las piernas, sí habla de que el instrumento se "dejará caer a la mano" lo que sugiere una posición de la mano izquierda próxima a la del violín, soportando el mástil con la palma de la mano en lugar de una postura con la mano más independiente a la manera actual de sujeción del violonchelo en la técnica moderna. Como veremos, en la pauta quinta se corrobora esta información.

- *Segunda: El arco se tomará á quatro dedos de la nuez*

Vidal sugiere una posición de la mano derecha a cuatro dedos de la nuez, que era la posición más habitual utilizada sobre todo por los violonchelistas italianos tal y como dice Michel Corrette en su tratado (Corrette, *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, 1740) Sin duda esto viene influenciado por toda la tradición italiana relacionada con el violonchelo en España de la que hemos hablado anteriormente en el capítulo 1.3

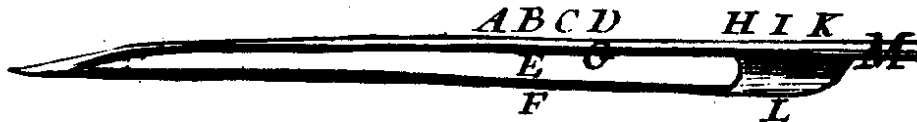


Ilustración 19: Ejemplo de las diferentes sujeciones del arco extraído del tratado de M. Correte. La posición italiana corresponde a la colocación de los dedos en las letras ABCDE (Corrette, *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, 1740)

- Tercera: Se ha de tocar con el medio brazo

Este aspecto es importante y difiere completamente de la técnica moderna del violonchelo, en dónde el brazo se utiliza en toda su extensión. Aquí, el codo debe servir de elemento de suspensión y será solamente el antebrazo el que realice el movimiento no existiendo movimiento alguno entre el codo y el hombro.

- Cuarta: El arco para tomar un buen tono, se ha de herir á quatro dedos de la puente, sin subir ni baxar el arco

En esta regla el autor hace referencia al punto de contacto exacto del arco en la cuerda para conseguir una producción sonora de calidad, y sugiere mantenerlo constantemente. Probablemente si es tan rígido en este aspecto es por tratarse éste de un método dedicado a principiantes y es muy importante el contacto básico del arco en la cuerda y el ángulo de desplazamiento. Es posible que el propio Vidal sí contemplase variaciones en este sentido a la hora de tocar para conseguir otras sonoridades o timbres.

- Quinta; Los dedos de la mano para pisar las quatro cuerdas, caidos naturalmente en forma de escalera, y el dedo gordo que abraze siempre el mango del diapasón

Al igual que podíamos intuir en la primera pauta, aquí explica claramente como el dedo gordo abraza el mango, lo cual sugiere una postura violinística de la mano izquierda. Además, explica cómo el violonchelista tiene que adoptar una posición de la mano en la que, con la caída natural de los dedos, los pueda colocar en escalera en las cuatro cuerdas. Geminiani habla de este mismo concepto en su tratado de violín (Geminiani, 1751).

B shews a Method of acquiring the true Position of the Hand, which is this : To place the first Finger on the first String upon F ; the second Finger on the second String upon C ; the third Finger on the third String upon G ; and the fourth Finger on the fourth String upon D. This must be done without raising any of the Fingers, till all four have been set down ; but after that, they are to be raised but a little Distance from the String they touched : and by so doing the Position is perfect.

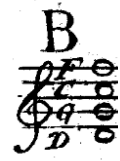


Ilustración 20: Explicación de la posición de la mano en el mástil por Geminiani en su tratado *The Art of playing violin* (Geminiani, 1751)²⁰

- *Sexta: El maestro debe guiar el medio brazo al Discípulo, hasta que el tono de las cuatro cuerdas salga limpio é igual: todo al buen orden del buen Maestro.*

Este método sirve para acompañar las lecciones de un profesor, no dispensa por lo tanto al maestro ni pretende ser un método autodidacta. Recuerda que ha de ser el maestro el que controle el arco en las primeras lecciones y el correcto movimiento a partir del codo.

El tratado comienza con una explicación sobre la afinación del violonchelo. Tras exponer cuales son las cuatro cuerdas (con notas y con letra) explica de qué manera afinar. Lo realiza por quintas previa afinación de la cuerda la. Sobre cada nota coloca un calderón para indicar que se debe tomar el tiempo necesario hasta conseguir una correcta afinación.

A continuación escribe una escala que recorre toda la tesitura del violonchelo en primera posición, desde el do₂ hasta el re₄. En la escala ascendente propone parar sobre la cuerda al aire en las dos cuerdas más graves y a partir de la cuerda re realiza la escala sin paradas. La escala descendente la escribe a la mitad de tempo, con blancas, frente a las redondas anteriores. Lo más curioso de este ejercicio son las digitaciones que propone, completamente propias del violonchelo utilizando la digitación 1-3 para la distancia de tono y 1-2 la de semitono. En el descenso vemos que vuelve a recordar el uso del dedo 3 en las cuerdas sol y do, lo que nos da una información de que probablemente no todos los violonchelistas utilizasen estas digitaciones. Anteriormente era más propia la extensión 1-2 tal y como se realiza en el violín.

A partir de aquí comienzan los ejercicios ya numerados. Si analizamos el plan tonal que presentan vemos como los primeros van a situarse en Do M u otras tonalidades cercanas como Sol o Re. Progresivamente aparecerán otras que ya requieran extensiones y cambios de posición para paulatinamente ampliar alteraciones y ganar en dificultad.

²⁰Traducción al español: B muestra un método para conseguir la correcta posición de la mano, que es la siguiente: se coloca el primer dedo en la primera cuerda sobre Fa, el segundo en la segunda cuerda sobre Do, el tercero en la tercera cuerda sobre Sol, y el cuarto en la cuarta cuerda sobre la Re. Esto debe hacerse sin levantar ninguno de los dedos hasta que los cuatro estén colocados. Una vez fijada la posición, se deben ir levantando manteniéndolos cerca de la cuerda que tocaban. Haciéndolo así la posición es perfecta.

EJERCICIO	TONALIDAD
1	Do M
2	Do M
3	Do M
4	Do M
5	Do M
6	Sol M
7	Do M
8	Re m
9	Sol m o Sol M
10	Do M
11	Sol m
12	Sib M
13	Sib M
14	Re m
15	La m
16	Mi m
17	Mi m

EJERCICIO	TONALIDAD
	18 Do m
	19 Do m
18	20 Mib M
19	21 Do m
20	22 Fa m
21	23 Sib m
22	24 Lab M
23	25 Do M / Lam
24	26 Fa M / Fa m
25	28 Re M
26	27 Fa# m
27	30 Mi M / Mi m
28	29 Mi m
29	31 La M / La m
30	32 Sol m
s/n	33 Mib M
31	34 Sol M

EJERCICIO 1

Tonalidad Do M.

En este ejercicio combina el arpeggio de Do M. con la escala por terceras.

EJERCICIO 2

Tonalidad Do M.

Ejercicio escrito en compás ternario dónde aparecen por primera vez indicaciones de articulación así como la primera indicación dinámica. Es un ejercicio desarrollado sobre arpeggios y de nuevo sólo recuerda el dedo 3 en las cuerdas sol y do, probablemente para contrariar una tendencia de tocar esas notas con el dedo 2 por influencia del violín. Hasta el momento la dificultad se va incrementando progresivamente.

EJERCICIO 3

Tonalidad Do M.

Primer ejercicio con cambios de posición. Tras el c.4, el autor escribe un calderón probablemente para indicar tiempo antes del cambio de posición y poder efectuarla correctamente-

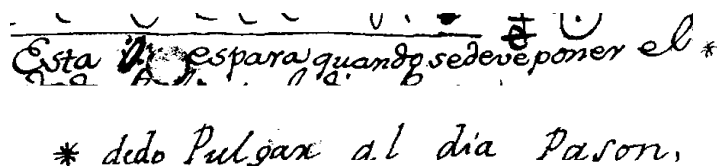
EJERCICIO 4

Tonalidad Do M con una pequeña inflexión a So M.
Aparece por primera vez el fa# con dedo 3 y así lo indica en el tratado. Este ejercicio difiere en ambas versiones a partir del compás 6. En la copia A tiene 15 compases y en la copia B 11. Continúa trabajando la primera posición sobre arpeggios.

EJERCICIO 5

Tonalidad Do M.
Este ejercicio supone un incremento de dificultad bastante significativo. Destinado a trabajar los cambios de cuerda, las dobles cuerdas (con una de las cuerdas al aire) las dinámicas y las diferentes articulaciones, ya incluye ritmos muy diversos cuando hasta el momento solo habían aparecido blancas, negras y redondas.

