

Análisis de la metodología contrabajística de los siglos XIX y XX: adecuación a la actual enseñanza-aprendizaje del contrabajo a edades tempranas

Autor/a: Ruth Alonso Jartín

Tese de doutoramento UDC / 2021

Directora: Dra. Dña. Rocío Chao Fernández

Programa de doctorado: Equidad e innovación en educación



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Análisis de la metodología contrabajística de los siglos XIX y XX: adecuación a la actual enseñanza-aprendizaje del contrabajo a edades tempranas

Autor/a: Ruth Alonso Jartín

Tese de doutoramento UDC / 2021

Directora: Dra. Dña. Rocío Chao Fernández

Programa de doctorado: Equidad e innovación en educación



UNIVERSIDADE DA CORUÑA



Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Autorización de la directora de la tesis

Dra. D^a ROCÍO CHAO FERNÁNDEZ, Profesora Contratada Doctora del Área de Didáctica de la Expresión Musical de la Universidade de A Coruña, en calidad de directora de la Tesis de Doctorado titulada: Análisis de la metodología contrabajística de los siglos XIX y XX: adecuación a la actual enseñanza-aprendizaje del contrabajo a edades tempranas.

INFORMO:

Que la presente tesis se corresponde con el trabajo realizado por Dña. Ruth Alonso Jartín bajo mi dirección y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la UDC para optar al grado de Doctor y que como directora de esta no incurso en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

Para que así conste, se firma y data en A Coruña, a 22 de abril de 2021

Fdo.: Prof. Dra. Rocío Chao Fernández



Figura 1. Contrabajista del siglo XIX. Fuente: Brun (2000, p.2)

Aclaración

En este trabajo, en aras de la legibilidad, comprensión y síntesis, utilizaré el genérico masculino en caso de no ser posible un sustantivo colectivo.

*A la memoria de mi maestro Ludwig Streicher, por sus enseñanzas y su
humanidad.*

*A través de estos capítulos pretendemos homenajear a los maestros de
vocación, basándonos en la enseñanza del contrabajo en épocas gloriosas, para
adecuarla a la realidad actual del aula. Entendemos que es imprescindible volver
a la calidad de aquello que se aprende y de aquel que enseña, para seguir
formando a las generaciones futuras, desde el conocimiento profundo de aquello
que se pretende transmitir. Siempre con generosidad, con esfuerzo y con la visión
de dar a cada talento aquello que demanda.*

*El contrabajo precisa fortaleza física y mental y al igual que la labor
docente, se presenta con voz profunda, densidad en sus manifestaciones y
fundamenta la composición de una obra maestra.*

Agradecimientos

Agradecimientos

Este trabajo que presentamos hoy es el reflejo de toda mi vida como contrabajista. Primero como estudiante, después como intérprete y actualmente como docente.

Este camino recorrido fue posible gracias a tres suertes: La de tener unos padres que me apoyaron siempre en mis estudios, la de tener la inmensa fortuna de tener excelentes maestros en mi formación y la de poder contar con un compañero de fatigas, desconsuelos y alegrías, tanto personales como profesionales, mi marido. Por tanto, debo mis primeros agradecimientos a estas personas que me dieron la oportunidad de dedicarme a la música, me formaron y apoyaron: Gracias a Rafael, Josefina, Antonio García Araque, Ludwig Streicher y Mario.

Gracias a mis hijos. Mi pequeño Andrés y mi dulce Sofía, por contagiarme su curiosidad y su alegría de vivir que me da la fuerza para superarme día a día.

Quisiera expresar también mi gratitud a los buenos alumnos que han pasado por mi aula, por enseñarme más, de lo que yo les haya podido enseñar a ellos y por haberme proporcionado una gran satisfacción con sus logros. Agradezco especialmente a Damián Posse Robles su ayuda, su dedicación y su amistad.

Gracias a los que han participado en las entrevistas realizadas, prestándonos sus recuerdos, anhelos, pasiones e ideas, como estudiantes antaño y como profesionales en la actualidad: Carlota Alonso, Caroline Emery, Antonio G. Araque, Todd Williamson, Risto Vuoluanne, Mario Alexandre, Damián Arenas y P.G.

A Rocío Chao Fernández le agradezco la dedicación, la paciencia, el trabajo constante y su alegría. Pero sobre todo, le doy las gracias de corazón, ya que ha conseguido que ponga en valor mis creencias, mi experiencia y mi profesión.

Resumen

Actualmente el docente demanda formación específica y sistemas organizados adecuados a la especialidad que imparte, para promover la consecución del aprendizaje significativo de todo discente. En el caso del contrabajo, que precisa una metodología propia basada en las peculiaridades del instrumento y adecuada a la realidad del aula, la necesidad es indispensable.

Por tanto, el propósito de esta investigación es analizar y constatar la aplicabilidad a la enseñanza actual de las metodologías para contrabajo de las principales Escuelas europeas y de sistemas especializados en la enseñanza desde edad temprana.

Esta investigación se abordó mediante un enfoque mixto, con el estudio y análisis de los manuales citados y la realización de entrevistas a contrabajistas y docentes especializados.

Concluimos, que los sistemas de contrabajo observados pautan contenidos técnicos de manera minuciosa y pueden ser aplicables como base metodológica. También nos orientan en la enseñanza infantil, sentando bases de fundamento educacional y filosófico, pero en su conjunto precisan que el docente actualice, secuencie y utilice sus propias herramientas didácticas.

Por todas estas razones, se realiza como propuesta de mejora la presentación del índice de un manual específico de contrabajo, que considera el aprendizaje desde la diversidad enfocado hacia el futuro profesional.

Resumo

Actualmente os profesores esixen formación específica e sistemas organizados adecuados á especialidade que imparten, para promover a consecución dunha aprendizaxe significativa para todos os estudantes. No caso do contrabaixo, que require unha metodoloxía propia baseada nas peculiaridades do instrumento e adecuada á realidade do aula, a necesidade é indispensable.

Polo tanto, o obxectivo desta investigación é analizar e verificar a aplicabilidade á docencia actual das metodoloxías para contrabaixo das principais escolas europeas e de sistemas especializados na docencia desde idades temperás.

Esta investigación abordouse a través dun enfoque mixto, co estudo e análise dos manuais citados e entrevistas con contrabaixistas e profesores especializados.

Concluimos que os sistemas de contrabaixo observados guían o contido técnico de xeito detallado e poden ser aplicables como base metodolóxica. Ademais, guíanos na ensinanza dos nenos, sentando as bases da base educativa e filosófica, pero no seu conxunto requiren ao profesor que actualice, secuencie e utilice as súas propias ferramentas didácticas.

Por todos estes motivos, a presentación do índice dun manual específico de contrabaixo faise como unha proposta de mellora, que considera aprender da diversidade centrado no futuro profesional.

Abstract

Currently, teachers demand specific training and organized methodological systems appropriate to the specialty they teach, to promote the achievement of meaningful learning for all students. In the case of the double bass, which requires its own methodology, based on the reality of the classroom and the peculiarities of the instrument, the need is essential.

Therefore, the purpose of this research is to analyze and verify the applicability to current teaching of the methodologies for double bass from the main European Schools and of specialized methods in teaching from an early age.

This research was approached through a mixed approach, with the study and analysis of the cited manuals and interviews with double bass players and specialized teachers.

We conclude that the observed manuals guide technical content in a thorough way and may be applicable as a methodological basis. Also, they guide us in children's education, laying the methodological bases of educational and philosophical foundation, but as a whole they require that the teacher update, sequence and use their own pedagogical methodology.

For all these reasons, the presentation of the index of a specific double bass manual is made as a proposal for improvement, which considers learning from diversity focused on the professional future.

Índice

Índice

| | |
|--|-------------|
| Resumen | |
| Resumo | |
| Abstract | |
| Índice de tablas | viii |
| Índice de figuras | xi |
| Introducción | 3 |
| I.1 Justificación del tema | 5 |
| I.2 Estado de la cuestión | 8 |
| Referencias | 10 |
| CAPÍTULO I. <i>El contrabajo: organología y principales escuelas</i> | 11 |
| Resumen | 13 |
| 1.1 La aparición y evolución de los primeros instrumentos de cuerda frotada en Europa | 19 |
| 1.1.1 Los primeros instrumentos de cuerda frotada..... | 19 |
| 1.1.2 La Gran Giga y la Pequeña Giga (Gross Geige und Klein Geige) | 26 |
| 1.1.3 El violone..... | 35 |
| 1.1.4 La época dorada del Contrabajo: el Terzviolón..... | 44 |
| 1.1.5 El repertorio para el contrabajo | 45 |
| 1.2 Las principales Escuelas europeas de contrabajo de los siglos XIX y XX | 52 |
| 1.2.1 La Escuela Italiana..... | 52 |
| 1.2.1.2 La nueva digitación italiana | 57 |
| 1.2.2 La Escuela de Praga..... | 58 |
| 1.2.3 La Escuela Francesa | 64 |
| Referencias | 69 |
| CAPÍTULO II. <i>Descripción de los principales métodos de contrabajo de los siglos XIX y XX</i> | 75 |
| Resumen | 79 |
| 2.1 La Escuela francesa | 81 |
| 2.1.1 Méthode de contrebasse par Charles Labro..... | 81 |
| 2.1.1.1 Descripción metodológica de la fuente | 83 |
| 2.1.1.2 Preliminares..... | 84 |

| | |
|--|------------|
| 2.1.1.3 Descripción de las partes del contrabajo y del arco..... | 85 |
| 2.1.1.4 La sujeción del contrabajo erguida | 87 |
| 2.1.1.5 La posición de la mano y el brazo izquierdo | 88 |
| 2.1.1.6 La sujeción del arco | 88 |
| 2.1.1.7 El manejo del arco | 89 |
| 2.1.1.8 La sujeción del contrabajo sentado..... | 89 |
| 2.1.1.9 La actitud general | 90 |
| 2.1.1.10 El ataque del arco sobre la cuerda | 91 |
| 2.1.1.11 La afinación del contrabajo | 91 |
| 2.1.1.12 La digitación | 92 |
| 2.1.1.13 La división del mango | 92 |
| 2.1.1.14 Lecciones prácticas..... | 93 |
| 2.1.2 Enseignement Complete de la Contrebasse a 4 et 5 cordes par Edouard Nanny | 95 |
| 2.1.2.1 Descripción metodológica de la fuente..... | 97 |
| 2.2 La Escuela Italiana | 107 |
| 2.2.1 Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini | 107 |
| 2.2.1.1 Descripción metodológica de la fuente..... | 109 |
| 2.2.1.2 Preliminares | 110 |
| 2.2.1.3 Primera parte, sobre el contrabajo | 112 |
| 2.2.1.4 Segunda parte, el estudio del contrabajo como instrumento solista | 119 |
| 2.2.2 Billé, Nuovo metodo per contrabbasso | 122 |
| 2.2.2.1 Descripción de las Fuentes | 124 |
| 2.2.2.2 Billè. Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I. I ^o . Corso teorico- pratico | 125 |
| 2.2.2.3 Billè. Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I, II. Corso pratico | 139 |
| 2.2.2.4 Billè. Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I. III Corso pratico.... | 140 |
| 2.2.2.5 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I. IV Corso complementare..... | 141 |
| 2.2.2.6 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte II. IV Corso normale | 145 |
| 2.2.2.7 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte II. V Corso pratico.. | 147 |
| 2.2.2.8 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte II. VI Corso pratico- Studi di concerto | 148 |
| 2.3 La Escuela de Praga | 152 |
| 2.3.1 Neueste Methode des Contrabass-Spiels von Franz Simandl..... | 153 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.2 Descripción metodológica de la fuente..... | 155 |
| 2.3.2.1 Neueste Methode des Contrabass-Spiels von Franz Simandl, I Theil | 156 |
| 2.3.2.2 F. Simandl. New Method for the Double Bass, revised by F. Zimmerman. Volumen II..... | 166 |
| 2.3.3 Ludwig Streicher, Mein Musizieren auf dem Kontrabass | 168 |
| 2.3.3.1 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem kontrabass, vol. 1 | 172 |
| 2.3.3.2 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem kontrabass, vol. 2..... | 187 |
| 2.3.3.3 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem kontrabass, vol. 3..... | 191 |
| 2.3.3.4 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem kontrabass, vol. 4..... | 195 |
| 2.3.3.5 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem kontrabass, vol. 5..... | 201 |
| Referencias..... | 207 |
| CAPÍTULO III. Descripción de metodologías instrumentales para edades tempranas: Shinichi Suzuki y Caroline Emery | |
| tempranas: Shinichi Suzuki y Caroline Emery | 209 |
| Resumen..... | 211 |
| 3.1 Metodología musical para edades tempranas..... | 213 |
| 3.2 Metodología Suzuki..... | 215 |
| 3.2.1 Características del método Suzuki..... | 217 |
| 3.2.2 Compromisos de los progenitores Suzuki | 219 |
| 3.2.3 Método Suzuki para contrabajo | 220 |
| 3.2.3.1 Suzuki Bass School, volume 1, Suzuki method International..... | 220 |
| 3.2.3.2 Suzuki Bass School, volume 2, Suzuki method International..... | 222 |
| 3.2.3.3 Suzuki Bass School, volume 3, Suzuki method International..... | 223 |
| 3.2.4 Formación de profesorado Suzuki en Europa..... | 225 |
| 3.3 Mini-Bass project..... | 225 |
| 3.3.1 Yorke mini- bass book 1, Bass is best! by Caroline Emery | 226 |
| 3.3.1.1 Notas del editor | 227 |
| 3.3.1.2 Autores | 227 |
| 3.3.1.3 Preliminares..... | 229 |
| 3.3.1.4 General | 229 |
| 3.3.1.5 Equipación..... | 230 |
| 3.3.1.6 Lecciones preparatorias..... | 230 |
| 3.3.1.7 El arco..... | 231 |
| 3.3.1.8 La mano izquierda | 231 |
| 3.3.1.9 Lecciones prácticas..... | 232 |

| | |
|--|------------|
| 3.3.2 Yorke mini- bass book 2, Bass is best! by Caroline Emery..... | 235 |
| 3.3.2.1 Notas del editor..... | 235 |
| 3.3.2.2 Autores..... | 236 |
| 3.3.2.3 Preliminares | 237 |
| 3.3.2.4 Postura | 238 |
| 3.3.2.5 El arco..... | 238 |
| 3.3.2.6 La mano izquierda | 238 |
| 3.3.2.7 Lecciones prácticas..... | 239 |
| Referencias..... | 245 |
| <i>CAPÍTULO IV. Metodología y análisis de resultados</i> | 247 |
| Resumen | 249 |
| 4.1 Descripción de la metodología..... | 251 |
| 4.2 Fase I de la investigación: análisis documental de los métodos de contrabajo..... | 255 |
| 4.2.1 Preparación de la investigación documental..... | 255 |
| 4.2.1.1 Recogida de datos | 256 |
| 4.2.1.2 Procedimiento y desarrollo del estudio..... | 259 |
| 4.2.1.3 Análisis de datos y redacción de informe | 269 |
| 4.3 Fase II de la investigación: entrevistas..... | 270 |
| 4.3.1 Fundamentación metodológica de la investigación cualitativa..... | 270 |
| 4.3.2 Diseño y desarrollo de la investigación | 272 |
| 4.3.3 Criterios de selección de los informantes..... | 273 |
| 4.3.4 Trabajo de Campo | 275 |
| 4.3.5 El análisis de los datos | 278 |
| 4.3.6 Criterios éticos | 282 |
| 4.3.7 Criterios de credibilidad | 283 |
| 4.4 Análisis de resultados..... | 284 |
| 4.4.1 Análisis de la investigación documental..... | 284 |
| 4.4.1.1 La muestra y sus características..... | 284 |
| 4.4.1.2 Fundamentación metodológica..... | 287 |
| 4.4.2 Análisis de resultados..... | 289 |
| 4.4.2 Análisis de resultados de las entrevistas | 311 |
| 4.4.2.1 PARTE I: Relatos de vida..... | 311 |
| 4.4.2.2 PARTE II: Análisis comparativo de las entrevistas | 327 |
| Referencias..... | 364 |

| | |
|--|------------|
| <i>CAPÍTULO V. Conclusiones y propuestas de mejora</i> | 367 |
| 5.1 Conclusiones | 369 |
| 5.2 Limitaciones de la investigación | 379 |
| 5.3 Propuesta de mejora | 380 |
| 5.3.1 Características de la enseñanza del contrabajo a edades tempranas | 381 |
| 5.3.2 El docente ante un alumnado de edades tempranas | 382 |
| 5.3.3 La secuenciación de las sesiones | 385 |
| 5.3.4 Las herramientas metodológicas para la enseñanza instrumental | 387 |
| 5.3.5 El proceso de aprendizaje por requerimiento del discente | 390 |
| 5.3.6 Nuevo método de contrabajo para edades tempranas de Ruth Alonso Jarín | 391 |
| <i>Referencias</i> | 403 |
| <i>Anexos</i> | 421 |

Índice de tablas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Autores de los manuales de contrabajo analizados. Fuente: elaboración propia | 260 |
| Tabla 2. Preliminares 1. Fuente: elaboración propia | 260 |
| Tabla 3. Preliminares 2. Fuente: elaboración propia | 261 |
| Tabla 4. Lecciones prácticas. Fuente: elaboración propia | 262 |
| Tabla 5. Mano izquierda. Fuente: elaboración propia | 263 |
| Tabla 6. Tonalidad. Fuente: elaboración propia | 264 |
| Tabla 7. Manejo del arco. Fuente: elaboración propia..... | 264 |
| Tabla 8. Golpes de arco. Fuente: elaboración propia..... | 265 |
| Tabla 9. Adornos. Fuente: elaboración propia..... | 265 |
| Tabla 10. Material de estudio. Fuente: elaboración propia..... | 266 |
| Tabla 11. Temporalización de la investigación cualitativa..... | 272 |
| Tabla 12. Códigos de las entrevistas..... | 278 |
| Tabla 13. Categorías y códigos resultantes del análisis..... | 281 |
| Tabla 14. Análisis de contenidos. Preliminares. Referencias 1. Fuente: elaboración propia | 290 |
| Tabla 15. Análisis de contenidos. Preliminares. Referencias 2. Fuente: elaboración propia | 290 |
| Tabla 16. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Fuente: elaboración propia | 291 |
| Tabla 17. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Mano izquierda. Fuente: elaboración propia..... | 292 |
| Tabla 18. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Tonalidad. Fuente: elaboración propia..... | 292 |

| | |
|---|-----|
| Tabla 19. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Manejo del arco. Fuente: Elaboración propia | 293 |
| Tabla 20. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Golpes de arco. Fuente: elaboración propia..... | 293 |
| Tabla 21. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Adornos. Fuente: elaboración propia | 294 |
| Tabla 22. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Material de estudio. Fuente: elaboración propia..... | 294 |
| Tabla 23. Ejercicios preparatorios, volumen 1. Fuente: Elaboración propia..... | 295 |
| Tabla 24. Ejercicios preparatorios, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 295 |
| Tabla 25. Ejercicios preparatorios, volumen 3. Fuente: elaboración propia | 296 |
| Tabla 26. Repertorio, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 296 |
| Tabla 27. Repertorio, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 297 |
| Tabla 28. Repertorio, volumen 3. Fuente: elaboración propia | 298 |
| Tabla 29. Contenidos, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 299 |
| Tabla 30. Contenidos, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 299 |
| Tabla 31. Contenidos, volumen 3. Fuente: elaboración propia | 300 |
| Tabla 32. Preliminares, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 301 |
| Tabla 33. Preliminares, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 302 |
| Tabla 34. Mano izquierda, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 302 |
| Tabla 35. Mano izquierda, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 302 |
| Tabla 36. Ejercicios preparatorios, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 303 |
| Tabla 37. Repertorio, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 303 |
| Tabla 38. Repertorio, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 304 |
| Tabla 39. Agrupaciones, volumen 1. Fuente: elaboración propia | 307 |

| | |
|---|-----|
| Tabla 40. Agrupaciones, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 308 |
| Tabla 41. Ejercicios teoría musical. Fuente. elaboración propia | 308 |
| Tabla 42. Contenidos, volumen 1. Fuente: Elaboración propia..... | 309 |
| Tabla 43. Contenidos, volumen 2. Fuente: elaboración propia | 310 |
| Tabla 44. Categoría del proceso aprendizaje. Fuente: elaboración propia | 329 |
| Tabla 45. Edad de los informantes, inicio y finalización de sus estudios musicales y de contrabajo. Fuente: elaboración propia | 330 |
| Tabla 46. Tamaño del instrumento y posición. Fuente: elaboración propia | 331 |
| Tabla 47. Duración de la formación. Fuente: elaboración propia..... | 333 |
| Tabla 48. Manuales y sistema aprendizaje. Fuente: elaboración propia..... | 334 |
| Tabla 49. Dificultades experimentadas por los profesionales en su proceso formativo . | 337 |
| Tabla 50. Categoría del proceso de enseñanza | 338 |
| Tabla 51. Los manuales y las escuelas metodológicas | 341 |
| Tabla 52. Tamaño del instrumento y el posicionamiento del contrabajista..... | 344 |
| Tabla 53. Categoría proceso de aprendizaje discente | 345 |
| Tabla 54. Categoría de las mejoras del proceso de enseñanza..... | 353 |