Al final de esta primera página aparece una anotación: *Esta () es para quando se debe poner el dedo Pulgar al dia Pason.*



*Esta [] es para quando se deve poner el **
** dedo Pulgar al dia Pason,*

Ilustración 21: Anotación sobre el uso del pulgar. Manuscrito de 1796

EJERCICIO 6

Tonalidad So M.
Este ejercicio está escrito en clave de do en 4ª y está destinado a trabajar la 4ª posición a través de una escala.
Curiosamente, en la 4ª posición hace una propuesta de digitación diferente a la de la primera posición y utiliza el 1-2-3 con la extensión. Al final hay una pequeña sección de dos compases en las que escribe la escala con salto de octavas en primera posición. De esta forma trabaja los saltos grandes entre cuerdas.

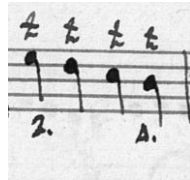
EJERCICIO 7

Tonalidad Do M. Indicación *despacio*.

En este ejercicio se trabajan los trinos principalmente con los dedos 2-4. No especifica si el trino se empieza por la nota real o por la nota superior. Hay una incongruencia de digitación en el c.5. Se intuye una grafía de dedo 4 en ambos manuscritos que en ningún caso resultaría efectivo para la realización del trino. Véase ese compás en las dos copias manuscritas.



Ejemplo musical 1: manuscrito de 1796 ejercicio 7



Ejemplo musical 2: manuscrito de 1797 ejercicio 7

EJERCICIO 8

Tonalidad Re m.

Ejercicio de escalas cromáticas incompletas en las que se echa en falta una digitación para el primer compás. Esto nos daría una perspectiva más certera de la propuesta del compositor para los pasajes con cromatismos, aunque se intuye por el segundo compás que el compositor usa la digitación 4-4 para las notas do- do# y sol-sol#.



Ejemplo musical 3: fragmento ejercicio 8

Esta digitación difiere de la actual fijada por Duport en su *Essai sur la doigté du violoncelle* (Duport, c.1840) en la que las escalas cromáticas se realizan con los dedos 1-2-3.



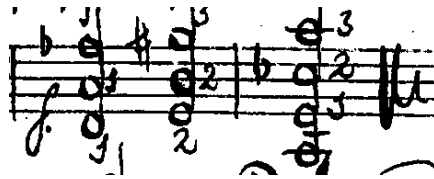
Ilustración 22: Ejemplo de digitación para escala cromática extrído del *Essai sur la doigté du violoncelle* (Duport, c.1840).

EJERCICIO 9

Tonalidad Sol m.

Ejercicio de escalas cromáticas reales en diferentes cuerdas y ligaduras por compás. Indicación *con suavidad*. La digitación propuesta es 01123440. De nuevo nos remitimos a la explicación anterior sobre la digitación de Duport.

En el descenso evita la cuerda re al aire con el dedo 4 (4321211). Llama la atención la extraña digitación de la secuencia de acordes finales.



Ejemplo musical 4: *fragmento ejercicio 9*

EJERCICIO 10

Tonalidad Do M. *Simil a obertura*.

Este ejercicio es de mayor extensión que todos los anteriores y tiene un carácter de obertura. Intercala secciones *largo* con otras *allegro* de carácter más vivo. Podemos ver cambios de posición a 2ª y 4ª posición, acordes, distintas articulaciones y apoyaturas. Como elementos novedosos aparecen los ritmos acéfalos y la primera indicación de crescendo.

EJERCICIO 11

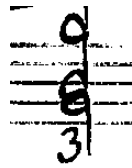
Tonalidad Sol m.

Ejercicio de trinos sobre la escala armónica. De nuevo aparece la propuesta errónea del 4 dedo en la nota *la* en el c.3 al igual que ocurría en el ejercicio 7.

EJERCICIO 12

Tonalidad Sib M.

Este ejercicio consiste en una escala en la que la tésitura se amplía hasta la nota sib que es marcada con un *sforzato* con la posible intención de contrariar una debilidad dinámica o inseguridad en esa nota. En el último acorde indica el *sib* con dedo 3, propuesta de digitación de media posición para evitar la extensión.



Ejemplo musical 5: acorde final ejercicio 12

EJERCICIO 13

Tonalidad Sib M.

Se trabajan a través de arpeggios diferentes posiciones y cambios de cuerda. Es curioso observar cómo una vez más utiliza la media posición realizando el fa natural con dedo 3 evitando la extensión 1-2, aunque sí realiza extensiones 1-4. En los acordes finales si realiza una extensión 1-2.

EJERCICIO 14

Tonalidad Re m. Indicación despacio.

Estamos ante el primer ejercicio con una línea de bajo. La línea superior está escrita en clave de do 4º, previsiblemente para el alumno que debe mantener el sonido a través de las redondas de cada uno de los compases (idea reforzada con una ligadura encima de cada redonda). Además, las notas no deben ejecutarse todas del mismo modo, sino que tienen indicaciones dinámicas de *f*, *p* y *sf*.

La línea del bajo camina con negras, llamando especialmente la atención la segunda aumentada que aparece en los c.2 y 9 y las terceras y la cadencia plagal final.



Ejemplo musical 6: *fragmento ejercicio 14*

EJERCICIO 15

Tonalidad La m. Indicación *mordentes despacio*.

De nuevo es un ejercicio sin bajo, en este caso para trabajar los mordentes. La primera grafía empleada es la misma que para los trinos (*tr.*), aunque a continuación se desdibuja, probablemente con el fin de indicar otro grafismo para el mordente y en los c.8 y 10 vuelve a aparecer la indicación clara de *tr.* No especifica cuál debe ser la diferencia entre la ejecución del mordente y del trino ni si hay diferencia entre la ejecución de este ejercicio y los trinos del ejercicio 7, por lo cual intuimos que este es uno de esos ejercicios de apoyo a unas lecciones impartidas por el profesor.

EJERCICIO 16

Tonalidad Mi m. Indicación *despacio*.

El presente ejercicio no deja de ser una escala preparatoria al siguiente, en la misma tonalidad y de mayor complejidad. Vuelve de nuevo a tener una segunda voz para otro violonchelo que sustenta la voz superior por terceras a partir del c.4. La voz superior por su parte tiene trinos en todas sus notas.

EJERCICIO 17

Tonalidad Mi m. Indicación *despacio*.

Es el primer ejercicio en el que se ofrece una propuesta melódica de mayor interés. Alterna articulaciones diversas, dinámicas contrastantes y armónicamente hace una pequeña inflexión al relativo mayor y a la región de la dominante.

EJERCICIO 18 (manuscrito B)

Tonalidad Do m.

Este ejercicio solamente aparece en el manuscrito B. Ejercicio sin bajo con tres secciones separadas por una doble barra y un calderón: la primera, *allegro* y *ff* es una escala de 2 octavas de Do m armónica aunque descendentemente ya es natural. La segunda, la escala de Mib M. La digitación propuesta para el *lab* y el *mib* es tocar en segunda posición 1-2 3 en lugar de hacer 1-3-4 y evitar la extensión. La última sección, *despacio* y *p*, son arpeggios de Do m. Este ejercicio servirá de preparación a los siguientes.

EJERCICIO 19 (manuscrito B)

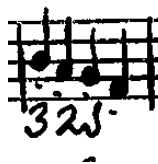
Tonalidad Do m. Indicación *andante*.

El compositor propone tocar el *lab* con dedo 4 en este ejercicio aunque en las escalas trabajó otro tipo de digitación.

EJERCICIO 18

Tonalidad Mib M

Ejercicio sin bajo. De nuevo propone ejecutar el *lab* con dedo 3 y en el penúltimo compás emplea la media posición.



Ejemplo musical 7: fragmento ejercicio 18

EJERCICIO 19

Tonalidad Do m.

Formado por dos secciones, la primera *despacio*, *suave todo* y la segunda *andantino dolce*.

A partir de este ejercicio ya todos son para dos violonchelos. En la primera parte el segundo violonchelo realiza un bajo que contribuye al sustento armónico mientras en la segunda sección el bajo es mucho más imitativo.

Aparece de nuevo la extensión extraña 2-3 (en el c.1 y en el c.16) que aparecía previamente en el final del ejercicio 9.

EJERCICIO 20

Tonalidad Fa m. Indicación *andantino y suave*.

En este ejercicio surgen dudas en cuanto a la armadura pues en el c.10 escribe 3 b retomando en el c.21 los 5 b originales aunque se encuentra claramente en Fa m.

Se trabaja la tonalidad con bemoles, las extensiones y los cambios de posición. Este ejercicio evidencia de nuevo una digitación más próxima a la del violín, con un escaso uso del dedo 4

EJERCICIO 21

Tonalidad Sib m.

Ejercicio cantáble interesante melódicamente. Utiliza una digitación con extensión para los bemoles.



Ejemplo musical 8: fragmento ejercicio 21

EJERCICIO 22

Tonalidad Lab M. Indicación *allegro moderato*.

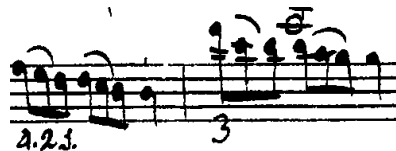
En este ejercicio se trabajan escalas y sus digitaciones. De nuevo apenas emplea el 4º dedo en la digitación, resolviéndolo todo con 1,2,3.

El bajo simplemente mantiene una pedal de tónica excepto para la cadencia.

EJERCICIO 23

Tonalidad Do M. Indicación *andante*

Este ejercicio de ritmo ternario tiene una estructura tripartita ABA con una sección central en la tonalidad del relativo menor, La m. Es un ejercicio rico melódicamente hablando, con progresiones, adornos y cambios de articulación. La parte A está escrita sobre un motor rítmico de tresillos de corcheas y un bajo que se mueve por grados conjuntos a lo largo de una distancia de 6ª ascendente y descendente. La segunda parte es contrastante, y el bajo cambia radicalmente, ganando en riqueza imitativa y melódica. El ejercicio termina con un D.C. Es curiosa la digitación de los c.6 y 7 de la segunda parte, en las que la distancia de tono se realiza con los dedos 4 2 y el medio tono para evitar el 4 3 lo realiza 3 2. De nuevo estas digitaciones



Ejemplo musical 9: fragmento ejercicio 23

Introduce aquí una nueva dinámica, el *mp* en la última nota del ejercicio.

EJERCICIO 24

Tonalidad Fa M. Indicación *andante*.

Lo más característico del siguiente ejercicio es el nuevo ritmo que trabaja:



Ejemplo musical 10: fragmento ejercicio 24

Este ejercicio tiene una segunda parte en Fa m y una recapitulación de nuevo en Fa M aunque termina con el acorde menor.

EJERCICIO 25

Tonalidad Re M. Indicación *andante*.

Este ejercicio tiene una primera parte *dolce* y una segunda parte mucho más virtuosística y de mayor agilidad en la que combina distintos tipos de arcadas y distribuciones

de arco. Curiosamente en esta lección no escribe digitaciones. El bajo el mismo en las dos primeras secciones y cambia para la tercera y de nuevo escribe la dinámica *mp*.

EJERCICIO 26

Tonalidad Fa# m. Indicación *andantino*.

De carácter *dolce*, destaca la sección final de síncopas a partir del c 12.

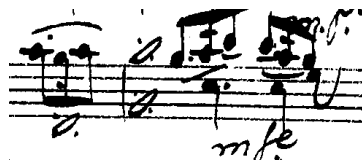
EJERCICIO 27

Tonalidad Mi M. Indicación *allegreto andantino*.

Este ejercicio presenta novedades con respecto a los anteriores. Con inflexiones al relativo menor, una de las novedades se refiere a la extensión, que aumenta considerablemente con respecto a los anteriores (91c.)

Es la primera obra escrita en un compás de subdivisión ternaria (6/8). También aparecen dobles cuerdas (terceras y sextas) y amplía la tesitura de la obra llegando hasta el *si* natural (recordamos que hasta el momento había llegado al *sib* (ejercicio 12).

Probablemente la más importante de las innovaciones introducidas en esta pieza se encuentra en la sección final despacio y es el uso del pulgar, indicado con el símbolo que se anunciaba en la primera página del tratado



Ejemplo musical 11: fragmento ejercicio 27 a dónde introduce el símbolo del uso de pulgar

También hay que resaltar el uso de otros matices como *mf* o *mp*, para dotar de una mayor riqueza dinámica a la pieza.

Nos encontramos con unas extensiones extrañas al inicio de la obra entre los dedos 3-4.



Ejemplo musical 12: fragmento ejercicio 27 b

También es de observar la digitación curiosa que se propone en el c.60 para el acorde.



Ejemplo musical 13: *fragmento ejercicio 27 c*

EJERCICIO 28

Tonalidad Mim. Indicación *andante*.

Este ejercicio, escrito en 3/8 presenta también importantes curiosidades y al igual que en el anterior, se aprecia una mayor riqueza rítmica, melódica y dinámica.

El bajo propuesto ya no solo funciona como sustento armónico sino que gana protagonismo con un movimiento melódico más interesante y una mayor capacidad imitativa.

En el c.11 el compositor escribe canto llano en 4º tono y realiza un pasaje por terceras con el bajo terminando en la región de la dominante. Escribe signos de repetición para los 4 compases.



Ejemplo musical 14: *fragmento ejercicio 28 a*

Otra indicación interesante es la que aparece en el c.18 en donde se escribe *punta de arco* para indicar el lugar en el que el compositor quiere que se ejecute el pasaje.



Ejemplo musical 15: *fragmento ejercicio 28 b*

Se echa en falta una aclaración más minuciosa del significado de esta indicación en cuanto al modo de ejecutarla. Pese a que el tipo de arco probablemente utilizado pudiese permitir una mayor elasticidad de golpes en la punta, tal vez esta indicación de Vidal tenga más que ver con el golpe de arco al que se refiere Tartini en su *Carta a la Señora Lombardini* (Tartini, 1770) donde propone un estudio de los movimientos rápidos de las sonatas de Corelli (lo que él denomina fugas) deteniendo el arco entre las notas y realizarlo en todas las partes del arco comenzando por la punta.



si devono suonare come fossero scritte :



Ilustración 23: extracto de la Carta a la Signora Maddalena Lombardini de G. Tartini (Tartini, 1770)

Al final, tras una sección de síncopas aparece de nuevo la indicación de punta de arco.

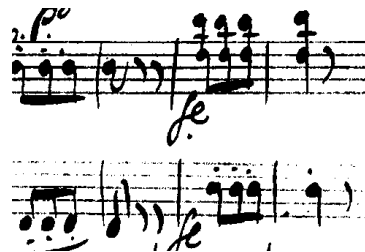
EJERCICIO 29

Tonalidad La M. Indicación *andantino gracioso*.

Esta es la primera de las obras con carácter real de dúo con relevancia en ambas voces que se mueven paralelamente por terceras una gran parte del tiempo. De hecho, hay partes de la segunda voz que están escritas en clave de do ya que la melodía así lo requiere. Al igual que el ejercicio anterior está escrita en 3/8.

La primera parte termina con una pausa general en el c.28, recurso que hasta ahora no había aparecido y que interrumpe completamente el discurso de una forma enigmática para retomarlo a continuación en el homónimo menor. Esta sección, en la que el compositor vuelve a escribir la dinámica *mp* (*mpo*) termina con una barra de repetición en el c.39, aunque no queda muy claro desde dónde se debe repetir. Probablemente sea esta segunda sección.

Finaliza con una tercera sección, de nuevo en La M. En los últimos 4 compases falta una clave de do en 4ª en el bajo pues esas notas en clave de fa son incorrectas.



Ejemplo musical 16: fragmento ejercicio 29

EJERCICIO 30

Posturas para recitados

Este ejercicio, de nuevo para un solo violonchelo, es una sucesión de acordes con la posible intención de familiarizar al alumno con los encadenamientos armónicos de los recitativos, uno de los aspectos que un violonchelista debía dominar en la época²¹. El compositor indica de qué forma se pueden ejecutar los acordes en el violonchelo atendiendo a la disposición de los mismos al tratarse éste de un instrumento que no permite cualquier disposición de las notas como puede ser el caso del clave por ejemplo.

Hacia el final hay una sección nombrada como *acompas*. Esto se refiere a que debe tocarse ya con una medida, a tempo, al contrario del recitativo que es de medida libre y siguiendo al canto.

EJERCICIO s/n

Tonalidad Mib M.

Este ejercicio está formado por dos secciones bastante contrastantes, un *andantino* ternario de movimiento sincopado y dobles cuerdas escrito solo para un violonchelo con carácter introductorio y un *allegro vivo* cuaternario con la indicación de *apunta de arco* en semicorcheas de carácter bastante virtuoso que suscita la misma cuestión que en el anterior ejercicio 28 sobre el lugar exacto del arco en el que ejecutarlo. A partir del *allegro vivo* entra el segundo violonchelo con un bajo muy estático que simplemente sustenta la tonalidad.

EJERCICIO 31

Tonalidad Sol M. Indicación *fuga 8º tono. Andantino*.

Esta pieza con la que termina el tratado es la más larga de todas, con 117 compases y estructuralmente la más compleja. Se desarrolla el mismo tema de forma fugada hasta que a partir del compás 76 aparece una parte de corcheas con la indicación de *muy suave* y en el c.100 aparece una sección *allegro* en Sol m para concluir en M.

²¹ La cuestión de los recitativos y su ejecución es un tema muy extenso que por falta de espacio y por excederse de los límites que marcan los objetivos de este trabajo no será tratado en profundidad.

3.1.3. *Pieza separada de la escuela para los Discipulos mas adelantados*

Al final del manuscrito de 1796 encontramos una pieza a parte con un nivel técnico considerablemente más alto a la que el autor denomina *Pieza separada de la escuela para los discípulos más adelantados* y, como anotación al inicio de la pieza, *para recorrer el diapasón*. Efectivamente, es una pieza con un carácter más virtuoso que las anteriores y que permite al alumno conocer el diapasón en muchas posiciones diferentes, algunas de ellas muy agudas. Vidal emplea el pulgar y las digitaciones *capotasto*²² con pulgar y cuarto dedo a la manera de Boccherini.