Índice de figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Contrabajista del siglo XIX. Fuente: Brun (2000, p.2) | 7 |
| Figura 2. Viola Medieval. Fuente: Woodfield (1984, p.10) | 21 |
| Figura 3. Viola Medieval, en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fuente: Remnant (2002, p.49) | 21 |
| Figura 4. Rabé morisco. Fuente: Woodfield, I. (1984, p.35)..... | 22 |
| Figura 5. Vihuela de arco. Fuente: Woodfield, I. (1984, p.55) | 24 |
| Figura 6. Vihuela de mano. Fuente: Woodfield, I. (1984, p.47) | 25 |
| Figura 7. Violas de gamba. Praetorius M. Syntagma Musicum. 1614- 1620. Fuente: Woodfield (1984, p. 88)..... | 26 |
| Figura 8. Klein Geigen/Pequeña giga. Fuente: Virdung (1511, p.20)..... | 27 |
| Figura 9. Gross Geigen/ Gran Giga. Fuente: Virdung (1511, p.18)..... | 27 |
| Figura 10. Lira de braccio. Fuente: Remnant (2002, p. 54)..... | 28 |
| Figura 11. Viola de Braccio. Fuente: Remnant (2002, p. 56)..... | 29 |
| Figura 12. Lirone. Fuente: Mola, 1612-1668. Lira da gamba tocada por Homero. Gemäldegalerie. Dresde. https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/ | 29 |
| Figura 13. Viola Tenor, Gasparo da Salò (Brescia 1570). Fuente: Fundación Orpheon. https://cutt.ly/PjxWPjB | 30 |
| Figura 14. Gross Contra-Bas-Geig. Fuente: Planyavsky (1984, p.69)..... | 31 |
| Figura 15. Violone (Venecia, S. XVII). Fuente: Fundación Orpheon. https://cutt.ly/vjxWS8o | 31 |
| Figura 16. Instrumentación para la ópera Orfeo de Claudio Monteverdi (1607). Fuente: Planyavsky (1984, p.64) | 32 |
| Figura 17. Anónimo. Bal á la Cour des Valois. 1580. Fuente: Museo de Bellas Artes. Rennes..... | 33 |

| | |
|---|----|
| Figura 18. Rubens y Brueghel el Viejo (1617-1618) El Oído. Fuente: Museo del Prado | 34 |
| Figura 19. Tournier (1630,1635). Le Concert. Fuente: Museo del Louvre. París | 34 |
| Figura 20. Violone. Fuente: Planyavsky (1984, p.6) | 35 |
| Figura 21. Violone. Fuente: Planyavsky (1984, p.7) | 36 |
| Figura 22. Viola da Gamba-Bass, Maggini (Brescia, 1600). Fuente: Fundación Orpheon. https://cutt.ly/sjxWFHu | 36 |
| Figura 23. Viola da gamba-bass. Ventura di Francesco Linarolo (Venecia 1585). Fuente: Fundación Orpheon. https://cutt.ly/hjxWHVY | 38 |
| Figura 24. Viola francesa siglo XVI. Fuente: Woodfield (1984, p. 203) | 39 |
| Figura 25. Contrabajo de la Escuela Alemana, S. XVII. Fuente: Planyavsky (1984, p.144) | 40 |
| Figura 26. Viola da gamba-Bass, Testore, Milán, (1717). Fuente: Fundación orpheon. https://cutt.ly/DjxWJLF | 41 |
| Figura 27. Mozart (1769). Fuente: https://cutt.ly/kjxWKFX | 43 |
| Figura 28. Contrabajo de cinco cuerdas, Thir, Viena (1750). Fuente: Fundación Orpheon. https://cutt.ly/7jxWL7a | 45 |
| Figura 29. Carátula de la 1ª edición del Aria Per questa bella mano. Mozart (1822). Fuente: https://cutt.ly/jjxWXxM | 47 |
| Figura 30. Partitura de la 1ª edición del Aria Per questa bella mano. Mozart (1822). Fuente: https://cutt.ly/pjxWCZf | 48 |
| Figura 31. Partitura de la 1ª edición del Aria Per questa bella mano. Mozart (1822). Fuente: https://cutt.ly/ejxWVKS | 48 |
| Figura 32. Finale de la Sinfonía nº 6, le Matin de J. Haydn. Fuente: https://cutt.ly/HjxWBIB | 49 |
| Figura 33. Primeros compases del concierto perdido para contrabajo de J. Haydn. Fuente: Morton (1997, p.30) | 50 |

| | |
|---|----|
| Figura 34. Fácsmil del registro del concierto perdido para contrabajo de J. Haydn. Fuente: Morton (1997, p.35)..... | 51 |
| Figura 35. Domenico Dragonetti. Fuente: Planyavsky (1984, p.3) | 52 |
| Figura 36. Dragonetti y Lindley. Fuente: Brun, P. (2000, p.241) | 53 |
| Figura 37. Región italiana de Lombardía y sus 12 provincias. Fuente: https://classroom.google.com/?authuser=0 | 54 |
| Figura 38. Contrabajo Gasparo dà Salò. Fuente: Planyavsky, A. (1984, p.49)..... | 55 |
| Figura 39. G. Bottessini. Fuente: https://n9.cl/uyegj | 56 |
| Figura 40. Método para contrabajo de W. Hause. Fuente: Planyavsky, A. (1984, p.426) | 60 |
| Figura 41. Difusión de la Escuela de Praga. Fuente: Bass Club, Chicago | 60 |
| Figura 42. Imagen enviada por F. Simandl a su alumno Franz Jaksck con uniforme de k.k. Hofmusikkapelle (1906). Fuente: Planyavsky, A. (1984, p.550) | 61 |
| Figura 43. Ludwig Streicher. Fuente: Escuela Superior de Música Reina Sofía | 63 |
| Figura 44. Méthodes pour apprendre a jouer de la contre-basse a 3 a 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d´orp. Corrette (1791). Fuente: https://n9.cl/zzfxj | 64 |
| Figura 45. L´orchestre de l´Opéra. Degás (1870). Fuente: Museo d´Orsay. París. https://n9.cl/17uoe | 66 |
| Figura 46. E. Nanny. Fuente: Planyavsky (1984, p.573)..... | 68 |
| Figura 47. Sujeción de arco de contrabajo de Dragonetti y Botessini. Fuente: Planyavsky (1984, p. 587)..... | 79 |
| Figura 48. Charles Labro. Fuente: Labro (1860, p. 8)..... | 82 |
| Figura 49. Manual de contrabajo de Ch. Labro. Fuente: Labro (1860)..... | 82 |
| Figura 50. Comité de Estudios Musicales del Conservatorio de París en 1860. Fuente: Labro (1860) | 83 |
| Figura 51. Precedentes del contrabajo. Fuente: Labro (1860, p.5)..... | 85 |
| Figura 52. Partes del contrabajo y del arco. Fuente: Labro, C. (1860, p. 7)..... | 86 |

| | |
|--|-----|
| Figura 53. Partes del contrabajo y del arco. Fuente: Labro, C. (1860, p. 6)..... | 86 |
| Figura 54. Sujeción del contrabajo erguida. Fuente: Labro (1860, p.8)..... | 87 |
| Figura 55. Sujeción del contrabajo sentado. Fuente: Labro (1860, p. 11)..... | 90 |
| Figura 56. Edouard Nanny. Fuente: Concurso internacional de contrabajo Edouard Nanny de Biarritz. https://n9.cl/jnfh | 96 |
| Figura 57. Manual de contrabajo de Edouard Nanny. Fuente: Elaboración propia..... | 96 |
| Figura 58. Tenue, sujeción del contrabajo, la posición del arco y la mano izquierda. Fuente: Enseignement Complete de la Contrebasse a 4 et 5 cordes par Edouard Nanny. p.3..... | 98 |
| Figura 59. Giovanni Bottesini. Fuente: Brun, P. (2000, p.160)..... | 108 |
| Figura 60. Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869) Milano. Ricordi..... | 110 |
| Figura 61. Tabla de posiciones. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par Bottesini (1869, p. 5)..... | 111 |
| Figura 62. Imagen de la extensión del contrabajo solista. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869)..... | 119 |
| Figura 63. Disposición de los sonidos armónicos. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869, p. 115)..... | 121 |
| Figura 64. Tabla de armónicos en las tres cuerdas. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869, p. 116)..... | 121 |
| Figura 65. Digitaciones de los armónicos. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869, p. 116)..... | 122 |
| Figura 66. Isaia Billé. Fuente: Conservatorio di música G.B. Pergolesi di Fermo. http://www.conservatorio.net/ | 124 |
| Figura 67. Nuovo método per contrabasso de Isaia Billé (1995). Milano. Ricordi. | 125 |
| Figura 68. Partes del contrabajo. Fuente: Billé (1928, p.1)..... | 128 |
| Figura 69. Sujeción del contrabajo y el arco. Fuente: Billé (1928, p.71)..... | 130 |

| | |
|--|-----|
| Figura 70. Posiciones. Fuente: Nuovo método per contrabasso de Isaia Billé (1995, p. 16) | 134 |
| Figura 71. Posiciones. Fuente: Billé (1928, p. 144) | 134 |
| Figura 72. Tabla de armónicos para la afinación del contrabajo. Fuente: Nuovo método per contrabasso de Isaia Billé (1995, p. 50)..... | 137 |
| Figura 73. Colocación de la mano izquierda en capotasto. Fuente: Nuovo método per contrabasso (1976, p.3) (parte I/ IV curso complementario) | 142 |
| Figura 74. Armónicos. Fuente: Billé (1994, p. 149)..... | 149 |
| Figura 75. Tabla de armónicos naturales en la 2ª mitad de la cuerda. Fuente: Billé (1994, p. 8) | 150 |
| Figura 76. Franz Simandl. Fuente: https://n9.cl/lbzx | 154 |
| Figura 77. Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl (1874) Helborn.Verlag & Eigenlhum, Von C.F. Schmidt. Fuente: elaboración propia | 154 |
| Figura 78. Simandl sujeción del contrabajo. Fuente: Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl (1874, p. 2)..... | 156 |
| Figura 79. Partes del contrabajo y del arco. Fuente: Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl (1874, p.3)..... | 157 |
| Figura 80. Ludwig Streicher. Fuente: J.A. Llorente (2000) | 169 |
| Figura 81. Discografía de L. Streicher. Fuente: elaboración propia..... | 169 |
| Figura 82. Discografía de L. Streicher. Fuente: elaboración propia..... | 170 |
| Figura 83. Ludwisch Streicher. Fuente: Escuela Superior de Música Reina Sofía..... | 170 |
| Figura 84. Mein Musizieren auf dem Kontrabass. Fuente: Método de Ludwig Streicher Vol 1. (1977)..... | 171 |
| Figura 85. Sujeción del contrabajo según L. Streicher. Fuente: Streicher (1977, p. 4)... | 174 |
| Figura 86. Sujeción del contrabajo según L. Streicher. Fuente: Streicher (1977, p. 4)... | 175 |
| Figura 87. Sujeción del contrabajo según L. Streicher. Fuente: Streicher (1977, p. 5)... | 175 |

| | |
|--|-----|
| Figura 88. Streicher y la sujeción del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 6)..... | 176 |
| Figura 89. Streicher y la sujeción del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 9)..... | 176 |
| Figura 90. Streicher y la sujeción del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 9)..... | 177 |
| Figura 91. Streicher, la sujeción del arco y las dinámicas. Fuente: Streicher (1977, p. 7) | 177 |
| Figura 92. Streicher, la sujeción del arco y las dinámicas. Fuente: Streicher (1977, p.7) | 178 |
| Figura 93. Streicher, la distribución del arco. Fuente: Streicher, L. (1977, p. 9) | 178 |
| Figura 94. Streicher, la distribución del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 9)..... | 179 |
| Figura 95. Streicher, la colocación de mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. p. 24)..... | 183 |
| Figura 96. Streicher, colocación de la mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. p. 24)..... | 184 |
| Figura 97. Streicher, la anticipación de los dedos de la mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. 31)..... | 185 |
| Figura 98. Streicher, la anticipación de los dedos de la mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. p.31)..... | 186 |
| Figura 99. Streicher, el Pizzicato. Fuente: Streicher (1977, vol.2. p.27)..... | 189 |
| Figura 100. Colocación de la mano izquierda en la sexta posición. Fuente. Streicher (1978, p.14)..... | 193 |
| Figura 101. Colocación de la mano izquierda en la séptima posición. Fuente: Streicher (1978, vol. 3, 39)..... | 195 |
| Figura 102. La posición de pulgar en capotasto. Fuente: Streicher (1978, vol. 4, p.2). . | 196 |
| Figura 103. La posición cerrada de pulgar. Fuente: Streicher (1978, vol. 4, p. 5) | 197 |
| Figura 104. La posición de armónicos superiores. Fuente: Streicher (1980, v.5, p.24) . | 205 |

| | |
|---|-----|
| Figura 105. Shinichi Suzuki. Fuente: Federación española de metodología Suzuki https://www.federacionmetodosuzuki.es | 216 |
| Figura 106. Pilares de la metodología de S. Suzuki. Fuente: elaboración propia | 217 |
| Figura 107. El proceso natural del aprendizaje de Suzuki. Fuente: elaboración propia.. | 219 |
| Figura 108. Suzuki Bass School, volume 1, Suzuki method International. Fuente: Elaboración propia..... | 222 |
| Figura 109. Bass is best! by Caroline Emery. Yorke mini-bass. Fuente: Elaboración propia | 226 |
| Figura 110. Caroline Emery en la actualidad en el Royal College of Music de Londres. Fuente: https://secure.rcm.ac.uk/ | 228 |
| Figura 111. Bass is best! yorke mini-bass, book 2. Fuente: Elaboración propia..... | 236 |
| Figura 112. Caroline Emery con una alumna de 8 años en 1996. Fuente: Bass is best! yorke mini-bass, book 2, p.1 | 237 |
| Figura 113. Modelo mixto de investigación. Fuente: elaboración propia | 252 |
| Figura 114. Métodos de investigación de forma simultánea. Fuente: elaboración propia | 252 |
| Figura 115. Ventajas del uso de la metodología mixta. Fuente: elaboración propia..... | 253 |
| Figura 116. Justificación del modelo mixto de investigación. Fuente: elaboración propia | 254 |
| Figura 117. Representación de la muestra..... | 274 |
| Figura 118. Explicación de los códigos para citar las entrevistas | 278 |
| Figura 119. Ejemplo de los documentos primarios en el Atlas.ti8 | 280 |
| Figura 120. Ejemplo de los códigos del análisis en el Atlas.ti8 | 280 |
| Figura 121. Muestra del análisis de una entrevista en el Atlas.ti 8 | 280 |
| Figura 122. Categorías y códigos. Fuente: elaboración propia | 328 |

| | |
|---|-----|
| Figura 123. Aspectos necesarios para el proceso de enseñanza. Fuente: elaboración propia | 381 |
| Figura 124. Elaboración de la secuenciación docente. Fuente: elaboración propia | 383 |
| Figura 125. Secuenciación atendiendo al mayor nivel de atención e interés. Fuente: elaboración propia | 386 |
| Figura 126. Secuenciación atendiendo al menor nivel de atención e interés. Fuente: elaboración propia | 385 |
| Figura 127. Proceso del aprendizaje instrumental. Fuente: elaboración propia | 387 |
| Figura 128. Postal imaginaria. Fuente: Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a | 389 |
| Figura 129. Proceso de aprendizaje a requerimiento del discente. Fuente: elaboración propia | 390 |

Introducción

Introducción

La elección de este tema como objeto de estudio se fundamenta en mi labor como docente desde hace 18 años y en la constante vinculación con discentes de diferentes condiciones: personales, académicas, económicas y lo más importante, diversas capacidades y necesidades. Esta realidad me ha impulsado a la búsqueda del repertorio adecuado, las herramientas didácticas más efectivas y a formarme en nuevas disciplinas que arropasen mis conocimientos, buscando la mejora profesional.

A lo largo de mis años de docencia, he tenido grandes dificultades para encontrar material de contrabajo que estuviera en consonancia con mis exigencias y con las demandas de mis alumnos y he observado que, aunque los contenidos técnicos y musicales han permanecido invariables, las metodologías, secuenciaciones y programaciones se han ido modificando, adaptándolas a cada situación y cada talento (Gardner, 2008; Suzuki, 2004). Por este motivo principalmente, presentamos una investigación que, enmarcada bajo los preceptos de equidad, innovación y educación, diagnosticará fehacientemente la situación actual y consecuentemente dará lugar a un sistema metodológico actual y efectivo, especialmente diseñado para el contrabajo. Teniendo en cuenta la realidad del aula y la diversidad que se nos presenta (Silberman y Sacks, 2019), los docentes, debemos mantener el enfoque en la excelencia para conseguir un aprendizaje significativo (Ausubel, 2016).

Estructuramos el estudio en 5 capítulos, precedidos de una introducción que justifica la elección del tema, muestra el estado de la cuestión y define el objeto de estudio. A lo largo de los capítulos 1, 2 y 3 se circunscribe el marco teórico del estudio, proponiendo el acercamiento al contrabajo y los principales métodos de enseñanza de una forma minuciosa y desde diferentes perspectivas. En el primer capítulo presentamos el contrabajo desde su faceta organológica y su evolución a lo largo de la historia, circunstancia que le ha proporcionado unas características lejanas a los demás miembros de la familia de instrumentos de cuerda frotada. A continuación estudiaremos las características de las escuelas europeas de los

siglos XIX y XX, las personalidades influyentes, los maestros, las metodologías y los conservatorios donde se originaron los sistemas más eficaces y de mayor difusión internacional.

En los capítulos 2 y 3 se analizan pormenorizadamente las tres principales escuelas de contrabajo europeas de los siglos XIX y XX, a través de seis manuales de eficacia probada y dos sistemas metodológicos especialmente dedicados al discente en edad temprana.

En el capítulo 4 se expone la metodología con la que desarrollamos la investigación y el análisis de los resultados recogidos de los manuales de contrabajo, complementando nuestro estudio con la realización de entrevistas a profesionales del contrabajo y a docentes especializados en educación instrumental infantil, que nos aportaron una visión actual del estado de la cuestión desde diferentes puntos de vista.

Por último, en el capítulo 5, se procede a la valoración de los resultados, estableciendo las conclusiones y diseñando un plan de mejora, que presenta los diferentes procesos de la enseñanza del contrabajo. Dicho plan, se encuentra elaborado sobre cuatro líneas metodológicas innovadoras de aproximación, en las que tratamos los siguientes aspectos:

- La función docente, la diversidad del alumnado y sus necesidades en el aprendizaje.
- La secuenciación de las sesiones, atendiendo al nivel de atención o interés del alumnado.
- Las herramientas metodológicas: el lenguaje metafórico, la velocidad de procesamiento cognitivo, la imagen mental y la cinestesia.
- El proceso de aprendizaje a requerimiento del discente: la explicación técnica, la imitación y el lenguaje metafórico.

Finalmente, vinculamos el tema de estudio con líneas futuras, proponiendo el índice del nuevo método de contrabajo, que será publicado con posterioridad a la defensa y aprobación de la presente tesis doctoral.

I.1 Justificación del tema

Tradicionalmente hemos considerado que el aprendizaje de un individuo se desarrolla a través de las diferentes etapas de crecimiento (Piaget, 1967), por lo tanto, observando a nuestros pequeños, podríamos distinguir con facilidad en qué fase de su desarrollo psicológico y motriz se encuentran para actuar como docentes. Se insistía en la incidencia de las tres categorías básicas del aprendizaje: la afectiva, la cognitiva y la psicomotriz (Blomm, 1956). Pero... ¿Actualmente bastarían estas metodologías para desarrollar un proyecto educativo? ¿Y en la redacción de una ley? ¿O para calificar a nuestro alumnado de una forma adecuada?

Hoy, como docentes implicados, debemos preguntarnos qué es necesario para enseñar, cómo ser efectivos, qué pretendemos desarrollar y qué características tienen nuestros discentes.

En los últimos tiempos la enseñanza en España no ha sido tema importante para nuestros gobiernos que, además, no han sido capaces de ver en la música la herramienta pedagógica que más destrezas desarrolla en el ser humano. Prueba de ello son las cambiantes leyes educativas y las carencias en materia musical, de cada una de ellas (Martos, 2013). En 1990 apareció la LOGSE, Ley Orgánica del Sistema Educativo, que convirtió la música en los colegios en una asignatura obligatoria y en la formación universitaria aparece la figura del Maestro en Educación Musical, con una formación poco exigente (Chao-Fernández, Mato-Vázquez, López-Pena, 2015). Con la LOE, Ley Orgánica de Educación de 2006, hubo una reducción de la carga lectiva para la asignatura de música en Primaria, compartiendo una hora semanal con educación plástica y en la Educación Secundaria Obligatoria, reduciendo la carga lectiva de esta asignatura y dejando de estar presente en los cuatro cursos. En la LOMCE, Ley Orgánica para la mejora de la Calidad Educativa del año 2013, la música se vio abocada a pertenecer al formato de Educación Artística, dejando de ser una asignatura troncal en Primaria y en Secundaria. Según esta ley española, la música es una

asignatura denominada específica y de libre designación y es de competencia de las Comunidades Autónomas, dejando a su criterio la posibilidad de impartir su enseñanza y la elección del número de horas (BOE, <http://www.mpr.es/>).

Como resultado de este vaivén de leyes educativas, la UNESCO se pronunció al respecto, señalando, en el informe PISA, que España va en dirección contraria a la de los países mejor situados académicamente (Ministerio de Educación de España. <http://www.educacionyfp.gob.es/>). Indudablemente, el tratamiento de la música en la educación, tiene mucho que ver en este tema (Hargreaves,1996).

Nuestros gobiernos y las leyes educativas que promueven no consideran la importancia que tiene esta realidad tan evidente, que afecta al nivel de la enseñanza en nuestro país y que podría tener remedio en la observación de experiencias pasadas, teniendo en cuenta que, en algunas ocasiones, todo tiempo pasado fue mejor (De los Ríos, 1916-1930). Lo que es evidente, es que la enseñanza de la música, que actualmente se imparte en nuestro país, no está a la altura de un sistema educativo plenamente desarrollado (Rusinek, Riaño y Oriol, 2010).

Es imprescindible que el aprendizaje musical adquiera el papel que le corresponde en la educación y somos muchos los docentes e investigadores que hacemos referencia a esta cuestión y a la importancia de comenzar este estudio a edades tempranas, (Alcázar, 2010; Alonso y Chao 2018a; Delalande, 2001; Delalande, Vidal y Reibel 2001; Emery 1998; Peñalba, 2018; Shaeffer, 1996; Suzuki, 1945; Willems 1981).

El aprendizaje musical en la primera infancia es capaz de moldear la estructura cerebral, desarrollando las espinas dendríticas, el volumen de la masa gris y blanca. Modifica las áreas cerebrales: la corteza auditiva y motora, el cerebelo y el cuerpo calloso (Gottfried, 1995), además de favorecer la neuroplasticidad cerebral y actuar en cada uno de los lóbulos, responsables de diversas funciones, como se detalla a continuación:

- Lóbulo frontal: encargado de la atención, la actividad motora y auditiva.
- Lóbulo temporal: asociado a la decodificación de información sonoro-musical, la memoria y la expresividad emocional.
- Lóbulo parietal: responsable de aspectos espaciales y sensoriales.
- Lóbulo occipital: administrador de aspectos visuales.

Las mejoras en aspectos neurológicos revierten en las funciones cognitivas e impulsa el desarrollo de destrezas como el lenguaje, la lectura y las actividades visuoespaciales. Por tanto, la música servirá para desarrollar habilidades y competencias individuales como la empatía, la comunicación asertiva, las relaciones interpersonales, la toma de decisiones, el manejo de problemas y conflictos, el pensamiento crítico, la capacidad resolutive, el trabajo en equipo, la motivación, la confianza, la proactividad, la comunicación, el razonamiento, la capacidad de asociación, la escucha activa, la convivencia en la diversidad (Silver, 1999) e influirá positivamente en el tratamiento de enfermedades neurológicas (Barcia, 2009a; Bartlett & Snelus, 1980; Brooks y Hasselblad, 2005; Geula, 1986; Saks y Tomaino, 1991).

La práctica musical proporciona vivencias, desarrolla las conexiones neurológicas, el desarrollo motriz y de coordinación, el conocimiento de uno mismo, la creatividad, la memoria, los aspectos cognitivos, auditivos y afectivos, la formación de identidades, el desarrollo de habilidades para convivir en sociedad y la mejora del bienestar físico (Peñalba, 2017). En consecuencia, creemos que es difícil encontrar una disciplina que reúna tantas competencias apropiadas al pequeño discente y que además repercutan de forma evidencial en otros aspectos, como la capacidad matemática, la lingüística, el pensamiento abstracto o la lectura (Hallam, 2010) e incluso que permita adquirir competencias transversales, concepto que actualmente está en auge, como actuar en público, resolver problemas, ser creativo, asertivo, liderar grupos y gestionar las emociones (Bermell, Bernabé y Alonso, 2014).

I.2 Estado de la cuestión

El contrabajo, por ser el instrumento más grande de la familia de cuerda frotada, presenta muchas dificultades para el aprendizaje infantil. Actualmente, en las escuelas oficiales y conservatorios de España, el discente comienza sus estudios a partir de los 8 años, mientras que en Europa y Estados Unidos hace tiempo que es posible iniciarse a la edad de 5 o 6 años (Emery, 1988).

En 1980 salieron al mercado los instrumentos de tamaño pequeño, 1/10 - 1/8 - 1/4 y 1/2, adecuados a la fisionomía de los jóvenes principiantes y, aunque las metodologías aplicables a edades tempranas han llegado hasta nuestro conocimiento, atendiendo a Emery (1988), no ha sido así la formación específica para el profesorado de contrabajo (Suzuki, 1991, 1993, 1996).

Muchos de los actuales métodos infantiles de contrabajo proponen una recopilación de melodías, una adaptación de repertorio o de sistemas técnicos propios de otros instrumentos de cuerda (Suzuki, 1991, 1993, 1996) pero ajenos a la realidad del nuestro y lo que es más relevante, no aplicables a la diversidad del alumnado.

La necesidad de material propio de calidad y la formación del profesorado especialista en aprendizaje instrumental en edades tempranas de contrabajo, es fundamental para conseguir un aprendizaje significativo y que su enseñanza se posicione, desde su inicio, a la altura de los demás instrumentos de cuerda.

Por los motivos anteriormente expresados y para confirmar que nuestra investigación tiene un carácter único, realizamos una revisión de artículos y tesis doctorales, en diferentes bases de datos: Teseo, Scopus, Dialnet, Pro Quest Digital, Dart-Europe, TDR y DissOnline, sin encontrar documentación al respecto. Únicamente en Dissertations & Tesses, página creada para servir como fuente de referencia para todos los trabajos académicos en el campo del contrabajo, en el que están incluidos desde proyectos de secundaria hasta los trabajos integrales de disertación de doctorado en el mundo, encontramos en la sección de metodología, la tesis Projekt Kontrabass. B.M. Thesis, Pädagogische

Hochschule. Esta investigación, que fue realizada por Anna-Katharina Schiesser en el año 2009, se encuentra únicamente en formato físico en la Biblioteca de la Universidad de St. Gallen en Suiza. Aunque se intentó contactar con la autora y con el director de esta investigación, no se consiguió obtener respuesta y por lo tanto no podemos dar información sobre el contenido de este trabajo.

Por todo lo expuesto, reiteramos que nuestra investigación tiene la exclusividad en el estudio de las metodologías de contrabajo para la adecuación del aula actual, lo que hace que sea no solo necesaria, sino indispensable en el marco actual de la enseñanza-aprendizaje del contrabajo.

Referencias

- Alcázar, A. (2010). La pedagogía de la creación musical, otro enfoque de la educación musical. Una experiencia en la Escuela Universitaria de Magisterio. *Eufonía. Didáctica de La Música*, 49, 81-92.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018a). Creatividad en el aprendizaje instrumental: lenguaje metafórico, velocidad del procesamiento cognitivo y cinestesia. *Creatividad y Sociedad*, 28, 7-30.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018b). Los obstáculos de la enseñanza de un instrumento musical con alumnado de Asperger en conservatorio, en *1º Congreso Mundial de Educación. Innovación e Investigación Educativa. EDUCA 2018*. Sportifs. A Coruña. 1-13.
- Ausubel, D. (2016). Teoría del aprendizaje significativo. Recuperado en: <http://www.educainformatica.com.ar/docentes/tuarticulo/educacion/ausubel/index.html>
- Barcia, D. (2009). Musicoterapia en la enfermedad de Alzheimer. *Psicogeriatría*, 1(4), 223-238.
- Barcia, D. (1997). *La música como instrumento terapéutico*. En Jornadas sobre el arte y la mente. Madrid: Lab. Fournier.
- Bermell, M. A., Bernabé, M. M., y Alonso, V. (2014). Diversity, music and social civic competence: Contributions of musical experiences. *Arbor*, 190 (790). <http://doi.org/10.3989/arbor.2014.796n5003>.
- Bernabé, M. Alonso, V., y Bermell, M. (2016). Evolución de la terminología relacionada con la atención a la diversidad a través de las diferentes reformas legislativas en España. *Revista Iberoamericana de Educación*, 70(1), 79-96.
- Blomm, B. S. (1956). *Taxonomy of educational objectives*. New York. McKay.
- Brooks, A. L., y Hasselblad, S. (2005). Creating aesthetically resonant environments for the handicapped, elderly and rehabilitation: Sweden.

International Journal on Disability and Human Development, 4(4), 285-294.

Chao-Fernández, R., Mato-Vázquez, D., y López-Pena, V. (2015). La formación musical del profesorado especialista en los CEIP gallegos. *Revista Portuguesa de Educação*, 28(2), 111-131.

Cooper, J. (1991). Songs that soothe. *New Zealand Nursing Journal*, 84(3), 22-23.

Delalande, F., Vidal, J., y Reibel, G. (2001). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Ellis, P. (2004). Improving quality of life and well-being for children and the elderly through vibroacoustic sound therapy. In K. Miesenberger, J. Klaus, W. L. Zagler, y D. Burger Eds, *Computers helping people with special needs*. London: Springer. v.3118, p. 416-422.

Emery, C. (1988). *Yorke mini-bass Book 1, Bass is best!* London: Yorke edition.

Emery, C., y Barrat C. (1996). *Yorke mini-bass Book 2, Bass is best!* London: Yorke edition.

Fundación Institución Libre de Enseñanza,
<http://www.fundacioninger.org/index.htm>.

Geula, M.S. (1986). Activities dor AD: music encourages self-expression. *Alzheimer's Disease and Related Disord Newsletter*, 6(2), 7.

Hallam, S. (2010). Music aducation: The role of affect. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.). *Handbook of Music and Emotion: theory, research, applications*. p.719-818. Oxford: Oxford University Press.

Hargreaves, D. (1996). *The developmental Psychology of Music*. London. Cambridge University Press.

Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE) No.1/1990. BOE nº 238. 4 de octubre de 1990. España.

Ley Orgánica de Educación No. 2/2006. BOE nº 106. 4 de mayo de 2006. España.

- Ley Orgánica No. 8/2013, para la mejora de la calidad educativa. LOMCE. BOE nº 295. 10 de diciembre de 2013. España.
- Lloyd, S. (1992). Finding the key: nursing narratives. *Nursing Times*. 88, 32-48.
- Martos Sánchez, E. (2013). La normativa legal sobre educación musical en la España Contemporánea. Espiral. *Cuadernos del Profesorado*, 6(12), 43-50. <http://www.cepcuevasolula.es/espiral>.
- Mauri, C., García, M., y Bagés, J. (2009). Terapia musical y multisensorial mediante las nuevas tecnologías: proyecto SATI (Sistema Audiovisual Terapéutico Interactivo).
- Ministerio de Educación Español. Recuperado de: <https://www.educacionyfp.gob.es/>
- Peñalba, A. (2018). Claves para una educación musical temprana, creativa e inclusiva. *Tabanque: Revista pedagógica*, 3, 29-40.
- Peretz, I. (2006). The nature of music from a biological perspective. *Cognition*, 100. pp. 1-32. Recuperado de: <http://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.004-peretz.pdf>.
- Piaget, J. (1979). *Tratado de lógica y conocimiento científico*. Buenos Aires: Paidós.
- Rusinek, G. Riaño, M.E., y Oriol, N. (2010) Sociedad para la educación musical en el estado español (SEEM). Libro de Actas del Seminario Internacional de Investigación En *Educación Musical 2010*. Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid, 24 al 26 de junio de 2010. Madrid. Rusinek, Riaño y Oriol. Recuperado en <https://cutt.ly/mgzjnje>
- Saks, O., y Tomaino, C. (1991). Music and neurological disorder. *International Journal of Arts Medicine*, 1(1), 10-12.
- Shaeffer, M. (1996). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Silberman, S., y Sacks, O. (2015). *Neurotribes: The Legacy of Autism. And how to think smarter, about people who think differently*. London: Allen & Urwin, c/o Atlantics Books.
- Silver, F. (1999). Israeli Folkmusic: its characteristics and its use in music therapy activities with people diagnoses with Alzheimer's disease. *Activities, Adaptation and Aging*; 23, 49-58.
- Smith, S. (1990). The unique power of music therapy benefits Alzheimer's patients. *Activities, Adaptation and Aging*, 14, 59-63.
- Suzuki, S. (1991, 1993, 1996). *Suzuki Bass School, Bass* (vol.1, 2 y 3). Miami, USA: Warner Bros.
- Suzuki, S. (2004). *Educados con amor- El método Clásico de la Educación del talento*. España. Alfred publishing Co., Inc.
- Swingler, T. (1998). The invisible keyboard in the air: An overview of the educational, therapeutic and creative applications of the EMS Soundbeam. In *Second European Conferece for Disabilty, Virtual Reality & Associated Technology*. P. 253-259.
- Willems, E. (1979). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.
- Willems, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

CAPÍTULO I.

*El contrabajo: organología y principales
escuelas*

Resumen

En este primer capítulo se realiza una síntesis de la evolución histórica de los instrumentos de cuerda hasta el actual contrabajo, así como la descripción de las principales escuelas contrabajísticas, originadas como consecuencia de estos avances organológicos.

El origen de los primeros instrumentos de cuerda data del siglo IX antes de Cristo en Asia Central, lo que supuso la aparición del rabé y la lira, que a principios del siglo XI alcanzaron el norte de Europa procedentes de las tierras de los Imperios Islámico y Bizantino. Debido a la evolución organológica de estos instrumentos de cuerda, florece en la Edad Media europea la viola medieval o vihuela de arco, instrumento que sin duda desencadenaría un sin fin de novedades, que darían lugar, con el tiempo, al primer cordófono de tésitura grave.

También consideramos predecesores de los actuales instrumentos de cuerda frotada a la Gran Giga y a la Pequeña Giga, que figuran en el tratado organológico más antiguo de la historia realizado por Sebastian Virdung, publicado en Basilea en 1511 y al Violone, término que originó múltiples controversias a lo largo de la historia. Por último, estimamos al Terzviolon de la época Clásica, que hizo posible la emersión del período dorado del contrabajo vienés, proporcionando a la historia del contrabajo los primeros virtuosos de este instrumento.

Estos avances organológicos facilitaron el desarrollo compositivo de la línea del bajo, mejoras en la técnica instrumental, la búsqueda de las metodologías más eficaces y la creación de las primeras cátedras de contrabajo en los conservatorios de mayor tradición de Europa: Milán, Praga y París. En estos conservatorios aparecieron los primeros maestros y virtuosos que fundamentaron las técnicas de las tres escuelas europeas anteriormente citadas de contrabajo.

La Escuela Italiana tuvo su origen en el virtuosismo de Domenico Dragonetti (1763-1846), que marcó el comienzo de una nueva percepción de la amplitud musical del contrabajo y de su relación con compositores de la época como Haydn y Beethoven. En el conservatorio de Milán en 1808, bajo el magisterio de

Andreoli (1757-1830) tuvo su máximo esplendor la Escuela Lombarda, que con figuras tan relevantes como Bottesini (1821-1889) y los maestros Mengoli (1851-1895) y Billé (1874-1961) fundamentaron la modernización de la Escuela italiana, para las exigencias instrumentales del contrabajo en la Italia del siglo XX.

Por otra parte, señalamos la Escuela de Praga como la técnica más difundida en el mundo y que tuvo, posiblemente, origen en las instrucciones de Prinner en 1677 y en el *Musikus Autodidactus* de Eissel en 1738. El inicio de esta metodología de forma oficial fue en el conservatorio de Praga en 1811 con el profesor Hause (1764-1845) y sería difundida por sus alumnos, Slama (1804-1881), Hrabê (1816-1870) y Simandl (1840-1912), por Centroeuropa, Rusia y Estados Unidos. Como heredero de la Escuela de Praga y de Franz Simandl, reconocemos a Ludwig Streicher (1920-2003) y a su método de contrabajo, *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*, como referencia contrabajística del siglo XX en los conservatorios de toda Europa, Asia y América.

Por último nos referimos a la Escuela francesa, que tuvo sus primeros comienzos oficiales en el conservatorio de París en 1877, donde los profesores Chénier y Lamy impartían docencia con el sistema metodológico para el contrabajo de tres cuerdas. Circunstancia que cambió a petición de las autoridades del conservatorio de París, que ordenaron la adopción del manual de la Escuela de Praga de W. Hause, al profesor Schaft en 1853. El Bottesini francés, Gouffé (1804-1874) primer contrabajista de la Ópera de París, desarrolló también avances técnicos al crear un manual para el contrabajo de cuatro cuerdas. Hecho, que indudablemente, debió de influir en Charles Labro, profesor de contrabajo desde 1853 hasta 1882 en el conservatorio de París, el cual publicó en 1860 el primer manual francés oficial para el contrabajo de cuatro cuerdas afinado en cuartas.

Finalmente, relatamos cómo los maestros Verrimst (1825-1893) y Weiller (1863-1944) continuarían con el sistema de su predecesor hasta la llegada de Edouard Nanny (1872-1942) al conservatorio de París en 1919, que publicaría en 1920 su propio manual, sistema que amplió el estudio del manejo del arco, adoptó el uso de la quinta cuerda y modernizó la Escuela francesa del siglo XX.

Towering there, in the limelight, at the corner of the orchestra, one hand on the neck of their gigantic instrument and the other holding the bow, they looked ten heads taller. The other instruments, violins, violas, cellos, brass and strings, woods and drums, all seemed to obey this bow as they would the sceptre of the Kings of Olympus (Brun, 2000, p.52).

1.1 La aparición y evolución de los primeros instrumentos de cuerda frotada en Europa

1.1.1 Los primeros instrumentos de cuerda frotada

Una de las mayores dificultades con las que se encuentra el investigador para encontrar datos que den consistencia al trabajo histórico sobre la evolución del contrabajo está en la diversa nomenclatura que ha definido a este gran instrumento a lo largo de la historia (Brun, 2000; Morton, 2002). Bass-Violin, Second-Bass, Big Bass-violin, Large Bass-violin, Octava Bass-violin, Double bass y Contrabass, Violone, Violone as Bass-violin, Violone as large or Double Bass-violin, Bassgeige, Contrabasso da gamba, Violone, Terzviolon, Kontrabass, Contrabasso, Contrebasse, Rabecão, Contrabajo...

De esta multiplicidad de sustantivos que sirvieron para definir a este instrumento de cuerda grave, surgen las dificultades para catalogarlo como tal. Es posible que los términos se fundamenten en la etimología propia de cada idioma, en las funciones instrumentales dentro de la agrupación, o incluso en la diferenciación del instrumento, perteneciente a la familia del violín o de la viola, donde convivieron en algún momento de la historia ambas familias instrumentales (Brun, 2000).

La discusión de vocablos para definir el instrumento musical objeto de estudio es una cuestión que consideramos más propia de una investigación organológica, que del estudio y comparación metodológica contrabajística que se pretende realizar. Pero consideramos que los contrabajos actuales son la consecuencia de multitud de procesos a lo largo de la historia y, por tanto, haremos referencia a las diferentes etapas históricas y a su clara influencia en las cuestiones metodológicas

de cada época, para intentar entender cómo afectó este proceso a nuestro protagonista, el Contrabajo.

Las investigaciones organológicas no han podido fijar con exactitud la época de aparición del primer instrumento de cuerda frotada, pero se toma como data inicial el siglo IX antes de Cristo y como zona originaria, Asia Central (Bachmann, 1969). Para tañer los instrumentos seguramente se utilizó, en origen, el arco guerrero, que adoptó la curvatura necesaria de la vara por la tensión que ejercían las cerdas sobre la misma o por el calor aplicado para conseguir la forma deseada.

La llegada de estos instrumentos de arco a España y al sur de Italia está documentada por diversas fuentes pictóricas que datan del siglo IX y mientras, en la misma época, en las tierras de los imperios islámico y bizantino, aparecen los instrumentos de arco conocidos como rabé y lira, que a principios del siglo XI alcanzaron el norte de Europa (Remnant, 2002).

Del desarrollo organológico que se sucedió en el tiempo, surgió la convivencia de multitud de especies de violas de diferentes tamaños y a partir de la Edad Media, apareció en Europa, entre los siglos XII y XIII, la viola medieval (Brun, 2000), que se pueden apreciar en la Figura 2 y la Figura 3. Numerosas indagaciones mantienen la posibilidad de que este instrumento medieval tuviera su origen en el Reino de Aragón, ya que desde el siglo XII aparece en la iconografía organológica española muestras de su existencia, denominándose genéricamente vihuelas de arco o violas d'arc en las zonas de influencia de la Corona de Aragón (Woodfield, 1984).

El instrumento de mayor tamaño de esta familia ejercería la función de bajo medieval y podría considerarse el primer antecesor del contrabajo actual. Para la práctica instrumental se apoyaba sobre el regazo, sujetando el arco con la palma de la mano hacia arriba y el número de cuerdas variaba entre tres y cinco.



Figura 2. Viola Medieval. Fuente: Woodfield (1984, p.10)



Figura 3. Viola Medieval, en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela. Fuente:

Remnant (2002, p.49)

Sobre el origen etimológico del término viola existe cierta controversia. Los autores más especializados coinciden en que pudiera provenir de una derivación del término latino *vítula*. Según sea el espacio lingüístico-cultural se podría valorar el término *vihuela*, *vigüela*, *viyuela*, *vigella*, *viella*, *vielle*, como poseedores de un valor genérico utilizado para denominar cualquier tipo de instrumento de cuerda frotada con mango y caja de resonancia. En otras ocasiones, se añade al nombre viola el adjetivo “hispana”, imitando el término que usa Johannes Tinctoris en su tratado *De inventione et usu musicae* (Nápoles, 1481-83), cuando al comienzo del libro cuarto afirma ser un invento hispanorum para distinguir esta tipología específica del resto de violas europeas de la época (Marín, 2016).

Para otros autores en cambio, los nombres de la *viola*, *vièle*, *vihuela* o *fidel*, no tiene una etimología clara y podrían ser originarios del norte de Francia o Flandes (Otterstedt, 1994). Lo que sí se puede asegurar es que entre los siglos XIV y XV la vihuela de mano existió en España y se caracterizaba porque presentaba un estrechamiento en la zona central de la caja de resonancia para permitir el paso del arco sobre las cuerdas y se pulsaban las cuerdas con los dedos sobre el mástil.



Figura 4. Rabé morisco. Fuente: Woodfield, I. (1984, p.35)

La existencia de estos instrumentos en nuestro territorio, podría deberse bien a la itinerancia de los músicos trovadorescos o porque nuestro país fue zona de construcción organológica. Este hecho permitió la convivencia y una posible influencia organológica con los instrumentos de arco de procedencia musulmana como el rabé morisco (Figura 4), que se sostenían en posición vertical y cuyo arco se sujetaba con la mano bajo la vara.

Claro ejemplo de la presencia de la vihuela en España (Figura 5) está documentado en el Libro de Buen Amor (Ruiz, 1974) de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, a principios del siglo XIV (Remnant, 2002).

De cómo clérigos e legos, e flayres e monjas, e
dueñas, e joglares salieron a reçebir a don Amor.

El rabé gritador con la su alta nota,
cab' él el orabín taniendo la su rota,
el salterio con ellos más alto que la mota,
la vihuela de péndola con aquéstos y sota.

Medio caño et arpa con el rabé morisco,
entr' ellos alegrança el gálipe françisco,
la rota dis' con ellos más alta que un risco,
con ella el tamborete, sin él non vale un prisco.

La vihuela de arco fas' dulçes de bayladas,
adormiendo a veses, muy alto a las vegadas,
voses dulses, sabrosas, claras et bien pintadas,
a las gentes alegre, todas las tiene pagadas.

...

(Estrofas 1225-1314)



Figura 5. Vihuela de arco. Fuente: Woodfield, I. (1984, p.55)

En el siglo XV las vihuelas grandes eran instrumentos de cuerda más o menos polivalentes, que poco a poco se fueron diferenciando en dos tipologías según la manera de tañerlas: Las vihuelas de mano (Figura 6), que se pulsaban con los dedos y las vihuelas de arco, que se frotaban con una vara arqueada tensada por crines de caballo. Los estudiosos del tema (Bachmann, 1969; Page, 1986; Woodfield, 1984) coinciden en que el modelo de cordófono con el que se puede identificar la vihuela de arco tiene su origen en la Península Ibérica,

especialmente en la ciudad de Valencia, capital itinerante del Reino de Aragón, que a finales del siglo XV resultó ser un centro importante de construcción de estos instrumentos.



Figura 6. Vihuela de mano. Fuente: Woodfield, I. (1984, p.47)

La producción organológica se extendió por los territorios aragoneses: Mallorca, Valencia, Sicilia, Córcega, Cerdeña y Nápoles y esta expansión instrumental pudo tener influencia en Europa gracias a la política del pujante reino de Aragón y del papado de Calixto III y de su sobrino Alejandro VI. Estos dos sobresalientes personajes de la familia de los Borja, Borgia en italiano, eran originarios de Gandía y Xátiva y esta realidad supuso la plenitud de la influencia Hispánica en Roma. Gracias a este hecho y a los ejemplos instrumentales más antiguos conservados, que aparecen representados en la iconografía (Ballester, 1995; Ravenel, 1983), podríamos considerar que los músicos españoles introdujeron las violas en Italia. En la diversidad de formas, tesituras y tamaños de

estos instrumentos se encuentra la posibilidad del nacimiento de las *violas de gamba* que podemos observar en la Figura 7 (Woodfield, 1984).

Como primeros testimonios acerca de la existencia italiana de las violas y en especial de los instrumentos graves, tomamos como referencia el 6 de marzo de 1493, un año después de la elección como Papa de Alejandro VI, cuando el cronista Bernardino Próspero menciona haber visto una viola tan grande como él mismo, (*viola grandi quasi come me*) tocadas por músicos españoles que viajaban de Roma a Mantua (Sachs, 1930).



Figura 7. *Violas de gamba*. Praetorius M. *Syntagma Musicum*. 1614- 1620. Fuente: Woodfield (1984, p. 88)

1.1.2 La Gran Giga y la Pequeña Giga (Gross Geige und Klein Geige)

En la zona de influencia alemana los instrumentos de cuerda se denominaron Gigas y por fortuna conocemos sus diferencias y características constructivas a través del tratado organológico más antiguo de la historia, realizado por Sebastian Virdung y publicado en Basilea en 1511, donde se distinguen dos tipos de instrumentos de cuerda denominados con este término. Virdung presenta las Pequeñas Gigas (Figura 8) como un tipo de instrumento similar a una mandolina, con tres cuerdas y sin trastes, del siguiente modo (Planyavsk, 1984, p. 20):

(...) Instrumentos de cuerda que no tienen trastes. Poseen una, dos o tres cuerdas como máximo. Por lo tanto, no son tan adecuados para la formulación de reglas y la escritura de tablaturas para aprender a tocarlos. Debido a esto es necesario más práctica y el conocimiento de canciones que sustituyan a las reglas...no obstante, los considero instrumentos inapropiados (...)



Figura 8. Klein Geigen/Pequeña giga. Fuente: *Virdung* (1511, p.20)

La Gran Giga (Figura 9), en contraposición a la pequeña, fue definida por Virdung como instrumento de cuerda que no tenía teclas sino trastes, lo que permitía una ejecución segura y de este modo, según el autor, se podrían formular reglas y escribir tablaturas para aprender a tocarlos.



Figura 9. Gross Geigen/ Gran Giga. Fuente: *Virdung* (1511, p.18)

Este cordófono se asemejaba al laúd, tenía el clavijero inclinado hacia atrás, roseta central, varias cuerdas, oídos en forma de C y estrechamiento en la zona central de la caja, para pasar el arco de curvatura convexa. Debido a su gran tamaño presentaban alguna dificultad para sostenerlos en posición horizontal y por este motivo se situaron verticalmente entre las piernas, al igual que en el caso de un tamaño mayor que además se apoyaban en el suelo para que el músico los tocara erguido (Planyavsky, 1984).

Mientras los instrumentos en Alemania se diversificaban en estos dos tipos de gigas, pequeñas y grandes, en Italia, durante el Renacimiento, se produjeron dos derivaciones de la viola medieval. En el siglo XVI, la familia de las violas se clasificó según la manera de sujeción del instrumento en liras y violas de brazo (Braccio) que se apoyaban entre el hombro y la clavícula y en liras de pierna (Gamba), que se sujetaban entre las piernas y el regazo.

La lira da braccio (Figura 10), era un instrumento que solía presentar cinco cuerdas sobre el diapasón y dos bordones laterales, frecuentemente los costados presentaban una curvatura más pronunciada y el fondo y los aros estaban realizados con piezas de madera independientes. Este tipo de instrumento, que sonaba acompañando por encima o por debajo a la voz cantada, se consideró en la Italia renacentista como una de las mejores formas de hacer música, contando entre sus intérpretes más conocidos con la figura de Leonardo da Vinci (Remnant, 2002).