Los primeros 14 compases consisten en escalas sobre cada uno de los grados diatónicos de DoM realizando las últimas *capotasto* (utiliza el mismo símbolo que en tratado precedente). A continuación empieza un andantino de carácter más cantáble que en seguida deriva en octavas, con una digitación 1-4 en las primeras posiciones del violonchelo y con pulgar en las consecutivas. Esta digitación 1-4, como explicará años más tarde Duport en su *Essai sur la doigté du violoncelle* (Duport, c.1840) aunque permite muy buenos legatos, es muy difícil de realizar con calidad para alguien que no tenga una mano fuerte y grande. La extensión que requiere esta digitación, sobre todo en las primeras posiciones (como es el caso), es mayor de lo que la mano de un violonchelista estándar puede abarcar con naturalidad. Actualmente, lo más habitual es que esta clase de pasajes de octava se ejecuten con el pulgar y el tercer dedo.



Ilustración 24: Ejemplo de digitación para la ejecución de octavas con pulgar extraído del *Essai sur la doigté du violoncelle* (Duport, c.1840).

En el compás 47 surge una sección que se debe ejecutar *capotasto* en su totalidad y que en el compás 50 termina con una extensión de décima, algo bastante innovador y arriesgado. Vemos cómo, cuando no se sobrepasa el intervalo de 5ª, emplea el cuarto dedo para mantener la posición.

²² Este término italiano indica una técnica del violonchelo que consiste en colocar el dedo pulgar de la mano izquierda sobre las cuerdas, actuando éste como si fuese un dedo más y permitiendo al violonchelista realizar un intervalo mayor con la mano



Ejemplo musical 17: *fragmento de las décimas*

Además, aparece una nueva indicación, *a la puente* probablemente para modificar la sonoridad en este pasaje al cambiar el lugar de contacto del arco sobre la cuerda.

En el compás 73 vuelve a aparecer la indicación *punta de arco*²³ y en el 85 nuevamente requiere la sonoridad *dolce* y *a la puente* de la que hablaba anteriormente. En lo referente a la tonalidad hay una pequeña inflexión al homónimo menor volviendo de nuevo a la tonalidad principal para continuar con las escalas ascendentes y descendentes de las que llama especialmente la atención la del c. 113 pues de acuerdo con la digitación se intuye que ha de realizarse en la misma cuerda.



Ejemplo musical 18: *fragmento de la escala en la misma cuerda*

Curiosa es la indicación de *muy fuerte* que escribe para el bajo en los 4 últimos compases, para destacar esta línea sobre los acordes de la voz principal y terminar la obra de un modo muy afirmativo y decidido.

Realmente podemos apreciar un gran incremento de la dificultad en esta pieza con respecto a las anteriores del tratado.

²³ Ver en el capítulo 3.1.2 ejercicio 28 la explicación sobre la indicación *punta de arco*

3.2. Arpeggio Armónico

El *Arpeggio Armonico, de Violon.llo y Vajo, de buen gusto y arte, segun el moderno estilo, utilisimo para perfeccionarse en dicho Instrumento, su tema: ut-re-mi-fa-sol-la* data de 1798, fecha en la que aparece anunciado en la *Gaceta de Madrid*.²⁴ Se conserva una única copia en el archivo de la catedral de Valladolid. El copista de este manuscrito no coincide con ninguno de los dos manuscritos anteriores.



Ilustración 25: Portada del manuscrito *Arpeggio Armónico* 1798 (Vidal, *Arpeggio Armonico, de Violon.llo y Vajo, de buen gusto y arte, segun el moderno estilo, utilisimo para perfeccionarse en dicho Instrumento, su tema: ut-re-mi-fa-sol-la*)

3.2.1. Descripción y análisis de contenidos

Los parámetros de análisis utilizados serán los mismos que se explicaron y usaron en el capítulo 3.1.2. Puede consultarse el manuscrito en el Apéndice III.

Esta obra, como su nombre indica, parte de la realización de arpeggios sobre el hexacordo do-re-mi-fa-sol-la. Su carácter es eminentemente virtuosístico. Comienza con dos secciones de *allegro moderato* en Do M, la primera exponiendo *con suavidad* el hexacordo en arpeggios de manera ascendente y la segunda de manera descendente. Además de los arpeggios sugiere otras partes de tinte más cadencial con floreos y escalas a lo largo de todo el diapasón del violonchelo. Después le siguen tres variaciones (*con espíritu, presto y andante no mucho con suabidad y arte*) en las que el intérprete debe ejecutar rápidos tresillos *staccato*, octavas y los arpeggios de nuevo pero ahora en modo menor. Para ello Vidal ofrece digitaciones, entre las cuales propone realizar las octavas con los dedos 1-4.²⁵

²⁴ Ver capítulo 2.2

²⁵ Las ventajas e inconvenientes de esta digitación se explicaron previamente en el capítulo 3.1.3.

Tras las variaciones aparece un *allegro moderato* de gran virtuosismo que debe ejecutarse a seguir a las variaciones según la indicación del compositor *sigue sin parar*. Alterna diferentes elementos como rápidos bariolages,²⁶escalas, arpeggios y acordes y destaca la indicación que realiza de *ala puente*, y que había colocado con anterioridad en la *Pieza separada*.²⁷

A continuación el autor escribe un *andante gracioso con arte todo*. En esta ocasión el compositor no indica que deba realizarse *attacca* como las anteriores secciones sino que permite al intérprete tomar un poco de tiempo para cambiar el carácter, ya que este andante tiene varios aspectos diferenciadores. El compás ahora es ternario (3/8) y está escrito en clave de sol, una octava por encima de lo que debería sonar. Esta es probablemente la principal curiosidad de esta pieza ya que en ninguna otra ocasión, ni en este tratado ni en los dos manuscritos estudiados anteriormente, cuando el autor escribe en esta tesitura lo hace en clave de sol sino en clave de do en cuarta²⁸ o en clave de sol en tesitura normal (sabemos esto por las digitaciones propuestas). A lo largo de todo el allegro se suceden además de toda clase de arpeggios, pasajes de dobles cuerdas (sextas), acordes, pasajes al puente, pasajes ornamentados y bariolages. La obra termina con una pequeña sección *allegro no mucho con mucha suavidad* de 8 compases y a modo de coda que hace recordar a los arpeggios del principio y que de nuevo sabemos que va unida a la anterior por la indicación *sigue sin parar*.

El bajo carece de importancia excepto por el hecho de que la mayor parte del tiempo el autor escriba dobles cuerdas, para probablemente reforzar su función de sustento armónico a una línea principal muy exigente.

²⁶ El bariolage es un golpe de arco que consiste en la rápida alternancia del arco sobre 2,3 ó 4 cuerdas, bien sea para desplegar arpeggios o para crear un efecto tímbrico.

²⁷ Ver el capítulo 3.1.3.

²⁸ Esta práctica de escribir en clave de sol una octava más aguda responde a una práctica muy extendida en la música desde a finales del XVIII y comienzos del XIX cuando la tesitura del instrumento se desarrolla hacia el registro agudo y requiere el uso de pulgar.

Capítulo 4: Conclusiones

Una vez estudiado el contexto en el que surgió la obra de Pablo Vidal y analizados los manuscritos conservados se procederá a la extracción de unas conclusiones organizadas del siguiente modo:

- 1- Conclusiones extraídas tras el análisis de las obras objeto de estudio.
- 2- Conclusiones generales extraídas tras analizar la obra en su contexto y en relación con la presencia de la figura del compositor L. Boccherini en España.

Conclusiones extraídas tras el análisis de las obras objeto de estudio.

Tras el análisis de las obras podemos concluir, de forma general y atendiendo a los cuatro parámetros de análisis fijados en el capítulo 3.1.2. (parámetros estructurales, técnicos, musicales y pedagógicos), que en cuanto a su estructura, el tratado *Arte y escuela* propone una adquisición de las competencias técnicas necesarias para la ejecución del violonchelo de una forma progresiva, si bien es cierto que las primeras lecciones son relativamente sencillas y a partir del ejercicio 5 realiza un salto de dificultad realmente significativo. Así como los primeros ejercicios se podrían corresponder perfectamente con los contenidos de las primeras clases de instrumento, las siguientes lecciones en las que introduce conceptos como escalas cromáticas, trinos o cambios de posición, requerirían mucho tiempo de trabajo y perfeccionamiento. A partir del ejercicio 17 introduce el bajo y los ejercicios pasan a tener una mayor dificultad. La *Pieza separada* y el *Arpeggio armónico* aun siendo de carácter didáctico se constituyen como piezas musicales independientes y no con carácter de tratado con lecciones consecutivas.