Figura 10. Lira de braccio. Fuente: Remnant (2002, p. 54)

La viola de braccio (Figura 11) que al igual que la lira de braccio, pudo existir como derivación de la fídula medieval, fue un instrumento que, aunque poseía oídos en forma de C, era casi idéntico a la familia del violín, con cuatro cuerdas sobre el diapasón y sin bordones laterales. Este tipo de instrumentos condujeron sin duda a la aparición de la familia de los violines, solapando su existencia con la ya existente familia de las violas (Remnant, 2002).



Figura 11. Viola de Braccio. Fuente: Remnant (2002, p. 56)

Como cordófono de tesitura grave se debe hacer mención a la lira de gamba o lirone (Figura 12), que fue un instrumento de cuerda grande que se tocaba apoyado entre las rodillas, o bien sobre el regazo, y podía presentar hasta catorce cuerdas sobre el diapasón y dos bordones laterales. Se cultivó su práctica en Venecia, Florencia y Roma, conociéndose su uso, atendiendo a Remnant (2002), en la interpretación de oratorios romanos, como el Oratorio di Santa Caterina de Luigi Rossi (1598-1653).



Figura 12. Lirone. Fuente: Mola, 1612-1668. Lira da gamba tocada por Homero. Gemäldegalerie. Dresde.

<https://gemaeldegalerie.skd.museum/en/>

A consecuencia del desarrollo en la construcción de laudes y violas en Brescia, a finales del siglo XV, el instrumento grave adquiere mejoras sonoras y comienza a tomar importancia su función armónica (Figura 13 autorización en ANEXO I) En 1528 en Italia y gracias a Baldasare Castiglione, humanista, político y obispo en Ávila durante el reinado de Carlos V, se produce un hecho importante en la evolución organológica. En su obra *Il Cortigiano*, encontramos referencias a un instrumento grave perteneciente a la familia de las violas definido en estos términos: (...) el distinguido timbre del grupo de violas: discanto, alto, tenor, bajo y contrabajo de viola, este último el más indicado para las líneas del bajo ya que es similar al registro grave del órgano (Planyavsky, 1984).



Figura 13. Viola Tenor, Gasparo da Salò (Brescia 1570). Fuente: Fundación Orpheon.

<https://cutt.ly/PjxWPjB>

Posteriormente, a principios del siglo XVII Michael Praetorius (1571-1621) retrataba en su obra, *Syntagma Musicum*, al instrumento grave perteneciente a la familia de los violines (Figura 14 y Figura 15), como el instrumento más apropiado por su gran potencia sonora, similar al registro subgrave del órgano, para la parte del bajo de la composición (Praetorius,1991). En este tratado nuestro protagonista aparece con las siguientes denominaciones: Gross Quintet-Bass, Bas-Geig e braccio, Gross Contra-Bas-Geig, Bas Gross Viol de gamba, Bass Gross, Bass Viol, Violone, Gross Viol-de Gamba, Die Grosse viol de gamba (Planyavsky, 1998).



Figura 14. Gross Contra-Bas-Geig. Fuente: Planyavsky (1984, p.69)



Figura 15. Violone (Venecia, S. XVII). Fuente: Fundación Orpheon. <https://cutt.ly/vjxWS8o>

Esta variedad de nombres y tipos de afinación demuestran la diversidad geográfica que define al instrumento grave, la convivencia de las dos familias de cuerda frotada y las funciones instrumentales de cada uno de ellos, como

demuestra Claudio Monteverdi en la relación instrumental necesaria para la representación de su ópera Orfeo en 1607 (Planyavsky, 1984, p. 64), tal y como se muestra en la Figura 16.

Con el devenir del tiempo las diferencias entre las dos familias de los instrumentos de cuerda frotada se afianzan y a partir de finales del siglo XVI podemos definir la naturaleza del instrumento grave con más precisión a través de los numerosos testimonios escritos, de los grabados y de la obra pictórica que ha llegado hasta nuestros días (Figura 17, Figura 18 y Figura 19). El tamaño, la variación en el número de cuerdas, la forma y las diferencias existentes en la manera de sujeción de estos instrumentos para poder interpretar, son perfectamente reconocibles y por tanto es posible realizar un acercamiento más aproximado a la organología de la época.

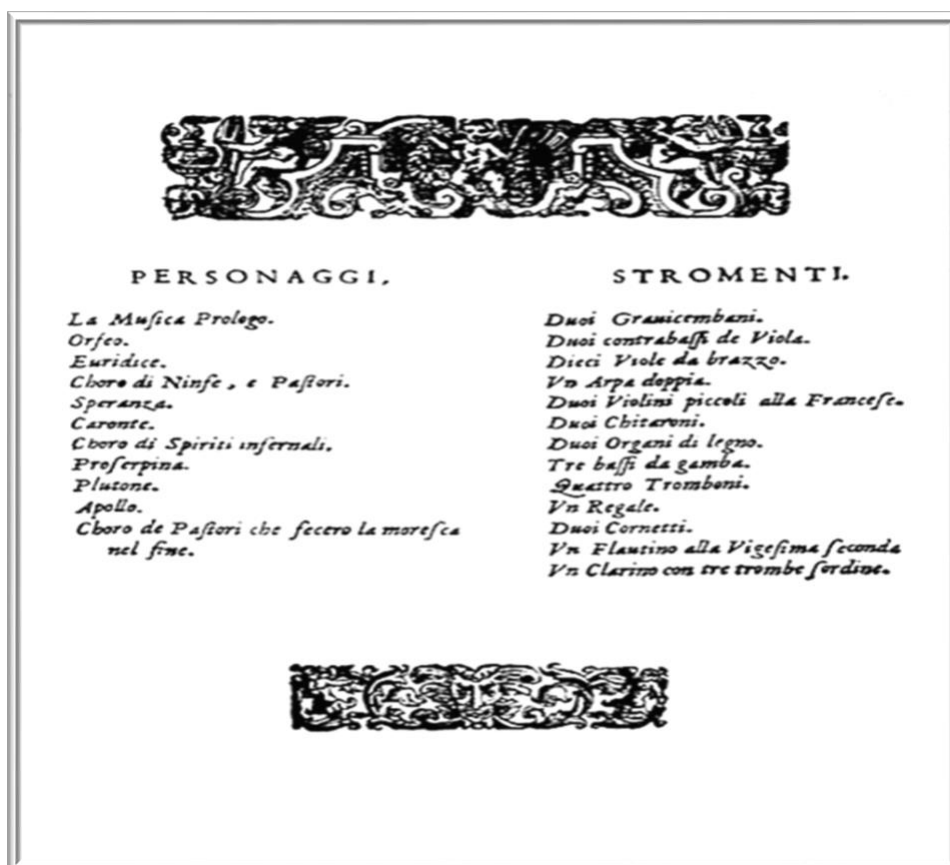


Figura 16. Instrumentación para la ópera Orfeo de Claudio Monteverdi (1607). Fuente: Planyavsky (1984,

p.64)

Como características identificativas podemos señalar que los instrumentos de la familia de las violas eran de tamaño grande, la afinación estaba definida por cuartas con una tercera central, el cuerpo era voluminoso con esquinas redondeadas, los ribetes profundos, los oídos en forma de C, el puente con una curva más plana, el diapasón bajo y poseía varios trastes de tripa.

Por otro lado, la familia de los violines presentaban unas características muy distintas a las de las violas: eran de tamaño pequeño, presentaban cuatro cuerdas afinadas en quintas, la espalda y los hombros eran curvados, los ribetes eran poco profundos, los oídos tenían forma de F, las esquinas terminaban en curvas exteriores, el puente estaba centrado entre las efes, la curvatura del puente era alta, el diapasón no disponía de trastes y la sujeción del arco se realizaba con la mano bajo la vara (Morton, 2002; Planyavsky, 1984).



Figura 17. Anónimo. Bal à la Cour des Valois. 1580. Fuente: Museo de Bellas Artes. Rennes



Figura 18. Rubens y Bruegel el Viejo (1617-1618) El Oído. Fuente: Museo del Prado



Figura 19. Tournier (1630,1635). Le Concert. Fuente: Museo del Louvre. Paris

1.1.3 El violone

Un término usado para definir al instrumento grave de los cordófonos de arco es violón o violone. Este vocablo plantea muchas y diversas controversias entre los investigadores, ya que existen dudas sobre si este término define un tipo de instrumento grave, propio del siglo XVII, que llegó a nosotros proveniente del desarrollo organológico y perteneciendo ya a la familia de los violines, que más adelante se denominaría violoncello, o si por el contrario, el violón nos acompañó durante la historia organológica instrumental, al definirse como cordófono grave, yuxtaponiendo el aumentativo –on al sustantivo viola, para referirse a él, según Planyavsky (1998), como una viola de mayor tamaño de lo habitual (Figura 20, Figura 21 y Figura 22), como lo atestigua el primer registro documentado con este término en los archivos de la región de Lorena en Nancy, donde figuran diversas referencias a *joueurs de violon* que datan de 1490 (Holman, 1993). Pocos años más tarde, un vocablo similar es encontrado en la correspondencia entre Isabella d'Este, marquesa de Mantua y su hermano Alfonso, duque de Ferrara, quienes en diversas cartas fechadas a partir de 1503 se refieren a ciertos instrumentos a los que designan como *vyoloni de archetto*, concebidos en tres tamaños diferentes (Woodfield, 1984).



Figura 20. Violone. Fuente: Planyavsky (1984, p.6)



Figura 21. Violone. Fuente: Planyavsky (1984, p.7)



Figura 22. Viola da Gamba-Bass, Maggini (Brescia, 1600). Fuente: Fundación Orpheon.

<https://cutt.ly/sjxWFHu>

Un uso posterior del término violone se encuentra en 1523, cuando se registra el pago a los trompettes et violons de Verceil, en el Ducado de Saboya (Boyden, 1965). El sufijo –on en francés denota un sentido aumentativo, lo que nos hace pensar en instrumentos de mayor tamaño. En 1529 se utiliza de nuevo la misma denominación, cuando en París se registra el pago a unos músicos franceses designados como violons, haulxboix et sacquebuteurs (Holman, 1993). También en Italia, en 1533, se tiene constancia de esta denominación, al relatar los violoni da tasti y da Arco en el tratado del que fue maestro de capilla de Brescia y Parma, Giovanni María Lanfranco (1490- 1545). En este texto Lanfranco describe las dos familias de instrumentos de arco: una con trastes, seis cuerdas y compuestas por tres miembros: *Soprano* con afinación D2- G2-C3-E3-A 3-D4, Tenore con afinación A1- D2- G2-B2 - E3- A3 y *Basso*, afinado de la siguiente forma, D1- G1- C2- E2- A2- D3. La otra familia instrumental denominada Violette da arco, presentaban trastes y estaba compuesta por cuatro miembros: soprano, còtraalto, tenore, de tres cuerdas y de afinación no especificada y el basso de cuatro cuerdas afinado en quintas (Lanfranco, 1988).

La convivencia de las dos familias de cordófonos también se encuentra registrada en el tratado L' Epitomé musical de Philibert Jambe de Fer (1515-1566). Este tratadista establece las diferencias existentes entre las violas francesas e italianas. Para De Fer los instrumentos italianos coinciden totalmente con los violini da tasti de Lanfranco y las violas francesas constaban de *Bas*, con una afinación de E1- A1- D2- G2- C3, de Taille, con la afinación de B1- E2- A2- D3- G3 y de Dessus afinado en E2- A2- D3- G3- C4. Jambe de Fer denomina a estos instrumentos violon de braccio o violone y como dato interesante y contrario en afinación y número de cuerdas de estos últimos instrumentos, su violón tenía cuatro cuerdas y estaba afinado en quintas (De Fer, 1556). Los instrumentos de mayor tamaño necesitaban trastes para marcar las distancias sobre el diapasón y la construcción con respecto a los de menor tamaño vendría determinada por necesidades técnicas, por lo que es posible que, contrariamente a lo que se ha venido pensando tradicionalmente, la familia de las violas de gamba y la de los violines no estarían tan diferenciadas morfológicamente. Es importante resaltar también el hecho de que Jambre de Fer distinguiese entre violas francesas e

italianas, planteando la duda de si el origen de la familia del violón pudiera ser Italia. En este país a mitad del siglo XVI el perfeccionamiento organológico de las violas permitió la aparición de virtuosos de este instrumento y se tiene constancia de numerosos documentos en los que aparecen registrados los instrumentistas que formaban parte de los grupos o consorts de violas italianas. Sylvestro di Ganassi y su tratado *Regola Rubertina and Lettione Seconda* (Venecia, 1543) presenta al detalle todos los aspectos para la interpretación de la viola en esta época (Woodfield, 1984).

Hacia 1540 surgió la escuela más importante de construcción de violas de la época, la escuela veneciana y gracias a varios instrumentos que han llegado hasta nuestros días, podemos observar sus características constructivas. Presentaban estas violas hombros bajos, la espalda más ancha que la parte delantera, aros superiores estrechos, batidor delgado con una división en dos semicírculos al final, clavijero en forma de ese y una ranuras en la caja en forma de espiral (Figura 23).



Figura 23. Viola da gamba-bass. Ventura di Francesco Linarolo (Venecia 1585). Fuente: Fundación Orpheon. <https://cutt.ly/hjxWHVY>

En los tratados y en la iconografía de finales del siglo XVI y principios del XVII (Moens, 1996) se establecen también diferencias entre ambas familias, lo que da lugar a la aparición de nuevos instrumentos como el Bajo de violón (*Basse de violon*) por un lado y el Pardessus de viole o el Quintón por otro. Así el violino, es decir, una viola de pequeño tamaño pasa a ser el miembro más agudo de las violas de brazo (*braccio*) en Italia, también conocidas como violons en Francia, de menor tamaño y consideradas en la época como instrumentos nobles (Woodfield, 1984).

El estilo constructivo en Francia difiere del italiano en que se encuentra más cercano al estilo arcaico o alpino, manifestado en la estructura de la caja, más voluminosa y de hombros en forma más pronunciada (Figura 24).

Las referencias organológicas de estos instrumentos en su estado original son escasas, pero se puede observar una viola francesa en el museo Gemeentemuseum de la Haya, realizada por Gaspar Tieffenbrucker, artesano que trabajó en Lyon desde 1533 hasta 1571 (Woodfield, 1984).

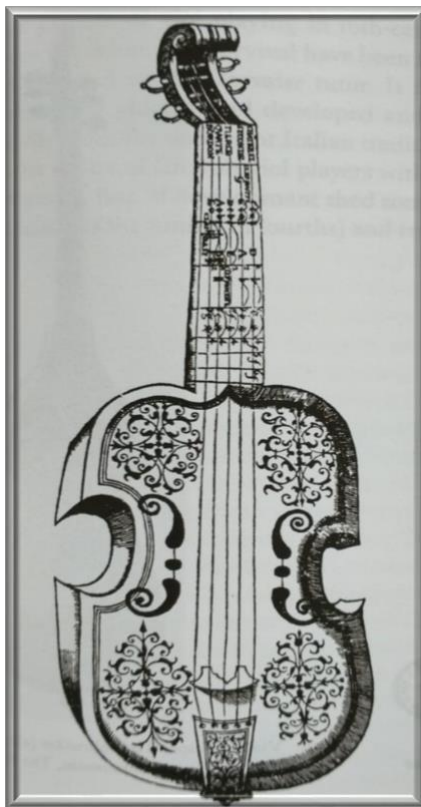


Figura 24. Viola francesa siglo XVI. Fuente: Woodfield (1984, p. 203)

A finales del siglo XVI florece una importante escuela de constructores de instrumentos, la Escuela Alemana, *Die Alemannische Schule*. Estos constructores, de estilo distinto de la pujante Escuela Italiana, ejercieron su influencia en la zona de Alemania y en el norte de Suiza. De este estilo constructivo se conservan bastantes instrumentos en su estado original, incluso se encuentran bajos de cinco cuerdas (Figura 25) que podrían haber sido concebidos originalmente con esta característica (Adelmann, 1997).



Figura 25. Contrabajo de la Escuela Alemana, S. XVII. Fuente: Planyavsky (1984, p.144)

A principios del siglo XVII el término Gran Viola Bajo, Contrabajo de Viola o Violone (Figura 26) era empleado en numerosas ocasiones en tratados, facturas de servicios musicales de cortes y capillas y servía para designar al precursor del contrabajo actual. Las primeras instrucciones para tocar este tipo de contrabajo figuran en el texto de Johann Jacob Prinner, *Musicalischer Schlissl* publicado en

Viena en 1677, donde se define un contrabajo de afinación F₁- A₁- D- F#-B (Planyavsky, 1984).

La aportación más amplia sobre la historia metodológica del contrabajo proviene del tratadista Johann Philipp Eisel, que en su obra *Musicus autodidaktos*, publicada en Erfurt en 1738, detalla por primera vez instrucciones de manejo del arco y el cambio de posición. La necesidad de esta evolución técnica se debió a que el violone se apartaba cada vez más del estilo de tocar propio de la viola de gamba, basado en arpeggios y posiciones fijas, para acercarse al tipo de técnica de la familia del violín. Además del desarrollo técnico instrumental necesario para el avance interpretativo, Eisel ofrecía tres posibles afinaciones del contrabajo de esta época: G₁-C- F- A- d- g/ D₁- G₁- C- E- A-d / C₁-G₁-D-A.



Figura 26. Viola da gamba-Bass, Testore, Milán, (1717). Fuente: Fundación orpheon.

<https://cutt.ly/DjxWJLF>

Nuestro protagonista del siglo XVIII podía tener tres, cuatro, cinco o seis cuerdas dependiendo de la zona en la que se encontrara y junto a esta realidad organológica da comienzo la época del contrabajo vienés denominado Terzviolon.

En la ciudad de Salzburgo, en el Monasterio Benedictino de San Peter, lugar de referencia musical para compositores e instrumentistas de la época, el padre Beda Hübner, bibliotecario de la institución, recoge en su diario los acontecimientos musicales acaecidos en esta institución. Este monje fue testigo del desarrollo estilístico musical en Austria y describe en sus diarios cómo el 2 de enero de 1766 se presentó ante el arzobispo Hieronymus un virtuoso extranjero del contrabajo que, ante la sorpresa del abad Hübner, realizó una interpretación de repertorio de gran velocidad, en tesitura aguda, con trinos y dobles cuerdas que ningún violinista podría tocar con su pequeño instrumento.

En 1769 Leopold Mozart, en la segunda edición de su manual para violín (Figura 27) *Grundliche Violinschule*, hace mención del contrabajo (Figura 28), con diferencias en el número de cuerdas y especifica las características del instrumento de esta época (Brun, 2000, p. 99):

El Great- Bass (Contra Basso), comúnmente denominado Violone es el octavo tipo de instrumento de cuerda. El violone tiene varios tamaños, sin embargo, mantienen la misma afinación, la única diferencia está en el número de cuerdas. El Violone al ser mucho más grande que el violoncello se afina una octava por debajo. Normalmente tiene cuatro cuerdas, ocasionalmente tres y el más grande tiene cinco. El Violone de cinco cuerdas tiene trastes de tripa en cada intervalo para evitar que las cuerdas golpeen en el diapasón y así mejorar la afinación. Puede interpretar pasajes de forma más fácil y he presenciado conciertos, tríos y solos de gran belleza. Pero he observado que cuando acompaña con fuerza expresiva, con frecuencia se escuchan dos cuerdas simultáneamente, debido a que las cuerdas son más delgadas y se colocan más cerca que las de un bajo con tres o cuatro cuerdas (p. 99).



Figura 27. Mozart (1769). Fuente: <https://cutt.ly/kjxWKFX>

El terzviolón o violone de cinco cuerdas superó rápidamente a sus competidores equipados con tres y cuatro cuerdas, que según describe Albrechtberger en 1790, eran poco frecuentes en Austria y en poco más de medio siglo un número de destacados exponentes de la Escuela Virtuosa del contrabajo obtuvieron reconocimiento en la capital austríaca dando lugar a la época dorada del contrabajo. Joseph Kämpfer (1735-1796), Friedrich Pischelberger (1741-1813), J.M. Sperger (1750-1812), Johann Hindle (1792-1862), Johann Georg Schwenda, Karl Ditters von Dittersdorf (173-1799), Jan Vanhal (1739- 1813), Anton Zimmermann (1741- 1781), Vaclav Pichl (1741-1805) y Franz Hoffmeister (1754-1813), fueron algunos de los músicos, que figuran en documentos y registros como contrabajistas y compositores para contrabajo, que tuvieron la oportunidad de actuar bajo la dirección de figuras relevantes de la época como Joseph Haydn o Wolfgang Amadeus Mozart, dando lugar a la época dorada del contrabajo vienés (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).

1.1.4 La época dorada del Contrabajo: el Terzviolón

En Viena, ciudad considerada como el centro de la cultura musical del siglo XVIII, el contrabajo aparece como un instrumento totalmente distinto a los de las demás regiones europeas. Debido a sus características constructivas se desarrolla una escuela propia que dará lugar a los primeros virtuosos y a un repertorio original como instrumento solista. Esta época dorada del contrabajo vienés, también denominado Terzviolon, comprende desde finales de la década de 1750 hasta principios del siglo XIX.

Investigaciones y publicaciones acerca de la historia del contrabajo evidencian que en Viena, en la segunda mitad del siglo XVIII, los términos violone, contraviolone y contrabasso se referían a un instrumento que, aparte de producir notas en el registro de la contra-octava, se diferenciaba considerablemente de los instrumentos de estas características usados en otras regiones europeas de la época, debido a una particular afinación que empleaba una combinación de terceras y cuartas con una variación en su número de cuerdas de entre tres hasta cinco y ofreciendo otras posibilidades de uso que la de mero acompañamiento de las voces agudas (Brun, 2000). Los instrumentos de esta época que han llegado a nuestros días reúnen muchas de las características de la familia de las violas de gamba como puede ser el fondo plano, hombros caídos, ausencia de esquinas en los bordes y la barra armónica tallada directamente en la tapa delantera. No eran de un tamaño demasiado grande y la afinación de estos instrumentos incluía una tercera central, propia de las violas de gamba.

Aunque se tiene constancia de la utilización de afinaciones diversas para tocar en múltiples tonalidades con mayor agilidad, la afinación más utilizada y que podría tomarse como afinación generalizada es F1, A1, D, F#, A. En cuanto a las medidas aproximadas de este tipo de cordófono y valorando que la construcción era artesanal, por lo tanto es posible encontrar variaciones en cada instrumento, consideramos una media equilibrada de longitud total, sin la pica, de 196 centímetros, la caja tenía 112 centímetros, la anchura de la parte superior de la caja de resonancia era de 48 centímetros, la de la parte inferior de la caja de

resonancia era de 63,5 centímetros y la longitud de cuerda vibrante era de 108 centímetros.



Figura 28. Contrabajo de cinco cuerdas, Thir, Viena (1750). Fuente: Fundación Orpheon.

<https://cutt.ly/7jxWL7a>

1.1.5 El repertorio para el contrabajo

Hasta la llegada del Renacimiento el repertorio musical estaba enfocado hacia la música vocal. La estética imperante y la simplicidad en la manufactura de los instrumentos, dificultarían en grado sumo la interpretación y por lo tanto no facilitó otro tipo de composiciones musicales.

Al finalizar el siglo XV comienza un periodo de experimentación en la construcción instrumental, dando lugar al comienzo del desarrollo organológico y a la liberación de la composición, dejando a un lado las estructuras para cuatro voces. La instrumentación hasta entonces estaba limitada a tres octavas y con el Renacimiento se llegó a extender el rango a dos octavas más. Con el avance compositivo, antes de finalizar del siglo XVI, florecieron un gran número de

familias instrumentales, como es el caso de la familia de los violas que abarcaban desde los agudos hasta el sub grave, incluyendo la voz aguda, tenor, bajo e incluso la de contrabajo.