En relación a los parámetros técnicos, el autor es muy completo a la hora de abordar los contenidos que deben adquirirse. Trata la afinación del instrumento, las escalas en diferentes tonalidades, los cambios de posición, los trinos, los mordentes, las escalas cromáticas, el arco lento, la producción del sonido, los recitativos, las notas picadas, los ritmos punteados, el uso del pulgar, las diferentes zonas de ejecución tanto en el arco (*punta del arco*) como en la cuerda (*a la puente*) octavas, décimas y arpeggios. El tratado es eminentemente práctico, y carece de una parte teórica que apoye los contenidos trabajados en los ejercicios. La única teoría es el pliego de papel impreso que simplemente proporciona unas pautas básicas para la primera toma de contacto con el instrumento pero el resto de conceptos carecen de explicación. Aunque el propio Vidal anuncie en la *Gaceta de Madrid* el 15/08/1797²⁹ este tratado como útil tanto “para aficionados como para los profesores,

²⁹ Ver capítulo 2.2

aprovechándose los maestros de la enseñanza de sus discípulos con más brevedad y descanso” faltarían muchas explicaciones por lo que podría pensarse que no se trata de un método autodidacta que dispense al profesor sino que es el apoyo musical a la figura del maestro.

Es significativo el pasaje de la *Pieza separada* en la que se alcanza una décima y se realiza un pasaje entero en *capotasto* y empleando el 4 dedo a la manera de Boccherini.

También ha de notarse que, con la introducción del bajo a partir del ejercicio 17, además de un incremento de dificultad a nivel técnico del ejercicio en sí mismo, se añade la dificultad de ejecución en un contexto armónico que viene dado por la línea del bajo y sus implicaciones armónicas y de afinación.

También podemos apreciar que Vidal utiliza una técnica violinística de la mano izquierda tal y como explica en el pliego de teoría, aunque en cuanto a la digitación no mantiene siempre un mismo criterio. Por un lado, sorprende ver como comienza el tratado con una digitación para la escala en la que utilizan el tercer dedo en lugar del segundo con extensión, digitación violinística usada e indicada en otros tratados como el de M. Corrette (Corrette, *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*, 1740). Como hemos visto en el capítulo 3.1.2, Vidal incide sobre estos dedos también en la escala descendente, donde lo vuelve a recordar probablemente para contrariar esa tendencia más extendida en la época.



Ilustración 26: digitación de la escala M. Corrette



Ilustración 27: digitación de la escala P. Vidal

En cambio, en el momento que aparecen tonalidades con bemoles que impiden la ejecución de cuerdas al aire Vidal realiza una extensión y usa el tercer dedo en lugar de la digitación que fijará más tarde Duport en 1840 y que se corresponde con la actual. Lo mismo ocurre en los pasajes de cuarta posición. Por lo tanto, podemos concluir que no existe todavía

ninguna clase de criterio de unificación de las digitaciones pero que, aunque la influencia del violín está muy presente al ser en la época muy común que los propios violinistas también tocasen el violonchelo, ya se aprecia una intención de realizar la distancia de tono con diferentes dedos y no con una extensión.

En lo relativo a los parámetros musicales podemos decir que el valor armónico y melódico de las obras va ganando a medida que avanza el tratado y que existen ejercicios con un desarrollo interesante como son el 17,19,20,21,23,26,27,28, y 31. La *Pieza separada* aunque comience con pasajes rigurosamente técnicos tiene elementos melódicos muy conseguidos y el *Arpeggio armónico* tiene secciones de gran belleza.

Hay un concepto que el compositor convierte en recurrente y se trata de la indicación de *con arte*. Con ella muestra el carácter que debe imprimirse a la música, debiendo así también el alumno trabajar el fraseo y la interpretación evitando ejecuciones descuidadas y monótonas.

Por último, en base a los parámetros pedagógicos podemos ver una clara intención didáctica en las obras. El tratado se preocupa por abordar todos los aspectos y en algunos casos también de qué forma estudiarlos (por ejemplo, siempre que hay ejercicios de trinos o mordentes escribe despacio). También escribe pequeños ejercicios preparatorios a la tonalidad (por ejemplo el ejercicio 12 como preparación al 13 o el 16 al 17). Es también representativo que entre los dos manuscritos algún ejercicio haya sido modificado, el orden de los contenidos cambiado e incluso que el compositor haya incluido dos pequeños ejercicios preparatorios a base de escalas en Do m y Mib M (18 y 19 de la copia de 1797) lo que demuestra los problemas que probablemente, y al igual que ocurre en la actualidad, surgiesen con la aparición del *lab*. Con todo esto el autor pretende cubrir mejor las necesidades y el buen aprendizaje de los alumnos.

Es fundamental la información que arroja el ejercicio 30 “posturas para recitado” ya que con él queda constancia de que la práctica de acompañar los recitativos con violonchelo se realizaba en España y que los chelistas debían tener conocimientos de armonía y de realización del continuo.

Conclusiones generales extraídas tras analizar la obra en el contexto de la época de Boccherini.

Podemos ver en las dos obras de Pablo Vidal, *Pieza separada* y *Arpeggio armónico*, una clara intención de dar al violonchelo una perspectiva virtuosa. La nueva afición por este instrumento como protagonista junto con el violín y la nueva dimensión que L. Boccherini había

conseguido darle con todas las innovaciones técnicas introducidas no dejó indiferente a Pablo Vidal. Así es que en estas dos obras escribe toda clase de alardes técnicos (sirvan como ejemplo las décimas y las posiciones *capotasto* de la *Pieza separada* o los rápidos arpeggios del *Arpeggio armónico*). Quizá este sea el “moderno estilo” del que habla en la portada del manuscrito del *Arpeggio armónico*.

En cambio, el tratado *Arte y escuela* puede a priori parecer muy básico o estar al margen de estos nuevos conocimientos, pero en mi opinión creo que el tratado nace con el claro fin de enseñar a tocar el violonchelo y no precisamente para dejar inmortalizado ningún nuevo avance. Es importante recordar que Pablo Vidal realizaba una importante labor pedagógica y tal y como hemos podido ver en la prensa de la época³⁰ vendía música propia, de otros violonchelistas a los que él denomina “los mejores autores” e incluso violonchelos y por lo tanto es normal que hubiese creado un manual que cubriese esa necesidad.

Bajo mi punto de vista, aunque se ven claras influencias, no se puede comparar la figura de Pablo Vidal a la de Luigi Boccherini ni técnica ni sobre todo musicalmente pero sí debería de ser valorado este violonchelista como pionero en la intención de transmitir de una forma pedagógica sus conocimientos sobre este instrumento dejándonos dos obras que sin duda enriquecen el patrimonio musical de la península Ibérica.

³⁰ Ver capítulo 2.2

Bibliografía

Fuentes primarias

Corrette, M. (1740). *Methode, Théorique et Pratique pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection*. París.

Corrette, M. (1782). *L'art de se perfectioner dans le violon*. París: Castagnery.

Duport, J. (c.1840). *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet*. París: A. Cotelle.

Facco, G. ([s.f.]). *Balletti a due violoncelli*.

Geminiani, F. (1751). *The Art of Playing on the Violin*. Londres.

Reynaldi. (1761). *Sonate di violino e basso*. Madrid.

Supriani, F. ([s.f.]). *Principii da imparare a suonare il violoncello*.

Tartini, G. (1770). *Lettera del defonto Signor Giuseppe Tartini alla Signora Maddalena Lombardini*. Venezia: Colombani.

Vidal, P. ([1796?]). *Arte y escuela del violon-cello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, Primer violon de la Rl. Capilla de la Encarnación y del Exmo. Sr. Duque de Ossuna*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España 852. 40 M-BN BNMADRID SALA_BARBI M/2282.

Vidal, P. (1797). *Arte y escuela de violon-cello / compuesto por Dn. Pablo Vidal, primer violon del Rl. Combento de las Sras. de la Encarnación y del Excmo. Sor. Duque de Osuna*. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España 852. 40 M-BN BNMADRID SALA_BARBI PA00040446 MC/5307/70.

Vidal, P. (s.f.). *Arpegio Armonico, de Violon.llo y Vajo, de buen gusto y arte, segun el moderno estilo, utilisimo para perfeccionarse en dicho Instrumento, su tema: ut-re-mi-fa-sol-la*. Archivo de la Catedral de Valladolid.

Fuentes secundarias

Alabrús Iglesias, R. G. (2005). La cultura en tiempos de Felipe V. *Aula-Historia Social*, No.16, 68-75.

Anglés, H. y Subirá, J. (s.f.). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid vol.I*.

Arizcuren, E. (1992). *El violonchelo. Sus escuelas a travbés de los siglos*. Barcelona: Labor.