Al finalizar el siglo XVII la familia de las violas comenzó su declive al precisar una sonoridad mayor, propia de la familia de los violines y adecuada a la acústica de las grandes salas de concierto. En los últimos años del siglo, el vibrante desarrollo musical de Italia influenció a los países extranjeros y gracias a este avance interpretativo, el contrabajo o large-bass-violín, surgió como instrumento con características propias, indispensable por su calidad sonora, rítmica y armónica. Las muestras de entusiasmo hacia las virtudes tímbricas de la familia de los violines están ampliamente documentadas, como lo demuestra un documento de 1698 firmado por Abbé Ragueneau, eclesiástico francés, después de asistir a las representaciones de Ópera y de música religiosa de la iglesia de Roma, donde expresa su fascinación por el uso de la familia de los violines en las orquestas romanas (Brun, 2000):

Los violines son más pesados, sus arcos más largos y su sonido más grande que los otros. La primera vez que escuché nuestra orquesta en la ópera después de volver de Italia, el recuerdo del volumen de su sonido era fresco para mis oídos que pensé que nuestros violines los tocaban con sordina por su débil frecuencia (...) Su bajo de violín era más grande que el nuestro y todos los nuestros juntos no tendrían tanta potencia como los otros (p. 43).

Durante el siglo XVIII el instrumento grave de la familia del violín empieza a sustituir progresivamente al viejo contrabajo de gamba, ineficaz para la nueva estética musical y la música vienesa alcanza un desarrollo importante en lo referente a la literatura de divertimentos, cuartetos de cuerda y sinfonías. La razón esencial de la calidad de estas obras era el contacto personal entre los compositores y los instrumentistas que ponían al día las posibilidades técnicas de los instrumentos.

El repertorio para este contrabajo no constaba solamente de conciertos, sino que además abarcaba otros géneros, como la sinfonía concertante, partes obligado en arias o en música de cámara. La mayoría del repertorio de solo para el contrabajo vienés fue compuesto cuando el instrumento estaba en el momento cumbre de su desarrollo como solista. Los veintinueve conciertos que se conocen de la época y que han llegado hasta nuestros días, fueron escritos entre 1760 y 1790.

Para promover la investigación, documentación y práctica de este instrumento, en 1970 el Ministerio de Educación y Arte de Viena creó el Geschite des Kontrabasses, dando lugar a la creación en 1974 de la fundación del Archivo Vienés del Contrabajo. Gracias a la constitución de esta fundación se ha recuperado gran parte del legado de contrabajo además de proporcionar el redescubrimiento de obras para este instrumento, que hoy forman parte del repertorio internacional. Una de las obras más importantes del repertorio camerístico es el aria de Mozart, Per questa bella mano (KV 612), fechada en Viena el 8 de marzo de 1791, para cantante bajo, contrabajo y orquesta (Figura 29, Figura 30 y Figura 31). El grupo orquestal está formado por un quinteto de cuerda, flauta, dos oboes, dos fagotes, contrabajo *obbligato* y cantante solista.



Figura 29. Carátula de la 1ª edición del Aria Per questa bella mano. Mozart (1822). Fuente:

<https://cutt.ly/jjxWXxM>

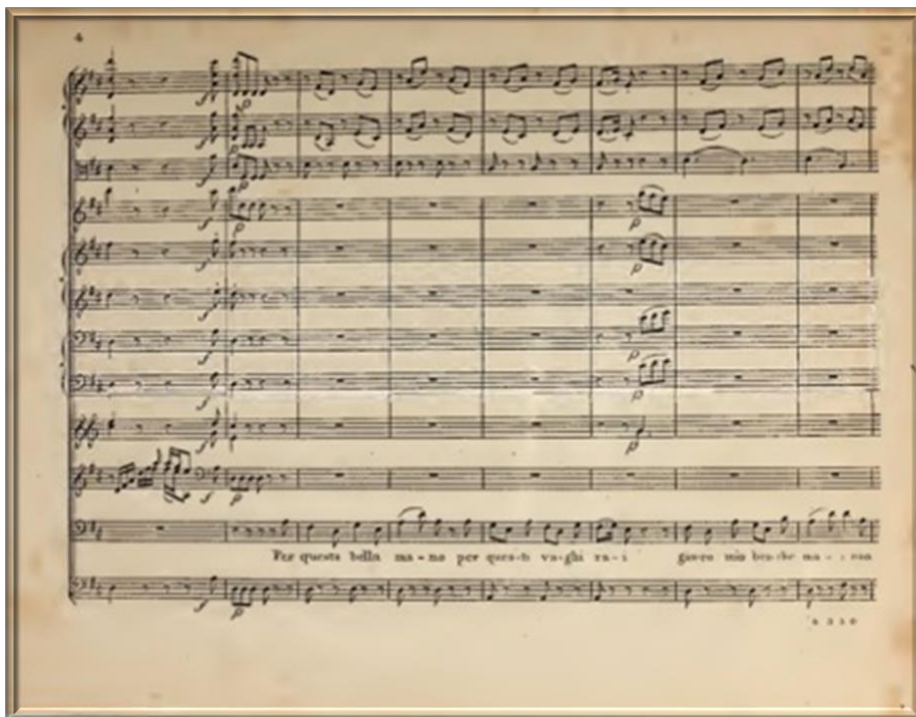


Figura 30. Partitura de la 1ª edición del Aria Per questa bella mano. Mozart (1822). Fuente:

<https://cutt.ly/pixWCZf>

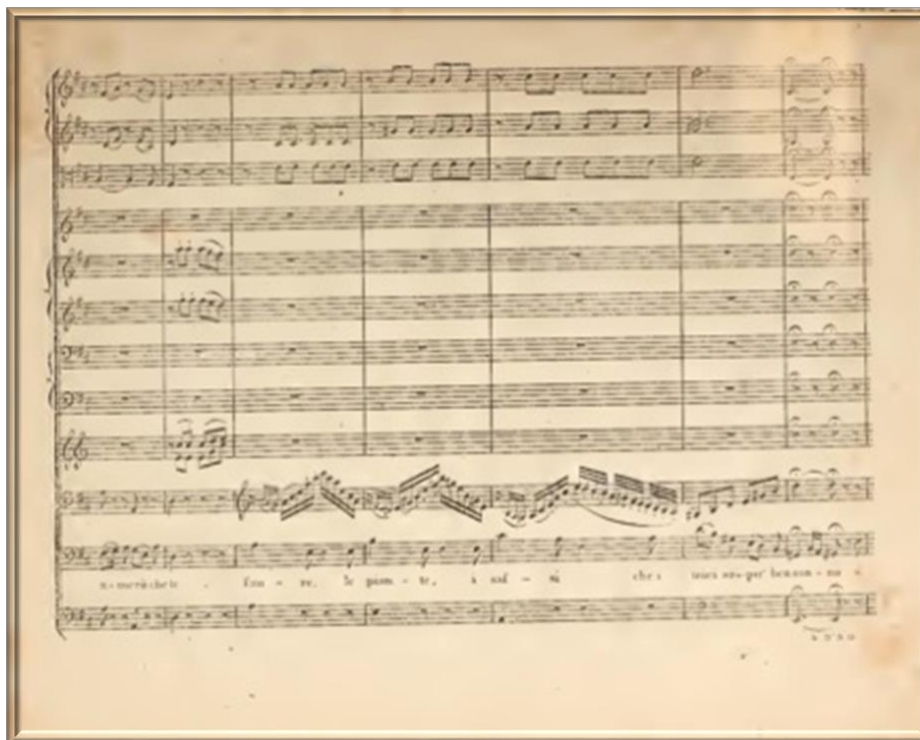


Figura 31. Partitura de la 1ª edición del Aria Per questa bella mano. Mozart (1822). Fuente:

<https://cutt.ly/ejxWVKS>

El Aria está compuesta en Re Mayor y consta de dos movimientos: Andante y Allegro, interrumpidos en dos ocasiones por dos Adagios de cuatro compases. La parte de contrabajo está escrita en clave de sol, tal y como se tenía costumbre en la época, sonando una octava más grave. Fue compuesta sobre un texto anónimo para el famoso cantante Franz Gerl, que estaba preparando el papel de Sarastro de la Flauta mágica y para el virtuoso del terzviolon, el austriaco Friederich Pichelberger (1740- 1810), contrabajista principal del Theater auf der Wieden, teatro dónde tuvo lugar el estreno de la ópera (Planyavsky,1984).

Otro gran compositor de la misma época al que se le debe numerosa obra con un papel independiente para el contrabajo de la época, fue Joseph Haydn. Las sinfonías número 6, 7 y 8 de este autor, datadas en 1761, tituladas como *Le Matin*, *Le Midi* y *Le Soir* (Figura 32), muestran los primeros ejemplos para el contrabajo vienés como instrumento solista.

The image displays a page of a musical score for the finale of Joseph Haydn's Symphony No. 6, 'Le Matin'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Oboes, Bassoon, Horns, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The tempo is marked 'Allegro' and the movement is 'Finale IV'. The score shows a complex arrangement of instruments with various dynamics and articulations. The page number 145 is visible at the bottom right.

Figura 32. Finale de la Sinfonía nº 6, le Matin de J. Haydn. Fuente: <https://cutt.ly/HjxWBIB>

Por fortuna y gracias a las posibles envidias que despertaron sus obras y sus reconocimientos dentro y fuera de Viena, en octubre de 1765 Georg Werner (1695 -1766), Kapellmeister de los príncipes Pablo Antonio y Nicolás Esterházy, entregó un informe desfavorable contra Haydn acusándolo de indisciplinado y negligente, lo que dio lugar a que el compositor recibiera una reprimenda en la que se le instaba a *consagrarse en la composición con más diligencia que hasta entonces*. Para justificarse de las falsas acusaciones, Haydn y el copista Joseph Elber, emprendieron la redacción de un catálogo de las obras escritas en los cinco años que llevaba bajo la protección de los príncipes. Gracias a este catálogo conocemos de primera mano las obras de este período, donde se incluían más de treinta sinfonías, veinte cuartetos de cuerda, tríos, divertimentos, varios conciertos dedicados a los virtuosos al servicio del príncipe de Esterházy y el único concierto para contrabajo que figura como *Concierto per il violone*, figurando las palabras contra violone, además de la transcripción de los dos primeros compases del primer movimiento (Figura 33 y Figura 34).

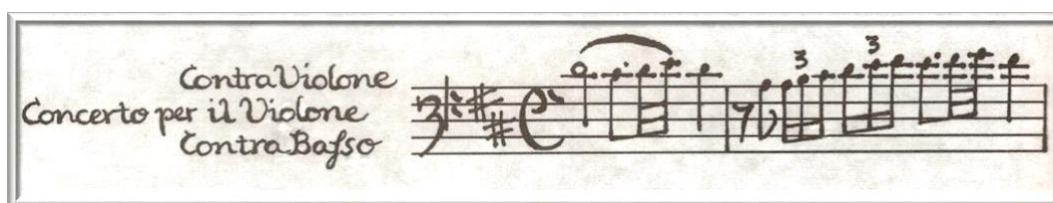


Figura 33. Primeros compases del concierto perdido para contrabajo de J. Haydn. Fuente: Morton (1997, p.30)

Actualmente esta obra se encuentra en paradero desconocido, pero sabemos que en agosto de 1763, el copista de Haydn, Anton Adolph, presentó una factura por el trabajo efectuado copiando las particellas de un nuevo concierto escrito para Schwenda en el violone, por lo que es posible datar el concierto con cierta exactitud en 1763 y conocer al músico que recibió el honor de estrenar la partitura, ya que aún se conservan las nóminas de los músicos desde 1761, en las que aparece Johann Georg Schwenda como “anderen fagotisten, zugleich violonisten” (el otro fagotista, así como violonista). Es difícil saber si el concierto se interpretó fuera de palacio, lo que sí se sabe es que el contrato de Haydn le prohibía componer para otros patrones o dar copias de su música sin el expreso

consentimiento del príncipe Esterhazy (Robbins, 1978). La última vez que se tiene constancia de la existencia de este concierto es en 1805, en el catálogo realizado al final de la carrera de Haydn en el Elssler Haydn- Verzeichnis (Meier, 1987; Morton, 1997).

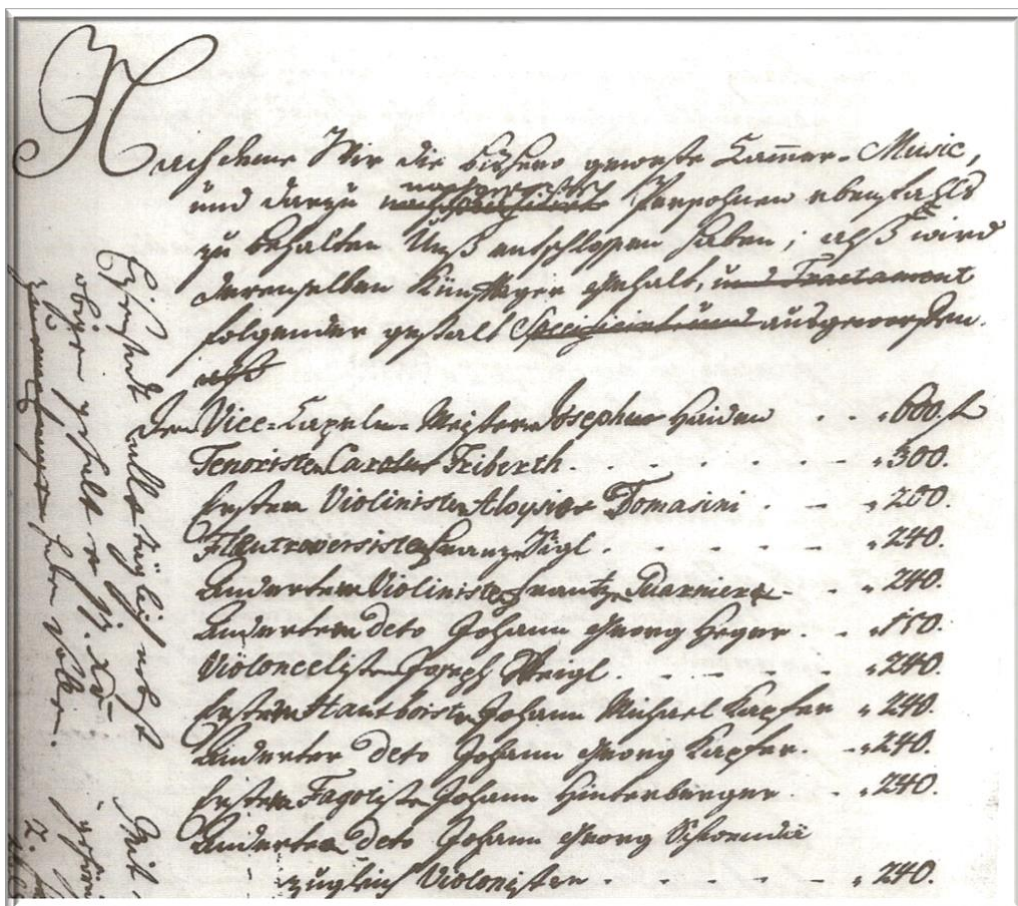


Figura 34. Fácsmil del registro del concierto perdido para contrabajo de J. Haydn. Fuente: Morton (1997, p.35).

Con estos ejemplos musicales en los que el contrabajo tiene una parte importante como solista, se pretende mostrar el nivel organológico y de técnica instrumental que llegó a tener nuestro protagonista, de forma que se entienda la necesidad de la creación de escuelas metodológicas que desarrollen, fortalezcan y den a conocer el aprendizaje tanto técnico como estilístico a las futuras generaciones de contrabajistas.

1.2 Las principales Escuelas europeas de contrabajo de los siglos XIX y XX

A comienzos del siglo XIX aparecen las primeras cátedras de contrabajo en los conservatorios europeos y entre los primeros centros en comenzar la docencia específica del instrumento objeto de estudio, se encuentra el Conservatorio de Milán en 1808, el Conservatorio de Praga en 1811 y el Conservatorio de París en 1827. Estas escuelas metodológicas representan el inicio de las tres grandes pedagogías fundamentales en la historia del contrabajo, ejerciendo su influencia, no sólo en el lugar de origen, sino también en Europa y en el resto de continentes.

1.2.1 La Escuela Italiana

Es de justicia que se considere como iniciador de la Escuela italiana a Domenico Dragonetti (1763- 1846), conocido como el Paganini del contrabajo, que con un instrumento de tres cuerdas de Gasparo da Salò de 1590, fue una de las personalidades más relevantes de su época como instrumentista y compositor, no sólo en Italia, sino también en Inglaterra y en el resto de Europa (Figura 35).



Figura 35. Domenico Dragonetti. Fuente: Planyavsky (1984, p.3)

Alumno de M. Berini, por el que siempre manifestó respeto y admiración, Dragonetti fue contrabajo principal en la Ópera Bufa de Venecia a la edad de trece años y músico de la Grand Opera Seria en el teatro de San Benedetto un año más tarde. Este gran virtuoso fue invitado a pertenecer como músico a la Capilla de San Marcos en Londres, a la que perteneció desde 1787. Su destreza como instrumentista llegó hasta el Emperador de Rusia, que intentó en vano contar con sus servicios como músico. Contrabajista en el Teatro Real de Londres a la edad de treinta años e intérprete en Acien Concerts y en la Sociedad Filharmónica de Londres, mantuvo amistad y escenario con los virtuosos de la época, Gioachino Rossini, Niccolò Paganini, Giovanni Battista Viotti o el violoncellista Robert Lindley (Figura 36).

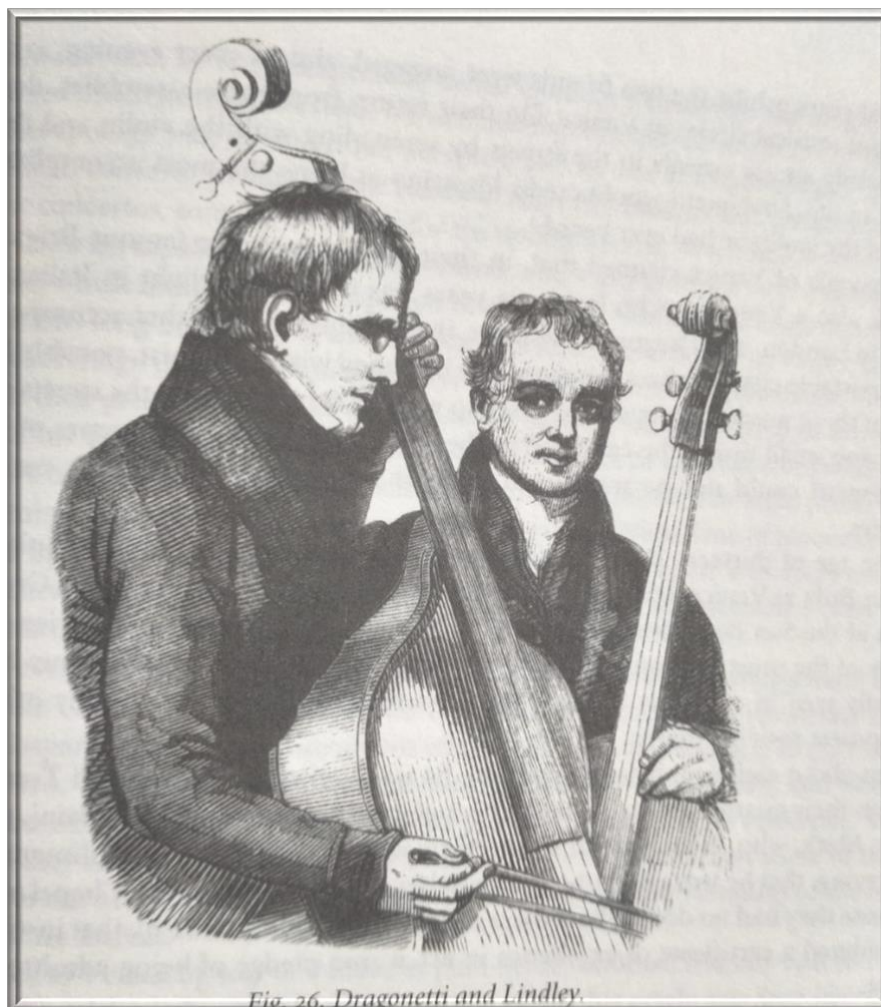


Figura 36. Dragonetti y Lindley. Fuente: Brun, P. (2000, p.241)

El interés de este virtuoso hacia la pedagogía se encuentra documentado, ya que redactó un sistema completo para el contrabajo con numerosos y elaborados ejercicios y estudios, que actualmente se encuentra perdido (Brun, 2000) y aunque declinó el ofrecimiento de ser maestro en el Conservatorio de París o en Royal Academy of Music de Londres (Brun, 2000) su trayectoria musical significó un avance importante en el desarrollo técnico del contrabajo.

En Viena conoció a Joseph Haydn, amigo y referente musical y a Ludwig van Beethoven, con el que mantuvo un famoso encuentro en el que interpretó con gran brillantez, junto a su autor, la Sonata número 2, Op.5 para cello (Brun, 2000). Indudablemente gracias a estas relaciones musicales, Haydn y Beethoven consideraron al contrabajo capaz de interpretar líneas musicales más elaboradas, no hay que olvidar que en 1813 Dragonetti formó parte de la orquesta en el estreno de la séptima sinfonía de Beethoven e indudablemente, por esta circunstancia debemos a este virtuoso las mejores líneas de bajo de todos los tiempos (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).

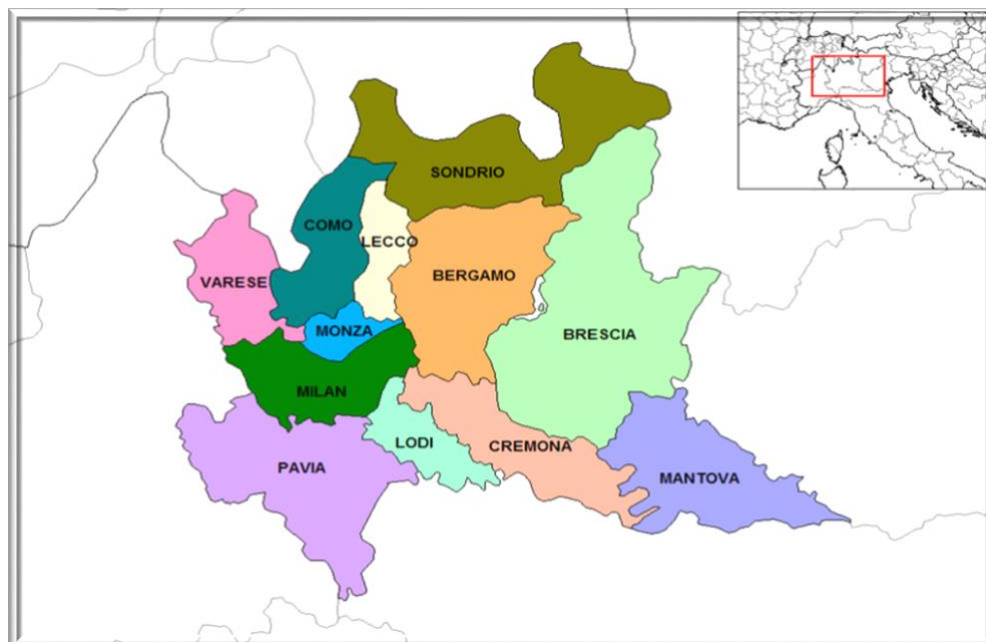


Figura 37. Región italiana de Lombardía y sus 12 provincias. Fuente:

<https://classroom.google.com/?authuser=0>



Figura 38. Contrabajo Gasparo dà Salò. Fuente: Planyavsky, A. (1984, p.49)

Guiseppe Andreoli (1757-1830) fue profesor en el conservatorio de Milán en 1808 y el primer docente representante de la Escuela Lombarda en utilizar esta metodología. La diferencia con otras escuelas consistía en la utilización de un sistema de digitación especial: para digitar tanto el tono como el semitono se utilizaban los dedos 1- 4, con lo que se manejaba una posición abierta y otra cerrada. De esta forma la disposición de los dedos variaba abriendo o cerrando la mano según era el intervalo, sin variar la digitación, a excepción de que a partir de la IV^a posición se usaban los dedos 1-3, manteniendo también la disposición de la mano abierta o cerrada según el intervalo (Planyavsky, 1984).