- Basso, A. (1986). *Historia de la música, 6. La época de Bach y Haendel*. Madrid: Ediciones Turner Música.
- Bukofzer, M. (2004). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial.
- Casares Rodicio, E. (2006). *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales .
- Casares Rodicio, E., & Fernández de la Cuesta, I. y.-C. (1999). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Casares Rodicio, E.; Fernández de la Cuesta, I.; López Calo, J. (2002). *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Crisanto Gándara, X. (1999). El violón ibérico. *Revista de Musicología, Vol.22, No. 2*, 123-163.
- Crisanto Gándara, X. (2000). La escuela de contrabajo en España. *Revista de Musicología, Vol.23, No. 1*, 147-186.
- de Brito, M. (1984). Conciertos en Lisboa a finales del siglo XVIII. *Revista de Musicología Vol.7, No.1*, 191-202.
- Fernandes, C. (2013). De la etiqueta de la real cámara de Lisboa a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: la actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808). *Revista de Musicología Vol.36, Nos1-2*, 141-170.
- Fernandes, C. (s.f.). A Patriarcal e as Capelas Reais da Corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical.
- Fernandes, C. (s.f.). Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807).
- Fernandes, C. (s.f.). De la etiqueta de la real cámara de Lisboa a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: las actividades de los músicos españoles de la Orquesta de la Real Câmara de Lisboa entre 1760 y 1807.
- Fernandes, C. (s.f.). notas de contexto histórico ás partituras de João baptista André Avondano. En t. e. João Paulo Janeiro revisão, *4 Sonatas para violoncelo e baixo contínuo e 2 duetos para 2 violoncelos*.

- Fernández González, J. (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española. TESIS DOCTORAL*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Fubini, E. (1994). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gosálvez Lara, J. (1997). Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (siglos XVIII- principios del XIX). *Revista de Musicología, Vol.20, No.1*, 439-44.
- Gosálvez Lara, J. (2004). ¿Una nueva sonata para violonchelo de Boccherini?. *Revista de Musicología, Vol.27, No.2*, 805-212.
- Gosálvez Lara, J. (2004). Fuentes españolas para el estudio de la obra de L. Boccherini (1743-1805): Los fondos manuscritos del real Conservatorio Superior de Música de Madrid. *Revista de Musicología, Vol.27, No.2*, 743-762.
- Jambou, L. (1989). Documentos relativos a los músicos de la segunda mitad del siglo XVII de las Capillas Reales y Villa y Corte de Madrid sacados de su archivo de protocolos. *Revista de Musicología, Vol.12, No.2*, 469-514.
- Latino, A. (1993). Os músicos da Capela Real de Lisboa nos reinados dos Filipes 180/1640. *Revista de Musicología, Vol.16, No.6*, 3620-3629.
- Lolo, B. (1997). Música en España en el siglo XVIII. Estado de la cuestión. *Revista de Musicología Vol.20 No.1*, 277-300.
- Martín Moreno, A. (1984). *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martinez Cuesta, J. y. (1988). El Infante Don Gabriel (1752-1788). Gran aficionado a la música. *Revista de Musicología, Vol.11, No.3*, 767-806.
- Moreno, E. (1988). Aspectos técnicos del tratado de violín de José de Herrando (1756): El violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII. *Revista de Musicología, Vol. 11, No. 3*, pp. 555-655.
- Ortega, J. (2000). La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas. *Revista de Musicología, Vol.23, No.2*, 395-442.
- Ortega, J. (2004). El mecenazgo musical de la Casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid. *Revista de Musicología, Vol.27, No.2*, 643-697.

- Ortega, J. (2005). Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El "Yndice de música" de la Condesa Duquesa de Benavente de 1824. *Revista de Musicología*, Vol.28, No.1, 366-391.
- Palisca, C. (1978). *La Música del Barroco*. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru.
- Pérez Berná, J. (1998). La sinfonía concertante de ¿Buono Chiodi?. *Revista de Musicología*, Vol.21, No.2, 553-572.
- Pestelli, G. (1986). *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Ediciones Turner Música.
- Rodríguez Suso, C. (1998). La trastienda de la ilustración: el empresario Nicola Setano y la ópera italiana en España. *Il Saggiatore musicale*, pp. 245-268.
- Sadie, S. y Tyrrel, J. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Inglaterra.Oxford University Press.
- Scherpereel, J. (1985). *A Orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Siemens Hernández, L. (1988). Los violinistas compositores en la Corte Española durante el período central del s. XVIII. *Revista de Musicología*, Vol.11, No.3, 657-739;741-765.
- Siemens Hernández, L. (1990). El violoncelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719- Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía. *Revista de Musicología*, Vol.13, No.1, 221-225.
- Tortella, J. y. (1999). Luigi Boccherini en la Ilustración Española. *Revista de Musicología*, Vol.22, No.2, 255-258.
- Vidal, P. (2014). *Violoncello Methods in 18th-Century Spain* (Vol. Volumen I Arte y escuela de violoncello). (G. Turina, Ed.) Septenary Editions.

Grabaciones

La Ritirata, J. O. (2015). The cello in Spain. Boccherini and other 18th century virtuosos. Madrid.

Lenher, J. B. (2005). Boccherini Cello sonatas. Gerona.

Tempo di basso (2014). Pioneros de las escuelas violonchelísticas: de Barrière y Boccherini a Popper. Segovia.

Páginas web


Asociación Luigi Boccherini. (s.f.). Asociación Luigi Boccherini. Investigación y difusión musical. Recuperado el 09 de 2017, de Asociación Luigi Boccherini. Investigación y difusión musical: <http://www.luigi-boccherini.org/>



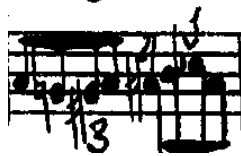


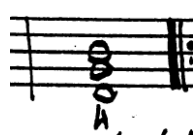
Educarchile. (s.f.). Recuperado el 05 de 2017, de Educarchile: www.educarchile.cl

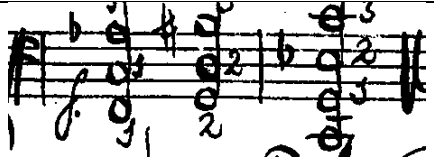
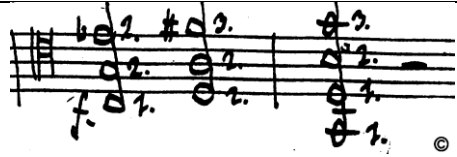
Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. (2015). Obtenido de <http://dle.rae.es>

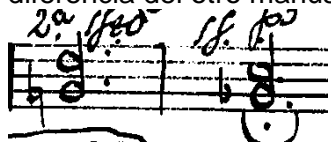

Apéndice I


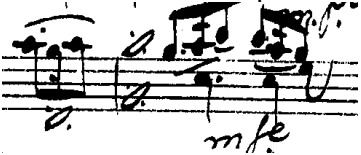


Tabla comparativa entre las dos copias manuscritas de *Arte y escuela de violon-cello*

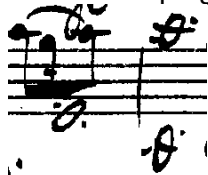



	A) ARTE Y ESCUELA DE VIOLON=CELLO 1796		B) ARTE Y ESCUELA DE VIOLON=CELLO 1797
Título	Compuesto por Dn. Pablo Vidal. Primer Violon de la RI. Capilla de la Encarnacion y del Ex.mo Sr. Duque de Ossuna	Título	Compuesto por Dn. Pablo Vidal Primer Violon del RI. Combeno de las Sras. De la Encarnación y del Ex.mo Sr. Duque de Osuna
	La hoja de papel impreso <i>reglas para el buen método de todas el Violon</i> se adiciona al inicio del tratado según el material de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.		En este manuscrito el pliegue de papel <i>reglas para el buen método de todas el Violon</i> se incluye antes del ejercicio 5 según el material de la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.
	<i>Las quatro cuerdas del violon.</i> En este manuscrito se escribe el nombre de la cuerda al aire con letra (C,G,D,A) <i>Para afinar el violon.</i> <i>Escala</i> Ídem.		<i>Las quatro cuerdas del violon.</i> Las cuerdas no llevan escrito el nombre de la nota <i>Para afinar</i> Ídem. <i>Escala</i> Ídem.
1	Ídem.	1	Ídem.
2	Ídem.	2	Ídem.
3	Tras el c.4, el copista escribe un calderón que indica tiempo antes del cambio de posición.	3	No hay calderón antes del cambio de posición En el c.11 aparece un probable error de digitación (do-3) 
4	Aparece por primera vez el <i>fa#</i> con dedo 3. Diferente contenido musical a partir del compás 6 Duración 15 compases	4	No propone digitación para el <i>fa#</i> Diferente contenido musical a partir del compás 6 Duración 11 compases.
5	Diferentes articulaciones entre los dos tratados	5	Diferentes articulaciones entre los dos tratados.