Entre las primeras fuentes que recogen este sistema metodológico se encuentra el manual de Luigi Felice Rossi (1810- 1858), profesor en el conservatorio de Milán y de Luigi Guiseppe Anglois (1801- 1872), primer profesor en el conservatorio de Turín, alumnos ambos de Andreoli (Rossi y Anglois, 1846).

Dos alumnos de Rossi, Luigi Negri y Giovanni Bottesini (1821- 1889) (Figura 39) se convirtieron en los máximos exponentes de esta vieja escuela,

llevando a lo más alto los secretos de esta vetusta técnica. El primero como pedagogo durante largo tiempo en uno de los conservatorios más antiguos de Europa y el segundo como concertista de fama internacional, director de orquesta y compositor de repertorio para contrabajo (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).



Figura 39. G. Bottessini. Fuente: <https://n9.cl/uyegj>

En 1858 Luigi Negri, que sería el nuevo profesor de contrabajo en el conservatorio de Milán y el autor de un manual de estudios técnicos para el contrabajo de tres cuerdas, con escritura en la octava real, es decir sin trasposición a la octava superior (Negri, 1858), redactó el primer método italiano para contrabajo de cuatro cuerdas y digitación lombarda (Negri, 1884). En el prólogo de su manual el maestro expone cómo fue instado por las autoridades del conservatorio a escribir una metodología para el contrabajo de cuatro cuerdas, de nueva tendencia en Europa (Brun, 2000). Al maestro Negri le sucede Pietro Nani (1886-1899), último docente de la Escuela Lombarda, la cual desaparece del conservatorio de Milán con el nombramiento de Pietro Toneri (1861-1899) como profesor en 1891 (Planyavsky, 1984).

En el conservatorio de Turín, fundado en 1871, el último profesor de la vieja técnica fue un alumno de Negri, Arnaldo Pinetti (1855- 1895) que ejerció la docencia desde 1883 hasta su fallecimiento. Con Nani y Pinetti desaparece la

enseñanza de la Escuela Lombarda en los conservatorios del norte de Italia, aunque el método de Bottesini tuvo una gran difusión internacional, avalada por la destreza interpretativa y compositiva de su autor. Este manual fue encargado por la casa Ricordi, en 1864, a Giovanni Bottesini para el contrabajo italiano de tres cuerdas y digitación lombarda. A pesar del poco éxito de este tipo de digitación fuera de Italia, este método fue uno de los primeros en tratar de manera seria e independiente el estudio del contrabajo. Marcado por el carácter progresivo y de gran riqueza melódica, los ejercicios de este manual desarrollan un conocimiento paulatino del contrabajo (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).

1.2.1.2 La nueva digitación italiana

Bonifazio Asioli (1769- 1832), socio honorario del conservatorio de Milán presenta un manual en el que hace referencia al contrabajo francés de tres cuerdas afinado en quintas y al contrabajo alemán de cuatro cuerdas afinadas en cuartas, pero la diferencia metodológica consistía en el diseño de la nueva digitación italiana, 1-3-4, que daría lugar a numerosas críticas. Este sistema de digitación se extendió por toda Italia y prácticamente todos los métodos posteriores a Asioli se basaron en él (Asioli, 1808, en Planyavsky, 1984):

Si mis adversarios pueden probarme que no se puede ejecutar el semitono entre los dedos 1 y 3, me volveré de buena gana a la técnica antigua. Sin embargo, si se demuestra que también se puede ejecutar el semitono en el contrabajo de esta manera, sólo puedo decir que resulta más beneficioso servirse de mi propio método para asegurar la entonación y guiar la mano de forma apropiada, ya que no obliga a la mano a un esfuerzo tan excesivo (p. 451- 452).

En el antiguo método de Rossi y de Anglois, prototipo de la Escuela Lombarda, se utilizaba la digitación 1-2-4 hasta la VIª posición para los pasajes de dos semitonos correlativos, mientras que en los pasajes diatónicos tenemos la posición abierta de los dedos 1-4 para el tono y posición cerrada de los mismos dedos para el semitono. A partir de aquí se introduce el tercer dedo, con lo que los tonos pasan a digitarse con los dedos 1-3. Como pioneros en la enseñanza del contrabajo en el norte de Italia estos dos profesores tuvieron gran importancia a

nivel histórico y además crítica la digitación de Asioli, a la que consideran de inadecuada (Rossi, 1847). Por el contrario, Asioli digita el tono entero con los dedos 1-4, mientras que los semitonos aparecen digitados de la forma 1-3 y 3-4. Este método está escrito para el contrabajo italiano de tres cuerdas afinadas A, D, G. La nomenclatura de las posiciones de Asioli es la diatónica, es decir, los grados diatónicos de la primera cuerda al aire se corresponde con la numeración de las posiciones, como sistema tradicional en la escuela italiana. El método confiere un estilo bastante desarrollado para la época, ya que incluye pasajes orquestales y aspectos técnicos de armónicos, lo que demuestra un conocimiento y un nivel interpretativo muy avanzado de los contrabajistas italianos en esta época (Brun, 2000).

Annibale Mengoli (1851-1895), profesor de contrabajo en el Conservatorio de Pésaro desde su fundación en 1883 y su alumno Isaia Billè (1874-1961), primer contrabajista en el Teatro de la Scala de Milán y de la Ópera de Roma, concertista y profesor en el conservatorio de Santa Cecilia de Roma, resultaron los pedagogos fundamentales como iniciadores de la escuela moderna de contrabajo en Italia.

El método de Billè, editado por Ricordi en 1922, está pensado para el contrabajo de cuatro y cinco cuerdas, a diferencia del manual de su maestro que era aplicable al contrabajo de tres cuerdas, ha resultado ser la herramienta metodológica de contrabajo más utilizada en Italia a partir del siglo XX (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).

1.2.2 La Escuela de Praga

Prinner fue el teórico que proporcionó en Viena, en 1677, las primeras instrucciones para tocar el contrabajo de la época y aunque únicamente se menciona el tipo de instrumento al que está dirigido, el contrabajo de cinco cuerdas, la afinación de las mismas, F, A, D, F#, A y las notas que corresponden a la posición más cercana a la cejilla, se considera el principio de la escuela europea que más ha evolucionado y la que antes comprendió la necesidad de crear un método minucioso para el desarrollo técnico del contrabajo, que permitiera igualar

el nivel interpretativo al que ya poseían los demás instrumentos de cuerda en esta época (Federhofer, 1960; Planyavsky, 1984).

El tratado *Musicus autodidactus* de Philippe Eisel, publicado en Erfurt en 1738, es el sistema más antiguo donde se detalla por vez primera el manejo del arco y el cambio de posición, además de servir de referencia sobre las afinaciones de nuestro protagonista en ese tiempo: G-C-F-A-d-g/ D-G-C-E-A-d/ C-G-D-A (Planyavsky, 1984).

El profesor Wenzel Hause (1764-1845) inicia oficialmente la docencia del contrabajo en el conservatorio de Praga con desde 1811 hasta 1845. Hause fue miembro de la Capilla musical del príncipe Lobkowitz y músico en la Orquesta del Teatro en Praga, además de maestro de exitosos contrabajistas y pedagogos del siglo XX como Anton Slama (1804-1881), Joseph Hrabê (1816-1870) o Franz Simandl (1840-1912).

En 1809 Hause publicó la primera edición de ejercicios prácticos para contrabajo en tres volúmenes, con el título de *Kontrabass Schule* (Figura 40) reeditado en Dresde en 1828, Mainz en 1829, en Praga en 1844, y en París en 1828, bajo el título de *Méthode complète de contra-basse approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Praga*. Con este método se introduce en Francia el contrabajo moderno de cuatro cuerdas afinado en cuartas y con el sistema de digitación 1-2-4, digitación que se impuso de forma generalizada en gran parte de Europa. La organización del batidor del contrabajo en posiciones fijas hizo que la escuela de Hause y de sus discípulos (Figura 41), tuvo continuidad en ciudades centroeuropeas como Viena, Berlín, Leipzig, además de Moscú y Estados Unidos (Planyavsky, 1984. pp. 425, 435, 438, 440, 472, 475, 533, 548, 565, 591, 594 y 611 y Brun, 2000. pp. 83, 89, 121, 135, 136, 155, 206 y 256).



Figura 40. Método para contrabajo de W. Hause. Fuente: Planyavsky, A. (1984, p.426)

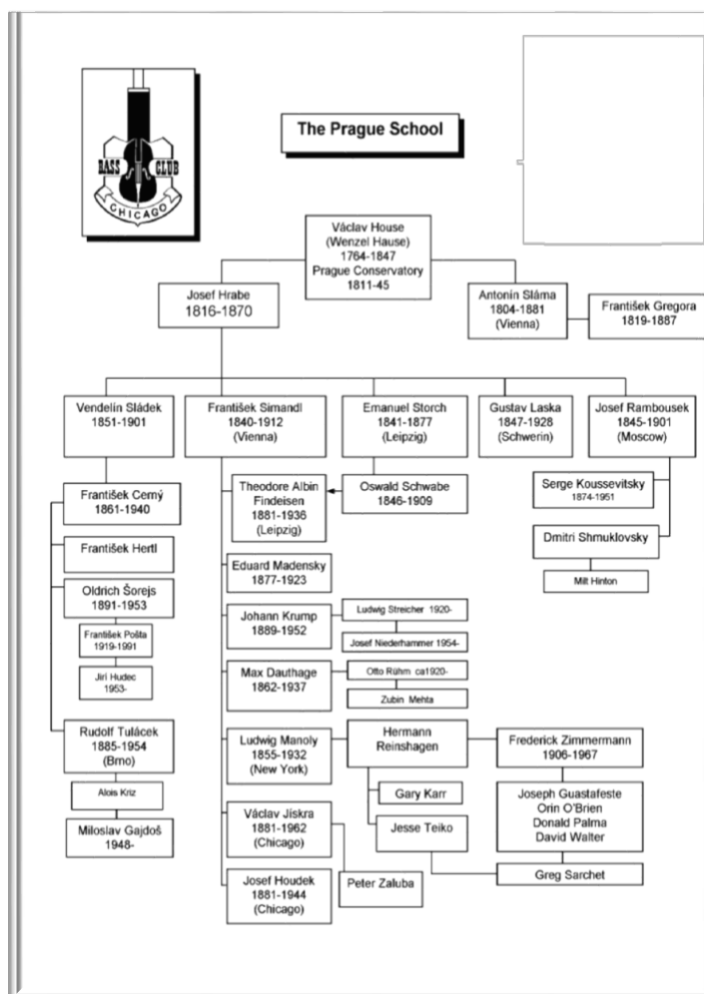


Figura 41. Difusión de la Escuela de Praga. Fuente: Bass Club, Chicago

Franz Simandl (1840-1912) (Figura 42), alumno directo de J. Hrabê en el conservatorio de Praga, fue el maestro que marcó una época, debido a los innumerables alumnos que serían los concertistas y maestros más relevantes, ya que trasladarían la técnica de este profesor a los más diversos puntos de la geografía mundial. Simandl fue contrabajista principal de la Ópera de Viena, director de la Sociedad de la Filharmónica de Viena, miembro de la Hofkapelle, maestro de coro de la Vereins Concordia y pedagogo en el conservatorio de Viena desde 1869 hasta 1910. Su método, *Neueste Methode des Contrabass-Spiels*, editado por primera vez en 1874, se considera, sin duda, el padre de la escuela moderna de contrabajo (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).



Figura 42. Imagen enviada por F. Simandl a su alumno Franz Jaksck con uniforme de k.k. Hofmusikkapelle (1906). Fuente: Planyavsky, A. (1984, p.550)

Como sucesor de los grandes maestros de esta Escuela Centroeuropea reconocemos a Ludwig Streicher (1920-2003) (Figura 43), alumno directo del profesor Johann Krump y más tarde del profesor Schreinzer. Discípulo aventajado que comenzó a hacer colaboraciones con la Orquesta de la Ópera Estatal de Viena con tan sólo dieciocho años, formó parte en 1940 de la Orquesta Estatal de Cracovia como principal de contrabajo y compartió escenarios junto a músicos tan relevantes como el cellista polaco Mikulsky, discípulo de Casals y los hermanos Hindemith, Rudolf y Paul. Streicher tuvo ocasión de realizar una audición privada para la Orquesta Filharmónica de Berlín y dadas sus grandes dotes como instrumentista recibió un contrato de empleo del que nunca pudo tomar posesión debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial y su incorporación a filas. Hasta 1945 no pudo regresar a su tierra natal, Ziersdorf, pero su empeño en conseguir ser filarmónico en Viena hizo que consiguiera ser primer contrabajo de la Ópera Estatal de Viena ese mismo año, co-principal de la Filharmónica de la misma ciudad en 1946 y su ingreso en 1958 en la Hofmusikkapelle.

En 1962 la Presidencia del Estado Vienés le otorgó la distinción de Profesor y tras la búsqueda de repertorio original para el contrabajo y una incansable labor hacia la mejora técnica, en 1966 comenzaron las grabaciones con la Casa discográfica Amadeo. En abril de ese mismo año, en la ciudad de Wells, realizó su primer recital, comenzando así su faceta como concertista de contrabajo que le llevaría a los escenarios de todo el mundo (...) Von Wells aus die Welt (...) desde Wells al mundo (La fundamental, 2000).

Desde 1973 fue profesor de contrabajo en la Academia de Música de Viena y desde 1975 Catedrático en la Escuela Superior de Música y Artes Escénicas de la misma ciudad, docencia que ejerció hasta 1999.

En octubre de 1992 se incorporó como profesor a la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, donde transmitiría a su alumnado la técnica contrabajística de la que había sido heredero y sus experiencias vitales como músico de las orquestas de mayor tradición del mundo, bajo la batuta de los más grandes maestros como Khatchaturian, Richard Strauss, Britten, Strawinwinsky, Bruno Walter, Furthwängler, Knappertssbuch, Klemperer, Szell, Pfitzner,

Clemens Krauss, Karajan, Ormandy, Ansermet, Berstein, Hindemith o Mitropulos.

Ludwig Streicher y su método de contrabajo, *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*, publicado en cinco volúmenes entre los años 1977 y 1980, son los herederos del gran maestro de Praga, Franz Simandl y además de proporcionar una completa y eficaz herramienta metodológica es referencia contrabajística en los conservatorios de toda Europa, Asia y América (Streicher, 1994).



Figura 43. Ludwig Streicher. Fuente: Escuela Superior de Música Reina Sofía

1.2.3 La Escuela Francesa

Michel Corrette (1709-1795) es el autor del primer manual de origen francés en el que se tiene constancia del uso del contrabajo. Fue publicado en París en 1791 (Figura 44) bajo el título, *Méthodes pour apprendre a jouer de la contre-basse a 3 a 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'orphée*. En este método se ofrecen unas breves indicaciones para tocar diversos instrumentos provenientes de la antigua viola, para acompañar la voz y tocar sonatas. No se trata de un sistema modelado para el contrabajo de la época, pero sirve de fuente para conocer el nivel interpretativo de los contrabajistas. Menciona también, de forma difusa y poco metódica, la digitación en uso, 1-3-4 y 1-2-4 y en cuanto a la utilización del arco, se hace referencia a que se debe sostener como el de la viola, con las uñas hacia abajo para obtener mayor fuerza y sonido (Corrette, 1977; Planyavsky, 1984).

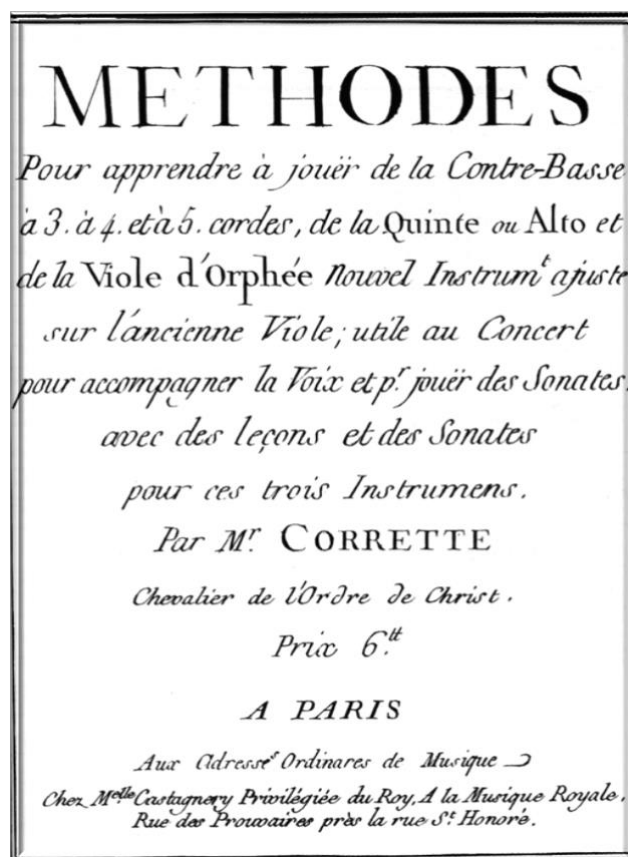


Figura 44. *Méthodes pour apprendre a jouer de la contre-basse a 3 a 4 et 5 cordes, de la quinte ou alto et de la viole d'orp.* Corrette (1791). Fuente: <https://n9.cl/zzfxj>

El Conservatorio de París, que tuvo su origen en 1669 por Real Decreto en la época de Luis XIV, inició la docencia del contrabajo en 1795 de forma anónima, ya que se tiene referencia de un profesor de contrabajo entre los 115 profesores que formaban parte del cuerpo docente del conservatorio en esta fecha (Planyavsky, 1984).

En 1827 se inaugura la cátedra de contrabajo, con los maestros Pierre Chénier (1773-1832) y a su muerte, en 1832, con el profesor Lamy, dando lugar a la tercera Escuela contrabajística europea. Estos profesores enseñaban todavía el contrabajo de tres cuerdas afinado en quintas, G-D-A, con el arco sujeto al viejo estilo, con el pulgar bajo la nuez y con un sistema de digitación que consistía en una síntesis entre 1-2-4 y 1-3-4.

Tras la muerte del profesor Lamy, el profesor de contrabajo fue Navieux Schaft, maestro desde 1835 hasta 1852 (Planyavsky, 1987) adoptó el método utilizado en Praga de W. Hause, tras el beneplácito de las autoridades del conservatorio, que consideraron necesario el cambio al contrabajo con cuatro cuerdas afinado en cuartas, E- A- D- G, que proporcionaría a los instrumentistas la utilización de un nuevo registro grave y más agilidad al usar menos cambios de posición que con el instrumento afinado en quintas.

En la primera mitad del siglo XIX aparece en escena Achille Gouffé (1804-1874), al que podemos reconocer como primer contrabajista en la Figura 45, en la obra de Degas que representa la orquesta de la Ópera de París. Este Bottesini francés y denominado por Héctor Berlioz como el maestro virtuoso, ejerció como solista de contrabajo durante 35 años en la Ópera y en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de París y fue uno de los músicos más influyentes y probablemente también el solista de contrabajo más exitoso de Francia. Escribió en 1839 el primer manual francés para el contrabajo de cuatro cuerdas, *Traité sur la Contre-Basse à quatre cordes*, y editó *L'Arte del arco de Tartini*, estudios sobre escalas de Baillot y numerosas piezas de concierto para el contrabajo que fueron ampliamente utilizadas en Francia.

Gouffé y su dedicada vida a difundir la música en París, ejercía de anfitrión en su casa, dónde celebraba las denominadas Noches de Gouffé, soirées Gouffé, a las que asistían músicos e intelectuales de la época. Como incansable innovador mejoró la forma del puente del contrabajo, adoptada posteriormente por los mejores constructores de Mirecourt e insatisfecho por la pobre calidad sonora de las dos cuerdas más graves del contrabajo, desarrolló, en colaboración con el constructor de violines Auguste Bernadel, un nuevo proceso de doble devanado con espirales alternativas de cobre y acero chapado (Brun, 2000; Planyavsky, 1984).

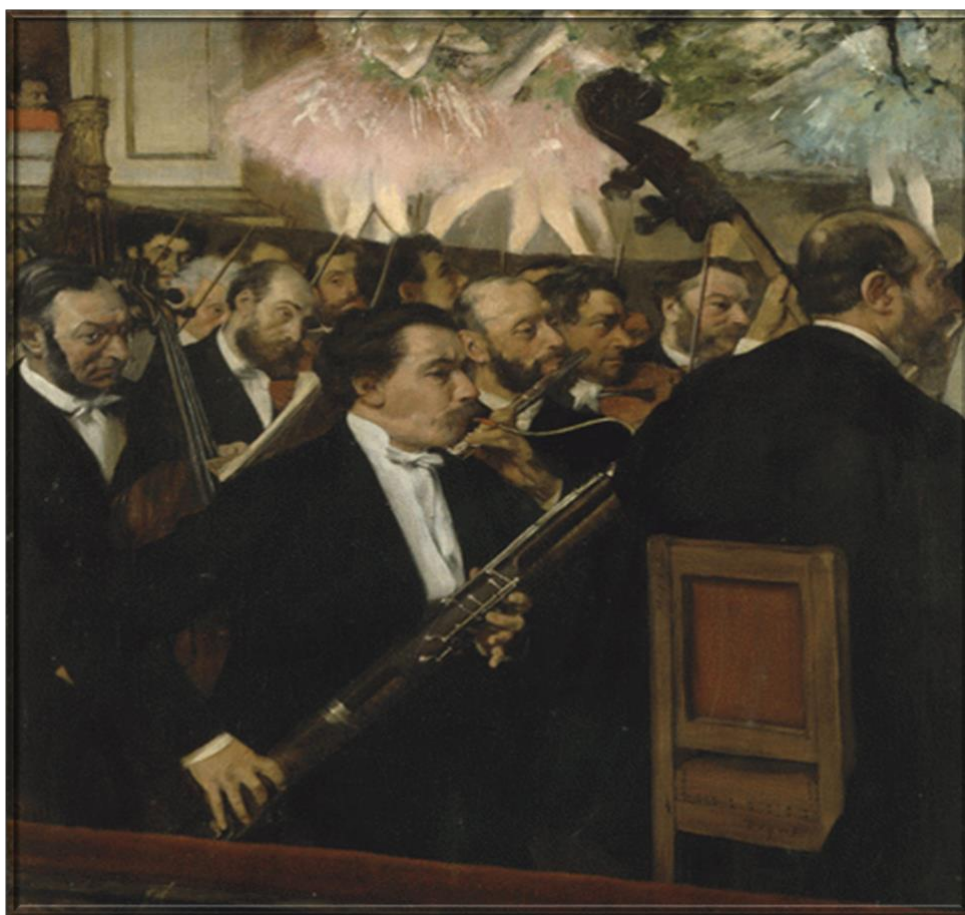


Figura 45. *L'orchestre de l'Opéra*. Degas (1870). Fuente: Museo d'Orsay. París. <https://n9.cl/l7uoe>

Posterior a la docencia de Schaft, el profesor Charles Labro (1810-1882) ejerció como maestro de contrabajo en el conservatorio de París desde 1853 hasta 1882. Pionero en el uso del contrabajo de cuatro cuerdas afinado en cuartas de forma oficial, editó su propio método en 1860, sometido a la inspección de las

autoridades del conservatorio de París. El *Méthode de Contrebasse* de Labro, referencia los acontecimientos en la escuela de contrabajo de la capital francesa desde 1827, además de exponer, en las primeras páginas de su sistema, datos organológicos en cuanto al desarrollo del contrabajo y del arco a lo largo de la historia, los profesores de referencia de contrabajo y el tipo de sistema que impartían en el conservatorio francés, unificando con la Escuela de Praga la digitación 2-4 para el semitono además del número de cuerdas y el tipo de afinación (Labro, 1860; Planyavsky, 1984).