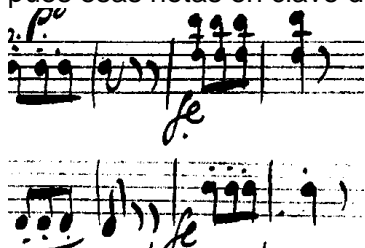
			
	<p>Al final de esta primera página aparece una anotación: <i>Esta () es para cuando se debe poner el dedo Pulgar al día Pason.</i></p> <p><i>Esta no espera cuando se debe poner el *</i></p> <p><i>* dedo Pulgar a.l día Pason,</i></p>		
6	Idem.	6	Ídem.
7	Idem.	7	Ídem.
8	<p>Diferentes notas c.7</p>  <p>Acorde final de re m.</p> 	8	<p>En el c. 1 aparece indicado el so# con dedo1</p> <p>Diferentes notas c.7</p>  <p>Error en el acorde final de re m.</p> 
9	<p>Acordes finales. Distintas propuestas de digitación con posibles errores. En este manuscrito el acorde final tiene la tercera menor por lo cual podríamos considerar Sol m como la tonalidad</p>	9	<p>Acordes finales. Distintas propuestas de digitación con posibles errores. Este manuscrito termina con el acorde de Sol M</p>

			
10	<p>Existen varias diferencias significativas entre los dos manuscritos:</p> <p>c.3 acorde con <i>fa</i> natural</p> <p>c.32 articulación todas las corcheas iguales con puntos</p> <p>c.34 <i>ff</i> notas sin puntos.</p> <p>c.35 <i>sol</i> natural todo el compás.</p> <p>c.39 articulación.</p> <p>Sección <i>dolce</i> clave de do 4ª diferentes arcos. No escribe digitaciones en los mismos lugares.</p> <p>c.60 último acorde notas diferentes.</p> <p>c.65 acordes completos.</p>	10	<p>c.3 acorde con <i>fa</i>#</p> <p>c.12 error en la escritura del ritmo, el <i>sol</i> blanca debería ser una negra.</p> <p>c.32 articulación diferente</p> <p>c.34 <i>ff</i> articulación diferente</p> <p>c.35 segunda parte <i>sol</i>#</p> <p>c.39 articulación</p> <p>Sección <i>dolce</i> clave de do 4ª diferentes arcos. No escribe digitaciones en los mismos lugares.</p> <p>c.60 último acorde notas diferentes</p> <p>c.65 tercer acorde incompleto</p>
11	c.3 nota <i>la</i> con dedo 4.	11	c.3 nota <i>la</i> con dedo 1.
12	c.6 negras con punto. Último acorde con una propuesta de digitación de media posición para evitar la extensión.	12	c.6 negras sin puntos Último acorde sin digitación propuesta.
13		13	c.1 error en la primera nota, está escrita un <i>re</i> y debería ser un <i>sib</i> . La digitación 3 corresponde a la nota <i>fa</i> , y no al <i>re</i> como está indicado. En el c-9 y c.14 se detectan también errores de digitación
14	Indicación <i>despacio</i>	14	Indicación <i>despacio</i> y <i>para sacar el tono</i> . c.17 aparece un <i>sf</i> que no está indicado en la otra copia.
15	Idem.	15	Idem. Es de señalar la pulcritud del copista de este manuscrito. Aquí se mantiene la grafía de trino en todas las notas.
16		16	En el último acorde falta una línea adicional para que la nota superior sea un <i>mi</i> y no un <i>do</i> .

17		17	Discrepancias de arcos. Faltan ligaduras en los c. 6,15 y 17. c. 9 nos da información de digitación en el cambio de posición
		18	Ejercicio añadido solo existente en este manuscrito
		19	Ejercicio añadido solo existente en este manuscrito
18		20	c.15 falta un dedo
19		21	Se han omitido digitaciones en los c. 6 y 24 c.10 otra digitación propuesta.
20	Dudas en cuanto a la armadura pues en el c.10 escribe 3b retomando en el c.21 los 5 b originales aunque se encuentra en Fa m.	22	Se han omitido dedos En el c.21 recuerda la armadura de 5b que no fueron alterados anteriormente, pero que el ser recordados de nuevo nos indica que hubo alguna modificación anterior no señalada en este manuscrito.
21	Idem.	23	Ídem.
22	En el c.16 el dedo 3 aparece desplazado de nota en ambos manuscritos.	24	Faltan algunas digitaciones en los c. 7 y 14.
23	Digitación c.6 y 7 de la segunda parte, en las que la distancia de tono se realiza con los dedos 4 2 y el medio tono con 3 2	25	c.7 de la segunda parte falta el dedo 3 que arroja toda esta información.
24	En el c.18 encontramos un acorde con si becuadro a diferencia del otro manuscrito 	26	En el c.18 encontramos un acorde con el si b.  En el c.21 aparecen escritas digitaciones que no están en la otra copia. A partir del c.25 faltan puntos sobre las notas. Faltaría en el c-20 el signo de repetición, sólo presente al final de la obra.

	<p>El copista coloca un calderón al final de la obra, sobre la doble barra final. Es algo característico de este manuscrito.</p>		 <p>El copista no coloca un calderón encima de la doble barra final. Normalmente sólo lo coloca encima del último acorde.</p>
<p>A partir de este punto, algunos ejercicios están colocados en diferente orden</p>			
<p>25</p>		<p>28</p>	<p>En los c. 3,4,6...presenta diferentes ligaduras</p>
<p>26</p>		<p>27</p>	<p>Discrepancias de ligaduras en algunos compases.</p>
<p>27</p>	<p>Aparece por primera vez el uso del pulgar con el símbolo que se anunciaba en la primera página del tratado</p> 	<p>30</p>	<p>Una diferencia entre las dos copias la encontramos en el c.16. Aquí se propone un doble sostenido en la nota <i>fa</i> que no aparece en la otra copia.</p>  <p>En el c.62 aparecen los tresillos sueltos aparecen ligados.</p> <p>En esta copia también indica el uso de pulgar aunque no haya una leyenda con anterioridad que explique el símbolo.</p>  <p>En este manuscrito la grafía ha sido confundida con una redonda y como tal ha sido transcrita</p>

	<p>En el c.85 aparece una grafía completamente confundible con una redonda aunque en realidad se trata claramente del del símbolo de pulgar, al igual que en el c.89.</p>  <p>En el c.38 encontramos una confusa digitación. El dedo 3 está anticipado una nota y probablemente corresponda a la nota si.</p>  <p>En la segunda parte del c.85 podría haber una nota falsa corregida en el manuscrito posterior. Diferente bajo.</p>	 <p>c.85 corrección de notas y diferentes notas en el bajo.</p>
<p>28</p>	<p><i>Andante</i></p> <p>Escribe signos de repetición para los 4 compases.</p> 	<p>29</p> <p><i>Andantino</i></p> <p>c.9 en este manuscrito se propone ligar el compás, lo cual tiene sentido.</p> <p>En este manuscrito se obvian los signos de repetición, optando el copista por volverlos a escribir, probablemente para evitar confusiones y engaños en la lectura.</p>
<p>29</p>	<p><i>Andantino Gracioso.</i></p> <p>El copista escribe la grafía <i>mp</i> como <i>mpo</i></p>	<p>31</p> <p><i>Duetto Andantino Gracioso</i></p> <p>Falta una digitación el el c.3 así como la indicación de <i>dolce</i> en el c.17 o el <i>sf</i> del c.20.</p> <p>Este copista escribe las grafías de los matices de modo diferente: <i>mp</i>.</p> <p>En esta copia no aparece la barra de repetición</p>

	<p>c.39 termina con una barra de repetición aunque no indica desde dónde se debe repetir.</p> <p>c.55 y 56 coloca un signo de repetición.</p> <p>En los últimos 4 compases falta una clave de do en el bajo pues esas notas en clave de fa son incorrectas.</p> 		<p>c.55 y 56 el copista opta por reescribir la parte que en el otro manuscrito está marcada con signos.</p> <p>El mismo error aparece en este manuscrito</p>
30	<i>Posturas para recitados</i>	32	<p><i>Posturas para recitado</i></p> <p>En los c. 9,13 y 14 faltan # en alguna nota. En la sección final hay diferentes ligaduras y faltan indicaciones.</p>
s/n	En este manuscrito este ejercicio no aparece numerado	33	<p>Faltan indicaciones de dedos en el c. 3 En el c. 4 del <i>allegro vivo</i> falta un becuadro en el último <i>la</i> Faltan dedos en el c. 10 del <i>allegro vivo</i>.</p>
31	<p><i>Fuga 8º tono. Andantino</i></p> <p>Prácticamente ambos manuscritos son iguales salvo por una ligadura que parece faltar en la segunda parte del c.54 y una discrepancia de arcos en el c.47</p>	34	Solo tiene la indicación de <i>andantino</i> .

Apéndice II

Arte y escuela de violon-cello. Manuscrito de 1796?