Una reedición posterior realizada por André Amellér (1912- 1990), adaptó y modernizó el manual para el contrabajo de 5 cuerdas. Amellér fue alumno de Nanny en el Conservatorio de París, director de orquesta, compositor y contrabajista de la orquesta de la Ópera Nacional de París, además de director del Conservatorio Nacional de Dijon entre 1953 y 1981 (Planyavsky, 1984).

En 1882 el profesor Víctor Verrimst (1825- 1893) sustituyó a Labro, continuando con la misma escuela de su antecesor. Este maestro escribió cinco conciertos para los concursos de examen en el conservatorio y un método en 1865, *Méthode de Contrebasse à quatre cordes*, para el contrabajo de cuatro cuerdas, en el que se indica la forma de sujeción del arco al modo antiguo, con el pulgar sobre las crines, el uso de la media posición, el capotasto, los sonidos armónicos y un concertino con acompañamiento de piano (Planyavsky, 1984).

A principios del siglo XX, Ernest Weiller (1863-1944), también conocido por el seudónimo Ernest Lerwille, compositor y miembro de la orquesta de la Ópera de París, redactó un manual, *Méthode completè de contrebasse* (1913), que referencia el estado de la escuela de contrabajo francesa, prácticamente puesta al día con respecto a las otras escuelas europeas. Weiller en su método explica la sujeción del arco (con el pulgar bajo la nuez), la utilización de la media posición y el sistema de digitación 1-2-4 (Planyavsky, 1984; Weiller, 1913).

Como resultado de la evolución en la técnica contrabajística francesa aparece en 1920 el método de Edouard Nanny (1872-1942): *Méthode complète pour la Contrebasse à quatre et cinq cordes* (Figura 46). Nanny, alumno de Verrimst, fue

un premiado compositor, miembro de la Société de concerts des Instruments anciens, solista de la Orquesta Sinfónica de París y maestro en el Conservatorio de París desde 1919 hasta 1940 (Gravel, 2013). Como pedagogo desarrolló ampliamente la técnica de arco, descuidada hasta entonces en la escuela francesa, con una amplia gama de ejercicios y golpes de arco. Sistematiza las posiciones, incluyendo el uso de la media posición y pone de manifiesto el uso de la extensión. Su contribución al uso de las dobles cuerdas y los ejercicios para la quinta cuerda hacen de este método uno de los de más importancia de la técnica del contrabajo del siglo XX.



Figura 46. E. Nanny. Fuente: Planyavsky (1984, p.573)

Referencias

- Abbas, E. (1989). *Klangliche Eigenschaften Des Kontrabasses: Spektralanalytische Und Historische Untersuchungen Zum Bau Und Zum Klang*. Doctoral Thesis, Universität zu Köln.
- Adelmann, O. A. (1997). *Die alemannische Schule. Geigenbau im 17. Jahrhundert im südlichen Schwarwald und in der Schweiz*. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbestz.
- Asioli B. (1820). *Elementi per il Contrabasso con una nuova maniera di digitare composti da Bonifazio Asioli da Correggio, Socio Onorario del C. R. Conservatorio di Milano*, Presso Gio. Milano: Ricordi.
- Bachmann, W. (1969). *The Origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*. London: Oxford University Press.
- Ballester, J. (1995). *Iconografia musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Barcelona: Els llibres de la frontera.
- Beckendorf, A. L. (2001). *Johann Sperger: The Career of a Double Bass Virtuoso and Historical Context for a Performance Edition of His Terzetto for Horn, Viola and Double Bass*. D.M.A. Thesis, University of Iowa.
- Bec, P. (1992). *Vièles ou Violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age (xie-xve siècle)*. París: Klincksieck.
- Billé, I. (1922). *Nuovo método per Contrabasso a 4 e 5 corde. (vol. I- VIII)*. Milano: Ricordi.
- Bottesini, G. (1865). *Metodo per Contrabasso, Diviso in due parti. Parte 1ª: Del Contrabasso in Orchestra. Parte 2ª: Del Contrabasso solista*. Milano: Ricordi. (1982).
- Boyden, D. (1965). *The History of violin playing from this Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press.

- Brun, P. (1982). *Histoires des contrebasses a cordes*. París: La Flûte de pan.
- Brun, P. (2000). *A new history of the double bass*. Villeneuve d'Ascq. Brun Productions.
- Bynum, J. W. (1974). *The Doublebass: A Short History and Concepts of Construction*. M.A. Tesis inédita, Central Washington State College.
- Castiglione, B. (1528). *Il Cortigiano*. Florenza: Hrsg.von V. Ciani.
- Castro Latorre, J. (1870). *Método de contrabajo aplicable al de tres y al de cuatro cuerdas*. Madrid: A. Romero editor.
- Conservatorio París: <http://www.conservatoiredeparis.fr/accueil/>
- Conservatorio de Milán: <https://www.consmilano.it/>
- Corrette M. (1977). *Méthode pour apprendre à jouèr de la contre-basse à 3, a 4 et à 5 cordes*. Genève. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/533214/rfzq>
- De Fer, P. J. (1556). *L'Épitomé musical de Philibert Jambe de Fer*. Dans «*Annales musicologiques: Moyen-Âge et Renaissance*» (IV), Publication de la Société de Musique d'autrefois, 1948-19639.París. Lesure François (éditeur). p. 341-386. [fac-similé]
- Double bass club, Chicago. Recuperado de : <https://doublebassblog.org/>
- Eisel, J. P. (1738). *Musicus autodidactus oder der sich selbt informirende Musicus*, Erfurt. Recuperado de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/533938/rfzq>
- Escuela Superior de Música Reina Sofía. Recuperado de <https://http://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/>
- Federhofer, H. (1960). *Eine Musiklehrer von Johann Jacob Prinner*. In Festschrift. Graz. A. Orel. p.47-57.
- François, M. (1958). *Encyclopedie de la Musique*. París. Fasquelle.
- Giller, A. P. (2015). *Experts and Excerpts: The Application of Giovanni Bottesini's Complete Method for the Contre-Basse to the Preparation of*

- Orchestral Excerpts Taken From the Works of Giuseppe Verdi*. M.A. Thesis. Melbourne, Australia: Monash University.
- Gómez Muntané, M^a. C. (1979). *La música en la Casa Real catalano- aragonesa durante los años 1336-1442*. Barcelona: S.A. Bosch.
- Gravel, Ch. (2013). *L'école viennoise de contrebasse: genèse et réception*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Montreal.
- Haydn, J. (1965). *Sinfonía n° 6 en Do mayor, le Matin*. Hob.I:6.H.C.R. Landon.Wien. Doblinger. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_in_D_major%2C_Hob.I:6_\(Haydn%2C_Joseph](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_in_D_major%2C_Hob.I:6_(Haydn%2C_Joseph)
- Holman, P. (1993). *Four and Twenty Fiddlers*. Oxford: Oxford University Press.
- Jambe de Fer, P. (1556). *Epitome Musical des Tons*. Lyon: Michel du Bois. Reedición en facsímil: Lesure, François. L'Épitome Musical de Philibert.
- Jambe de Fer. (1958- 1963). *Annales Musicologiques*, VI, Neuilly- Sur- Seine. p. 347-386, (facsímil paginado como 1- 74).
- Labro, N. Ch. (1860). *Méthode de Contrebasse*. Paris: Editions M. Combre. Revision et adjonction de l'étude de la 5e corde par André Ameller. Paris. Philippo.
- Marín, F. (2016). *La vihuela de arco hispana. Las cuerdas de tripa y la reflexión en el cóncavo como aspectos esenciales en la producción de su sonido*. (Tesis doctoral inédita). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martínez, J. (2016). *El arte de los violeros españoles, 1350-1650*, (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Meier, A. (1987). *The Vienna Doublebass and its Technique during the Era of the Vienna Classic*. En International Society of Bassists, XIII (3), p.10.
- Moens, K. (1996). Violes ou violons? *Musique, Images, Instruments*, 2. p.19-38.
- Morton, M. A. (1989). *Double Bass Technique: Concepts and Ideas*. D.M.A Tesis doctoral inédita. Juilliard School.

- Morton, J. (1997). Haydn's missing double bass concert. *The journal of the international Society of Bassist*, XXII(3).
- Mozart, L. (1769). *Versuch einer gründlichen violinschule*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn. Recuperado de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/460730/rfzq>
- Mozart, W. A. (1822). *Per questa bella mano*. K.612. Offenbach am Main: Giovanni André. n.d. Plate 4350. Recuperado de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/493561/rftn>
- Museo d'Orsay. París.
https://www.museeorsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_b5ac41cea47301cfd45e9a4d0aa3a6c0.gif
- Museo del Prado. Madrid, España,
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras>
- Museo del Louvre. París, Francia. <https://www.louvre.fr/en>
- Museo de Bellas Artes. Rennes. Francia, <http://www.mbar.org/>
- Page, Ch. (1986). *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Berkeley: University of California.
- Nanny E. (1920). *Méthode complète pour la Contrebasse à 4 et a 5 cordes*. Paris. Leduc.
- Negri L. (1837-1892). *Metodo per contrabasso a quattro corde*. Milano: F. Lucca.
- Negri L. (1930). *24 studi*. Milano: Ricordi.
- Oxford Music Online (2007). Oxford University Press.
- Palmer, F. M. (1994). *Domenico Dragonetti in England (1794-1846): The Career of a Double Bass Virtuoso*. (Tesis doctoral inedita). Birmingham: University of Birmingham.
- Palmer, F. M. (2004). *Domenico Dragonetti in England. 1794-1846*. Oxford: Clarendon Press.

- Pershounin, A. (2002). *The Three-String Solo Double Bass: Origins, Advantages, and Decline. D.M.A.* (Tesis doctoral inedita). Mississippi: University of Southern Mississippi.
- Planyavsky, A. (1984). *Geschichte des Kontrabasses*. München.Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider.
- Planyavsky, A. (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. London: The Scarecrow Press, Inc.Lanham, Md., & London.
- Praetorius, M. (1991). *Syntagma Musicum II. De organographia*. Oxford: Claredon Press.
- Ravenel, B. (1983). *Vièles a archet et Rebecs en Europe au Moyen Age (fin Xe siècle, début XVIIe siècle): définition des archètypes en vue de leur reconstitution*. (Tesis doctoral inédita). Strasburgo: Universidad de Strasburgo.
- Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona. Robinbook.
- Robbins, H.C. (1978). *Haydn Chronicle and Works, Haydn at Eszterhàza*. London. Thames & Hudson.
- Rosengard D. (1992). *Cremonense Doble Basses*. Cremona: Editrice Turris.
- Rossi L. y Anglois G. (1912). *Metodo teorico-prattico per il contrabbasso a 3 corde*. Milano: Ricordi.
- Ruiz, J. (1974). *Libro de buen amor*. Edición Facsímil del manuscrito Gayoso (1389). Madrid: Real Academia Española.
- Sachs, C. (1920). *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Simandl, F. (1874). *Neueste Methode des Contrabass- Spiels*.Wien. Auflage: Markus Krämer.
- Teil I: *Vorbereitung zum Orchesterspiel*.
- Teil II: *Vorbereitung zum Konzertspiel*.

- Teil III: *Die hohe Schule. Eine Sammlung hervorragender Konzert- Etüden, Konzerte und Solostücke für Kb. Mit klavierbegl. (I-IX).*
- Streicher, L. (1977-1980). *Mein Musizieren auf dem Kontrabass. Anweisungen auf dem Kontrabass.* Wien. Doblinger.
- Tolo, L. S. (1966). *The Double Bass Bow. M.M.* (Tesis doctoral inedita). University of Louisville.
- Verrimst, V.F. (1865). *Methode de Contre-Basse à quatre cordes.* Paris. Gérard.
- Virdung, S. (1511). *Musica Getutscht und aussgezoge a teatise on musical instruments.* Recuperado de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/313726/rfzq>
- Warnecke, F. (2005). *Ad Infinitum Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabaßspiels,* (Hamburg, 1909). Leipzig Intervalle.
- Weiller. E. (1913). *Méthode complète de contrebasse.* Paris: Philippo ca.
- Woodfield, I. (1984). *The early History of the Viol.* Cambridge: Cambridge University Press.

CAPÍTULO II.

*Descripción de los principales métodos de
contrabajo de los siglos XIX y XX*

Al mio contrabbasso

*Quando ti suono, o antico mio strumento,
dominator d'orchestre qual tu sei,
provo dolce nell'anima un contento
che ridir non saprei!*

*E' ver che le tue corde grosse e dure,
da molti mal suonate, spesso danno
grottesche voci, e note tanto oscure
che disprezzar ti fanno!*

*Ma quando l'arco mio su di esse posa
tu ti trasformi come per incanto
e il suon, che nel tuo cavo sen riposa,
scioglie libero un canto.*

*E' quello il canto del mio giovin cuore
che freme e si dibatte, fra le spire
altissime dell'Arte e dell'amore
sfidando l'avvenire!*

*Le dolci mie canzoni tu ripeti
con suono armonioso e delicato,
strappando all'Arte gli intimi segreti
e il fascino al creato!*

*Tu sol mi dai conforto allor che stanca
ho l'anima e una cupa nostalgia
invade l'ammalato cuor, mi manca
la fede e l'allegria!*

*Tu sol conosci a fondo le mie pene,
la mia errabonda vita, il mio pensiero!
E io ti voglio veramente bene,
o compagno sincero!*

*Ma se dolente e mesto un suon si schiude
dalle tue corde, vola il pensier pio
presso la fredda tomba che racchiude
il buon maestro mio!*

Resumen

En este capítulo, analizamos las tres Escuelas europeas de contrabajo a través de los seis manuales de mayor repercusión mundial, seleccionadas por ser representantes de una época importante en el desarrollo de nuestro instrumento, por su grado de efectividad, secuenciación didáctica y metodológica: *Méthode de contrebasse par Charles Labro*, *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny*, *Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*, *Nuovo método per contrabasso per Isaia Billè*, *New method for the double bass de Franz Simandl* y *Mein Musizieren auf dem Kontrabass de Ludwig Streicher*.

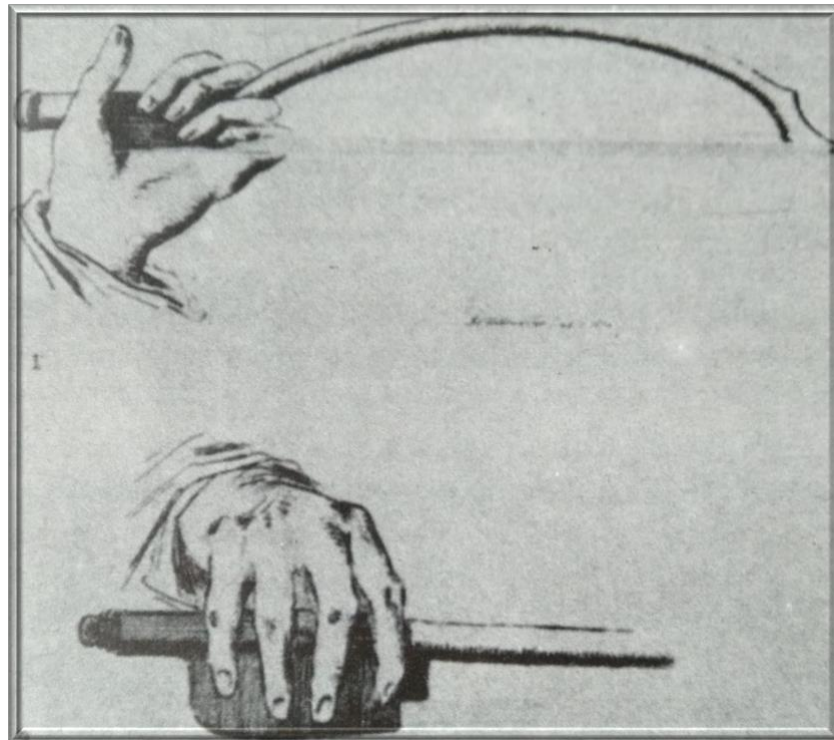


Figura 47. Sujeción de arco de contrabajo de Dragonetti y Botessini. Fuente: Planyavsky (1984, p. 587)

2.1 La Escuela francesa

Como representantes de la Escuela francesa de contrabajo se seleccionaron dos manuales didácticos, uno del siglo XIX y otro del siglo XX: *Méthode de contrebasse par Charles Labro*, editado en 1860 por L. Philippo en París y *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny*, editado en 1920 por A. Leduc en París.

El manual de Labro fue escogido para la realización de este análisis por ser el primer sistema francés en plantear la necesidad del cambio de la enseñanza del contrabajo de tres cuerdas al de cuatro cuerdas, de forma oficial, en el conservatorio de la capital francesa, lo que hizo posible un gran avance técnico para nuestro protagonista.

Nanny y su método para contrabajo de cuatro y cinco cuerdas, presenta al contrabajo francés del siglo XX, y su utilización actualmente como sistema metodológico en Europa, lo acredita como una de las herramientas fundamentales del aprendizaje contrabajístico.

2.1.1 Méthode de contrebasse par Charles Labro

La llegada de Charles Labro (Figura 48) en 1853 al conservatorio de París, como profesor de contrabajo, supuso dejar a un lado el método de la Escuela de Praga escrito por W. Hause, utilizado hasta ese momento en el conservatorio, para poner en práctica su propio método, volviendo a la Escuela francesa propiamente dicha, con las novedades del contrabajo moderno.

Este gran maestro compuso también obra de repertorio para contrabajo, entre la que cabe destacar los Concertino n.º. 30, 31, 32 y 33, *Morceuaux de Concert* n.º 4 y 10 Concertinos editados por Leduc (Planyavsky, 1984). Este método editado en París en 1860 (Figura 49) y autorizado por el Comité de Estudios Musicales del Conservatorio de Música de París (Figura 50) fue redactado en francés, por el que sería profesor de contrabajo de la capital francesa desde 1853 hasta 1882.

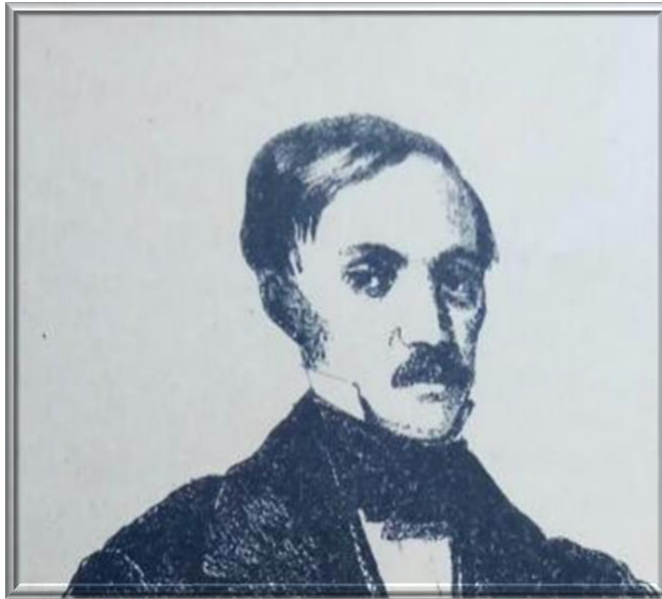


Figura 48. Charles Labro. Fuente: Labro (1860, p. 8)

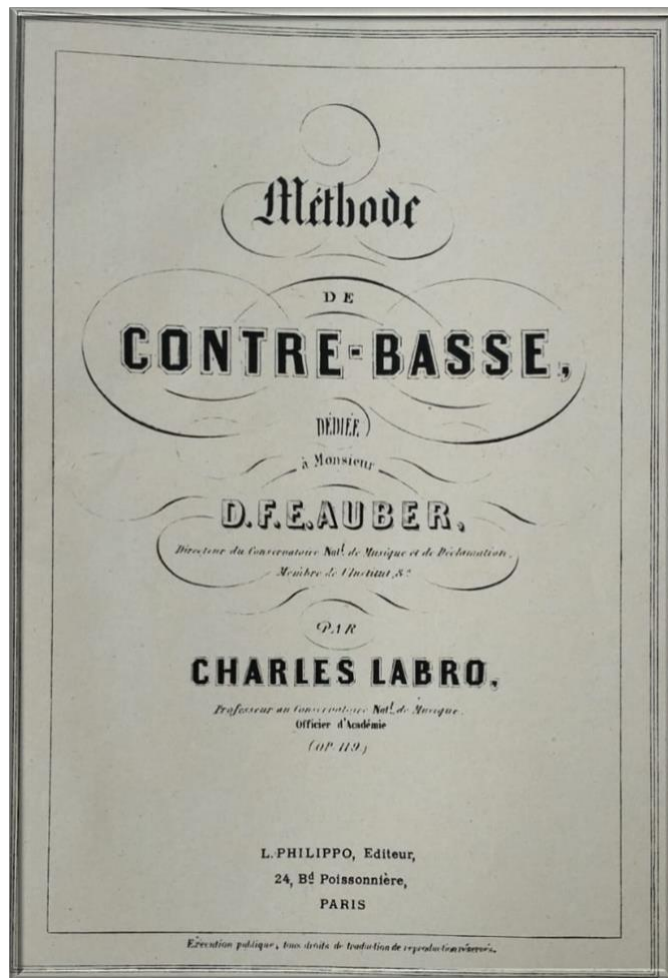


Figura 49. Manual de contrabajo de Ch. Labro. Fuente: Labro (1860)

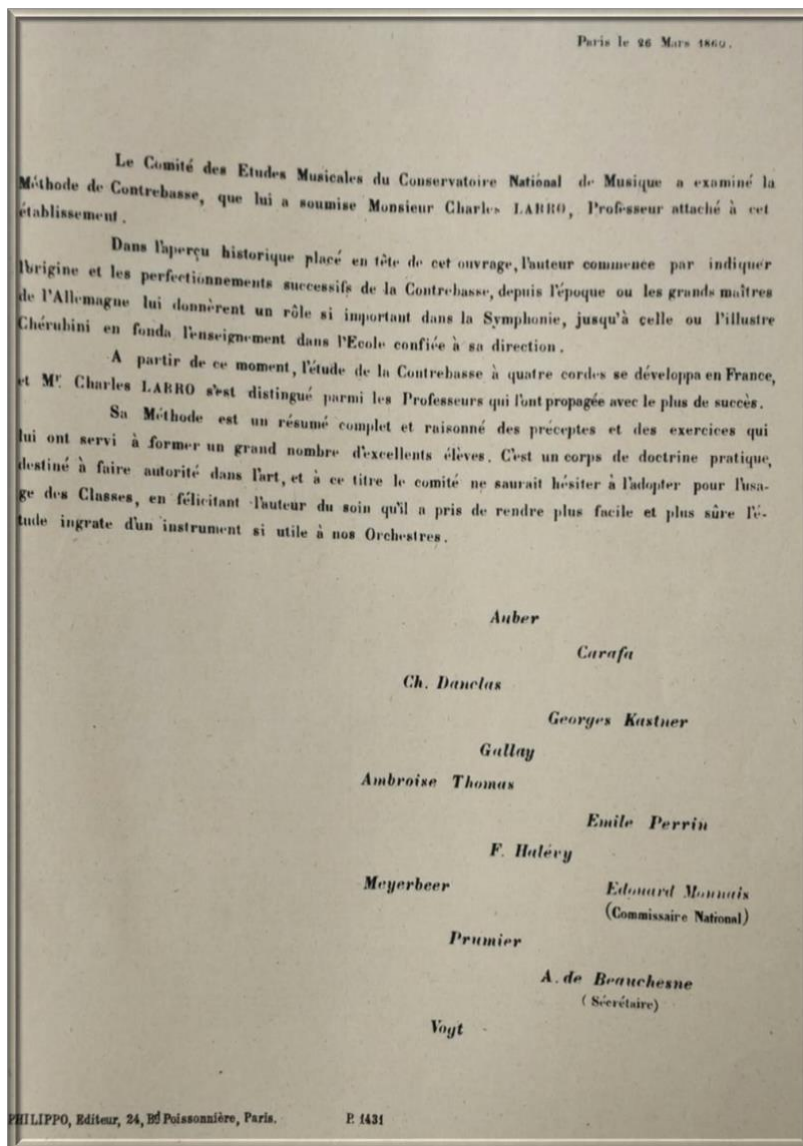


Figura 50. Comité de Estudios Musicales del Conservatorio de París en 1860. Fuente: Labro (1860)

2.1.1.1 Descripción metodológica de la fuente

Este método de contrabajo da comienzo con el testimonio del Comité de Estudios Musicales del Conservatorio Nacional de Música, que examinó el método de Charles Labro y validó su publicación. Este manual, resume el origen histórico del contrabajo y sus sucesivas mejoras técnicas, desde el momento en que los grandes maestros de Alemania otorgaron al contrabajo un papel importante en la Sinfonía, hasta que el famoso Cherubini, director del conservatorio de París, instauró la enseñanza del contrabajo en el Conservatorio.