Handwritten title page of the manuscript. At the top center is a stylized 'H' symbol. Below it, the title 'Arte y Escuela.' is written in a large, elegant cursive script. Underneath, 'Violon-cello.' is written in a similar style. The author's name 'Compuesta por D.ⁿ Pablo Vidal.' follows, along with his position 'Primer Violon de la R.^a Capilla, de la Encarnacion y del Ex.^{mo} Sr. Duque de Ossuna.' The page is framed by a simple black border and features decorative flourishes at the bottom.

A page of handwritten musical notation for a cello exercise. The title at the top is 'Las quatro Cuerdas del Violon' with a subtitle 'Para afinar el Violon'. The score is written on five staves, each with a different clef (soprano, alto, tenor, bass, and fifth). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. At the bottom, there are two footnotes: '* dedo Pulgar a.l dia Pasaron,' and '* Esta D.^a esparraga quando se deve poner el *'.

15 *Morzenes* *Desp.^o*

16 *Desp.^o*

17

18

19 *Desp.^o* *Suavetudo* 3

Andante *sol*

D.C. abra

20 *Andante* *suave* 3.2.3. j. 3.

Handwritten musical score for cello, measures 20-21. The score is written on five staves. The first staff (treble clef) contains measures 20 and 21. The second staff (treble clef) contains measures 20 and 21. The third staff (treble clef) contains measures 20 and 21. The fourth staff (bass clef) contains measures 20 and 21. The fifth staff (bass clef) contains measures 20 and 21. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *del* (delicate) and *suave* (softly).

Handwritten musical score for cello, measures 22-23. The score is written on five staves. The first staff (treble clef) contains measures 22 and 23. The second staff (treble clef) contains measures 22 and 23. The third staff (treble clef) contains measures 22 and 23. The fourth staff (bass clef) contains measures 22 and 23. The fifth staff (bass clef) contains measures 22 and 23. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp*, *f*, and *ff*. Performance instructions include *All. mod. to* (Allegretto molto to) and *Andre* (Andante).

Handwritten musical score for cello, measures 24-25. The score is written on five staves. The first staff (treble clef) contains measures 24 and 25. The second staff (treble clef) contains measures 24 and 25. The third staff (treble clef) contains measures 24 and 25. The fourth staff (bass clef) contains measures 24 and 25. The fifth staff (bass clef) contains measures 24 and 25. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* and *ff*. Performance instructions include *Andre* (Andante).

21. *Andre*

Dol *p* *mp* *f* *ff* *D.C. arr. fin.*

J.S.

25 *Andre*

dol *p* *ff* *ffo* *ffo dol*

Handwritten musical score for cello, measures 1-27. The score is written on six staves. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *pp*, *fe*, *mf*, and *ff* are used throughout. There are also performance instructions like *sol.* and *Final Desp.* The notation includes slurs, accents, and fingerings.

Handwritten musical score for cello, measures 28-31. This section is marked *Andrno* and *Gracioso*. It begins with a *sol.* marking and includes complex rhythmic figures with many sixteenth notes. Dynamic markings include *sol.*, *ff*, *pp*, and *ffoo*. Performance instructions such as *apunta de arco* and *apunta de arco* are present. The score is written on four staves.

Handwritten musical score for cello, measures 1-30. The score is written on five staves. The first three staves contain the main melodic line with various dynamics such as *mp*, *f*, *ff*, and *pp*. The fourth staff is labeled "Parrugas Para Recitar" and contains a recitative-like passage. The fifth staff is labeled "Organo" and contains a basso continuo line. The piece concludes with a fermata.

Handwritten musical score for cello, measures 31-42. The score is written on five staves. The first staff is labeled "Almo." and contains a melodic line. The second staff is labeled "Alto Vivo" and contains a more rhythmic passage with the instruction "apunta de arco". The third and fourth staves continue the rhythmic passage with various dynamics and articulation marks. The fifth staff concludes the piece with a fermata.

Fuga 8ª Tono.

31 *Andrno*

Handwritten musical score for Fuga 8ª Tono, starting at measure 31. The score is written for cello and includes dynamic markings such as *fe*, *po*, and *mf*. The tempo is marked *Andrno*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Continuation of the handwritten musical score for Fuga 8ª Tono. This section includes dynamic markings such as *dol*, *p*, *m'po*, and *Allegro p*. It also features performance instructions like *mu. suave* and *sigue*. The notation continues with complex rhythmic patterns and articulation.

The image displays a handwritten musical score for cello, likely a didactic piece by Pablo Vidal. The score is presented on three systems of staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking 'tutto.' followed by fingerings 2, 4, and 3. The second system includes dynamic markings 'p' and 'f'. The third system concludes with a large, decorative 'Fin.' marking. Below the first system, there are four additional empty systems of staves.

Apéndice III

Arpeggio Armónico



Arpeggio Armónico,
de Violon. ^{no} y Vajo; de buen gusto y arte, segun el moder-
no estilo, vtilissimo para perfeccionarse en dicho Instru-
mento, su tema: ut-re-mi-fa-sol-la-

Su Autor
D.^{no} Pablo Vidal, Primer Violon de la Real
Capilla de la encarnacion, y del Ex.^{mo} S.^{ro} Duque de
Osuna.



Violoncello
All. Mod. ^{to}
Violon o Viola
Can. suav. ^{onda}
Vivo. ^{dol.}
All. Mod. ^{to}
Vivo. ^{ff. dol.}

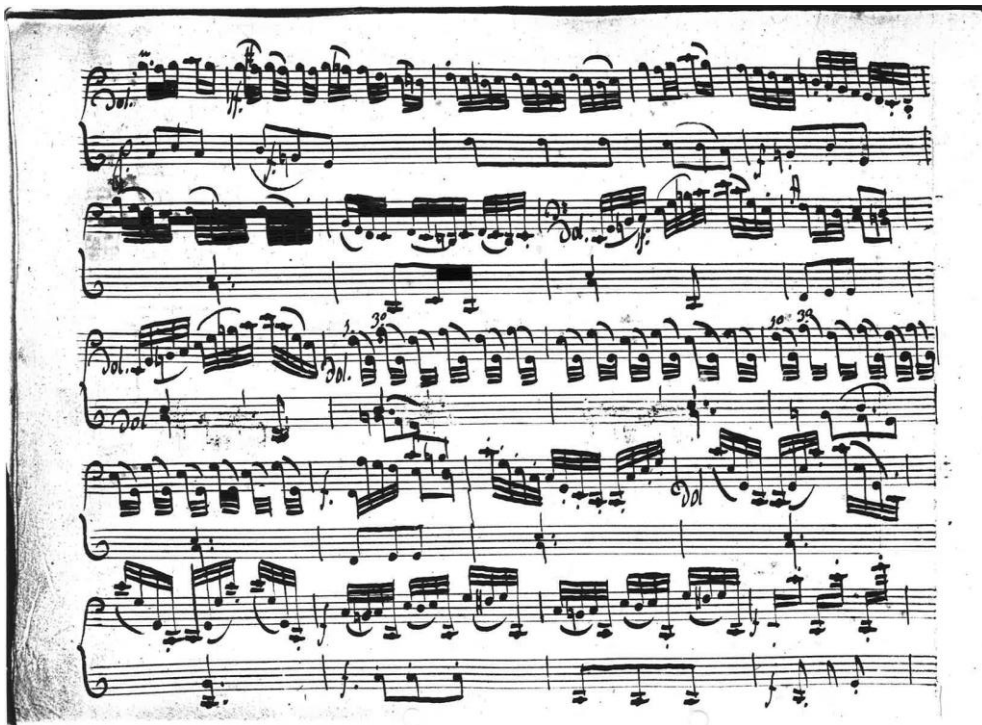
Handwritten musical score for cello, featuring a section titled "Variacion" with the instruction "Con spiritto". The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is marked "Variacion" and "Con spiritto". The music consists of various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation is in an older style, with some ligatures and specific phrasing. The paper shows signs of age and wear.

Handwritten musical score for cello, featuring two sections: "Vaa. 2" and "Variacion 3a". The score is written on four staves. The first section, "Vaa. 2", is marked "Presto" and "dol. to do". The second section, "Variacion 3a", is marked "And. non molto" and "Con moderada yate". The music consists of various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation is in an older style, with some ligatures and specific phrasing. The paper shows signs of age and wear.



Handwritten musical score for cello. The top system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music consists of several staves with various notes, rests, and dynamic markings such as *Dol. Dim.*, *sol.*, and *sf.*. There are also markings for triplets (*3^o*). Below the first system, the tempo and mood are indicated as *And.te Grac.* and the instruction *Con arte todo. La buelta.* is written in a decorative script. The lower part of the page shows several empty staves.

Handwritten musical score for cello. The top system is marked *And.te Gracioso* and *Con arte todo.*. The music is written on multiple staves, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic lines. There are dynamic markings such as *mf.* and *sf.*. A section is marked *Puente* and another *sin Puente*. The score is densely notated with many notes and rests.





ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
VIOLONCELO BARROCO

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.
Elsa Pidre Carballa