Especifica también que el estudio del contrabajo de cuatro cuerdas, desarrollado en Francia por el señor Labro, fue difundido con gran éxito y que su método era un resumen completo y razonado de los preceptos y ejercicios para enseñar a un gran número de excelentes estudiantes. Por último, el Comité del Conservatorio accedió a adoptar el método para el uso de las clases, considerando que era un cuerpo de doctrina práctica, con autoridad en el arte y como tal, felicitan al autor por facilitar el estudio ingrato de este instrumento de gran utilidad orquestal.

2.1.1.2 Preliminares

El maestro Labro, nos introduce de forma clara y cuidada, a través de las cuatro primeras páginas de su manual, en la historia evolutiva del contrabajo hasta llegar al momento en el que el mismo autor se encuentra. En estos preliminares, se narran las innovaciones ocurridas al contrabajo a lo largo de las diferentes épocas, desde su origen en la Edad Media (Figura 51), hasta lo sucedido en Francia en el momento de la redacción del método. Las referencias a la convivencia de contrabajos de cuatro cuerdas afinadas en cuartas, utilizados ya en Alemania e Italia, con los instrumentos de tres cuerdas de Francia y de la incorporación progresiva de este instrumento de cuatro cuerdas en la Ópera de París, son reveladoras del intento de modernización de la técnica francesa en esta época. Explica Labro que en 1840 la orquesta de la Ópera de París encargó la compra de seis contrabajos de cuatro cuerdas para reemplazar a los de tres cuerdas, siendo la primera orquesta en Francia con este tipo de instrumentos. Además, hace referencia al momento en que escribe el autor, relatando que en la Orquesta Académie Imperiale de Musique, se encuentran ocho contrabajistas, de los cuales sólo uno toca con un contrabajo de tres cuerdas.

Labro hace referencia también a los profesores de contrabajo que lo precedieron en el Conservatorio de París y cómo fue el proceso de cambio del contrabajo de tres cuerdas al de cuatro cuerdas afinadas en cuartas: desde el maestro Chenier, docente hasta 1832, hasta el aprendizaje del contrabajo de cuatro cuerdas con los maestros Lamy y Schaft, que utilizaron el manual de Wenzel

Hause, puesto en práctica en el conservatorio de Praga desde el año 1811 (Labro, 1860).

Posteriormente a las explicaciones organológicas, este sistema continúa con una serie de preliminares teóricos para explicar al alumno lo más elemental del aprendizaje contrabajístico.



Figura 51. Precedentes del contrabajo. Fuente: Labro (1860, p.5)

2.1.1.3 Descripción de las partes del contrabajo y del arco

Para la explicación de las partes del instrumento y del arco, podemos observar en la Figura 52 y la Figura 53, cómo el maestro presenta una relación de los nombres de cada una de ellas y un sencillo diseño que ilustra la explicación.

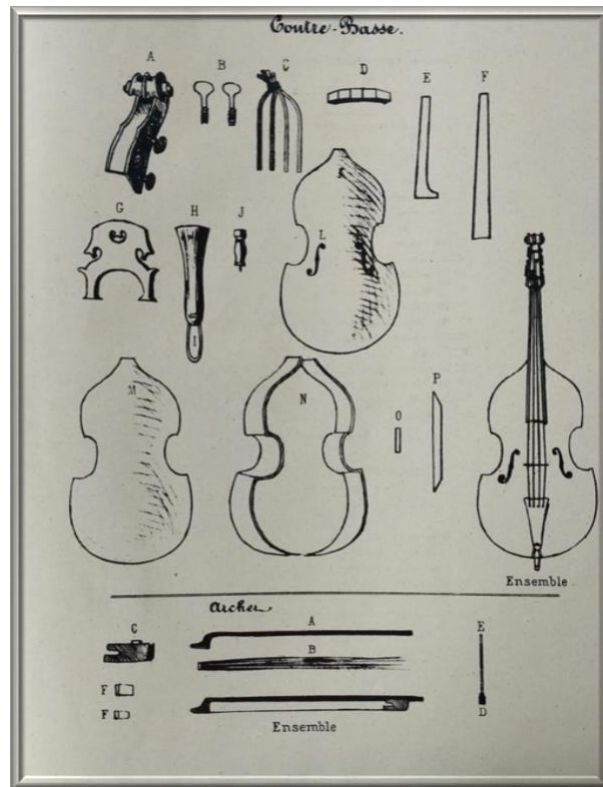


Figura 52. Partes del contrabajo y del arco. Fuente: Labro, C. (1860, p. 7)

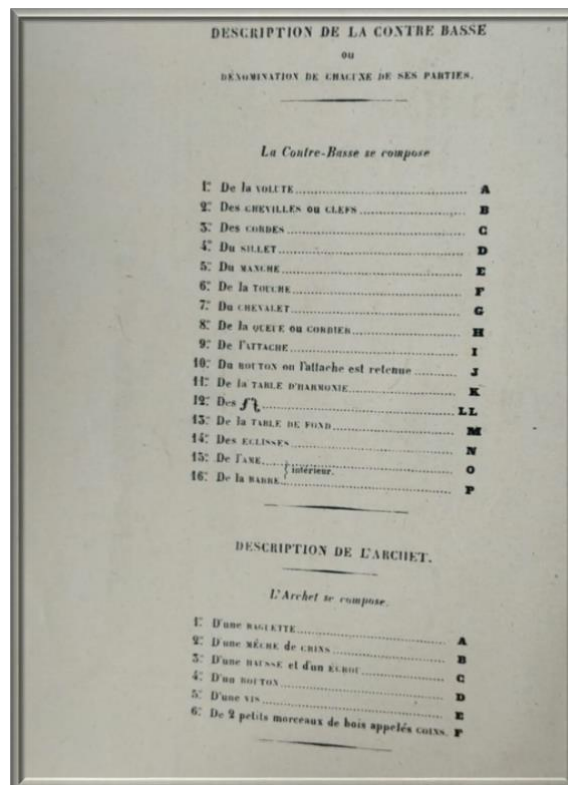


Figura 53. Partes del contrabajo y del arco. Fuente: Labro, C. (1860, p. 6)

2.1.1.4 La sujeción del contrabajo erguida

Para Labro, el contrabajo debe situarse delante del intérprete, para permitir que la mano izquierda se coloque en la parte superior del mango (Figura 54). El ángulo formado por la parte superior de la tapa inferior trasera, presionará en la parte izquierda del vientre del instrumentista y la pierna izquierda se colocará detrás, para permitir el giro del instrumento sobre la rodilla, facilitando la interpretación en la cuarta cuerda.

La naturaleza de las cuerdas del contrabajo, dificultan la vibración y por eso es importante facilitar el ataque del arco y la obtención de un sonido hermoso. Para el maestro, es primordial evitar cualquier tipo de contorsión, permaneciendo en la medida de lo posible, con una posición recta y firme, exenta de rigidez (Labro, 1860).

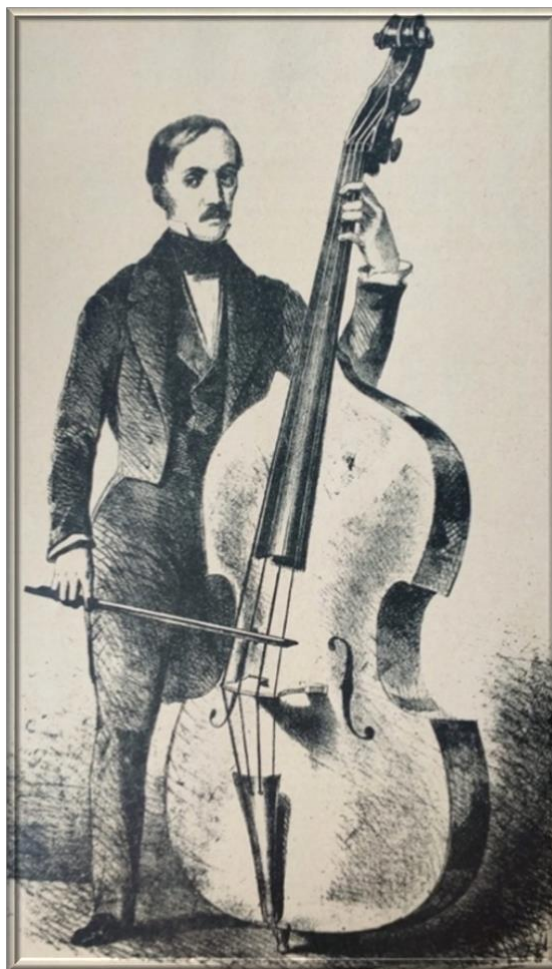


Figura 54. Sujeción del contrabajo erguida. Fuente: Labro (1860, p.8)

2.1.1.5 La posición de la mano y el brazo izquierdo

La mano izquierda, debe situarse en la parte superior del mango, colocando los cuatro dedos sobre las cuerdas y el pulgar por detrás del mango y la mano deberá estar un poco alejada de la voluta. El maestro especifica también la imposibilidad de hacer una explicación más detallada debido a que el tono varía en cada instrumento, para lo cual el oído del instrumentista deberá ajustar la mano a la afinación.

La digitación utilizada será 1 para el índice, 2 para el medio, 3 para el anular y 4 para el meñique, que Deberán colocarse los dedos de forma redondeada sobre las cuerdas y el antebrazo permanecerá ligeramente hacia abajo, cerca del costado del músico, evitando que el codo salga y se levante (Labro, 1860).

2.1.1.6 La sujeción del arco

Para el maestro, la sujeción del arco con la mano derecha se realizará disponiendo el lado derecho del pulgar sobre la crin, aproximadamente en la mitad de la parte superior de la nuez. La segunda articulación del dedo medio, se colocará sobre la vara, delante del pulgar. El dedo anular y el meñique permanecerán cerca del dedo medio en la parte superior de la vara y el dedo índice se colocará independiente sobre la vara, separado de los otros dedos, a mayor o menor longitud dependiendo del peso del arco. Si el arco es pesado, el espacio debe ser pequeño y en el caso de que sea ligero, el espacio debe ser grande. Aunque para Labro el peso del arco dependerá del gusto del contrabajista, él indica su preferencia por uno ligero.

Para el ataque de las cuerdas, se presionará la última falange de los dedos sobre la vara y de la variante del peso ejercido, dependerá el volumen y la calidad del sonido del instrumento. La mano no debe realizar un movimiento grande, ya que el desarrollo del arco se debe al movimiento del antebrazo, que debe ser flexible, para que el cambio de arco sea imperceptible (Labro, 1860).

2.1.1.7 El manejo del arco

El maestro indica que el arco debe permanecer siempre horizontal a las cuerdas, independientemente de su distribución, entre la parte inferior del diapasón y el puente, como máximo a ocho o diez centímetros de este último. La vara debe mantenerse ligeramente inclinada hacia el lado del diapasón y la dirección, manejada por la muñeca y por el antebrazo, estará paralelo al puente. La parte superior del brazo caerá naturalmente a lo largo del cuerpo, evitando, tanto como sea posible, cualquier tipo de movimiento que tenga el efecto de sacar el codo. Para lograr este resultado, cuando el arco comienza el movimiento hacia el talón, la muñeca debe redondearse un poco, para formar un ángulo con la parte inferior del antebrazo. Este ángulo se endereza al tirar del arco y al llegar a la punta, debe formar una línea recta con todo el brazo completando así la acción de tirar. Al empujar, se debe hacer lo contrario gradualmente, volviendo al ángulo formado en el punto inicial.

Es importante que el instrumentista preste atención al manejo del arco para conseguir una técnica adecuada y para ello deberá atender a los siguientes preceptos:

- Mantener el arco paralelo al puente, evitando movimientos en forma transversal sobre las cuerdas, lo que produce una mala calidad de sonido.
- Conservar el contacto permanente del arco sobre la cuerda.
- Ejecutar con claridad los ataques (Labro, 1860).

2.1.1.8 La sujeción del contrabajo sentado

Para la sujeción del contrabajo con el instrumentista sentado (Figura 55), es necesario la utilización de un asiento con una elevación adecuada, que variará de altura según la necesidad del artista, permitiendo tocar de una forma elegante en toda la tesitura del instrumento. El contrabajo se colocará entre las dos piernas, la izquierda ligeramente elevada, colocando el pie en uno de los travesaños del asiento o en un banco pequeño, para soportar la parte trasera del contrabajo, que deberá apoyarse en el muslo y la rodilla izquierdos. El ángulo formado por el

fondo y la parte superior de la tapa, junto a la cuarta cuerda, mi, descansará ligeramente sobre el vientre del músico. De esta forma el arco podrá pasar fácilmente por las cuatro cuerdas, sin la necesidad del más mínimo movimiento del instrumento. Para largas sesiones musicales y sobre todo, para aquellas que requieren un cuidado especial, Labro indica su preferencia por la sujeción del contrabajo sentado (Labro, 1860).



Figura 55. Sujeción del contrabajo sentado. Fuente: Labro (1860, p. 11)

2.1.1.9 La actitud general

Seguidamente, el autor del método relata la importancia de mantener una actitud corporal que facilite el movimiento del arco y de los dedos, evitando cualquier tipo de contorsión y pose afectada, que da una apariencia ridícula.

Labro señala, que algunos artistas buscan excentricidades para llamar la atención del público, que a veces queda atrapado en ellas, pero solo un talento real puede hacer que se perdonen estas manifestaciones. La negligencia y la falta de equilibrio también son muy negativas, porque perjudican a la práctica del contrabajo, que requiere todo el vigor y energía posible (Labro, 1860).

2.1.1.10 El ataque del arco sobre la cuerda

A continuación, se trata el ataque del arco sobre las cuerdas, como una de las principales cualidades que caracterizan el talento de un buen contrabajista, habilidad, que no solo se adquiere a través de la práctica, sino a través del razonamiento, el análisis y el estudio. Para la adquisición de este dominio, es necesario colocar el arco en la cuerda e independientemente de la dirección del movimiento que se realice, se presionará sobre la cuerda con la ayuda del dedo índice, con más o menos peso dependiendo del matiz indicado en la música. Por lo tanto, por débiles que sean los sonidos que tendrá que producir, siempre será necesario escuchar el punto de partida del arco, que constituye el ataque y que le permitirá apreciar al instante el verdadero sonido del instrumento.

El autor del manual especifica la diferencia del ataque débil del arco, que no proporciona la deseada vibración de la cuerda, y la facilidad de la realización del movimiento al tirar del arco frente a la dificultad que se tiene al empujar de él. Esta gran diferencia sucede en el ataque en la punta del arco, ya que se tiene una fuerza menor que la presión ejercida sobre la vara, por lo que Labro plantea la práctica de los ejercicios de la primera lección, que iniciarán el proceso de estudio (Labro, 1860).

2.1.1.11 La afinación del contrabajo

Posteriormente a las explicaciones sobre empleo de la clave de Fa y Do en cuarta línea, además de la clave de Sol, no utilizada hasta el momento en el repertorio orquestal para la escritura del repertorio del contrabajo, el autor referencia la afinación de las cuatro cuerdas del contrabajo, que se realizará por cuartas, Sol, Re, La y Mi.

Curiosamente, Labro se refiere a la gravedad de los sonidos del contrabajo y a la dificultad en lograr una afinación correcta. Para facilitar este proceso, propone la utilización de los armónicos situados en la mitad de la cuerda, que, presionando ligeramente con los dedos de la mano izquierda, obtendrán los mismos sonidos a una octava superior (Labro, 1860).

2.1.1.12 La digitación

El maestro, para digitar los intervalos de segunda mayor o los sonidos de las cinco primeras posiciones, emplea los dedos 1- 4 y para los intervalos de segunda menor o semitono, propone utilizar los dedos 1 - 2 y de 2 -4, atendiendo siempre a la amplitud de la mano, que varía desde la 1ª posición hasta la 5ª-9º grado, que va disminuyendo progresivamente. A partir de las notas en 6ª posición 10º grado, el dedo meñique deja de usarse debido a su corto tamaño, utilizando únicamente los dedos 1- 2 -3.

A partir de la 6ª posición - 10º grado, el tercer dedo ocupa el lugar del cuarto, formándose los dos semitonos: el primero, entre los dedos 1- 2 y el segundo entre 2-3 (Labro, 1860).

2.1.1.13 La división del mango

El maestro considera la división del mango en 120 partes iguales, desde la cejilla hasta el puente, además de la organización en posiciones del diapasón, desde la Arrière hasta la octava posición- décimo cuarto grado.

Es importante resaltar el uso que hace de las comas pitagóricas entre cada intervalo y por tanto, no considera el tipo de afinación igual, ni el uso de las enarmonías en el contrabajo para definir la misma nota, sino que especifica en el esquema de división del mango, la diferencia entre ellas de manera expresa. El autor determina la Arrière position, posición trasera y la utiliza para poder tocar el intervalo de segunda menor con la digitación 2-4. Diferenciando así el Lab y el Sol sostenido de la primera cuerda, el Mi bemol y el Re sostenido de la segunda cuerda, el Si bemol y el La sostenido de la tercera cuerda, el Fa natural y el Mi sostenido de la cuarta cuerda. Teniendo en cuenta esta particularidad de la división del diapasón en posiciones de la Escuela francesa de Labro, estableceremos la equivalencia con la definición actual de las posiciones, especificando que la media posición actual se denominó primera posición en el presente manual y que su primera posición abarca desde el La bemol hasta el Si natural en la primera cuerda (Labro, 1860). Posteriormente se realiza el estudio del manejo básico del arco con una pormenorizada explicación de la realización

de golpes de arco más habituales: *detachè*, *coulè*, *martelè*, *sautillè* y *staccato*. El autor, desarrolla este aprendizaje con la práctica de 58 ejercicios diferentes de distribución de arco.

Con anterioridad al comienzo de las lecciones prácticas, se reflexiona en el Artículo Preliminar sobre el estudio de todas las escalas en dos octavas, de realización posible hasta el momento, en el contrabajo y el uso de la escordatura de la cuarta cuerda a un Mi bemol para poder practicar esta tonalidad convenientemente. Añade también, que las recapitulaciones son importantes para la progresión del aprendizaje y por último reflexiona humildemente sobre la dirección pedagógica de su manual, basada no en aspectos melódicos, sino en aspectos técnicos que darán lugar a buenos resultados en el aprendizaje del contrabajo.

Las enarmonías, aspecto fundamental para los instrumentistas de cuerda, aparecen, sin explicación previa, en la presentación de cada nueva posición a partir de la página 26. Esta realidad, puede hacer pensar que el autor considera la misma nomenclatura para cada posición, con independencia de la posible variante en la afinación para subir o bajar la nota cuando sea preciso, diferenciando así las notas enarmónicas.

2.1.1.14 Lecciones prácticas

Las 27 primeras lecciones prácticas están destinadas a las explicaciones de las posiciones, desde la Arrière posición hasta la octava-décimo cuarto grado y a los ejercicios de recapitulación. Estas lecciones se suceden una tras otra manteniendo un mismo esquema metodológico:

- Explicación de las notas de la posición con la digitación propia. Utilizando números arábigos sobre las notas para definir los dedos a utilizar de la mano izquierda y números arábigos bajo las notas para indicar la cuerda a utilizar.
- Ejercicio en la tonalidad correspondiente con la indicación del golpe de arco a poner en práctica.
- Ejercicio en terceras en la misma tonalidad.

- Ejercicio en blancas y redondas en la misma tonalidad.
- Escala en dos octavas en la tonalidad propuesta.
- Estudio en la misma tonalidad.

Los cambios de posición en el contrabajo merecen una explicación pormenorizada y por este motivo, el autor desarrolla en la lección cuarta un sistema para definir el movimiento ascendente y descendente de la mano izquierda por el diapasón. Mediante un pequeño trazo encima o debajo de las notas, el autor señala la necesidad de la realización del cambio de posición y esta herramienta se mantendrá en el estudio de cada una de las lecciones (Labro, 1860). A continuación, las lecciones 29, 30, 31, 32, 33 y 34 tratan el estudio de diversos contenidos básicos para el aprendizaje del contrabajo:

- El estudio del pulgar y la digitación a utilizar, 0, 1, 2, 3 y 4, con ejercicios y escalas en el sistema habitual del método, utilizando la clave de Sol.
- El uso de las posiciones mixtas: el autor explica la denominación de las cuatro posiciones mixtas del contrabajo, 1ª posición mixta, 2ª posición mixta, 3ª posición mixta y 4ª posición mixta, diferenciándolas del resto de posiciones, ya que el intervalo que se forma entre los dedos de la mano izquierda, es de una tercera disminuida y en estas posiciones, una nota pertenece a la posición anterior y las otras dos a la siguiente posición más aguda (Labro, 1860).
- El aprendizaje de las escalas Mayores y menores, con ejercicios por terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas.
- La escala cromática.
- El aprendizaje de la doble cuerda, con intervalos de segunda en todas las tonalidades y un estudio.
- El uso del *pizzicato*.
- La práctica de los armónicos en toda la extensión del contrabajo.

Para concluir el manual, Labro realiza una recapitulación final de los contenidos, proponiendo la realización de 15 estudios a dos voces, donde se

pondrán en funcionamiento cada uno de los objetivos propuestos para el aprendizaje y dominio del contrabajo, además de la consecución de un sistema de estudio ordenado y eficaz.

2.1.2 Enseignement Complete de la Contrebasse a 4 et 5 cordes par Edouard Nanny

Este sistema metodológico, que surgió como resultado de la evolución de la técnica contrabajística francesa, fue editado en 1920 en París. Su autor, Edouard Nanny (1872-1942), que apreciamos en la Figura 56, fue alumno de Verrimst y maestro de contrabajo en el Conservatorio de París desde 1919 hasta 1940. Nanny, premiado compositor y concertista de contrabajo, perteneció a la Société de Concerts des Instruments Anciens y fue solista de contrabajo de la Orquesta Sinfónica de París y de L'Ópera-Comique.

Como compositor de repertorio de contrabajo destaca el concierto en La Mayor al estilo de Dragonetti, Berceuse, Tarantelle, Airs Russes, Tres Caprices y el concierto en Mi menor (Planyavsky, 1984). En su faceta de pedagogo, desarrolló 24 piezas en forma de estudio, Vingt-quatre pièces en forme d'Études sur des traits de Symphonies, 20 estudios, Vingt études difficulté transcendante, la transcripción de estudios de Kreutzer y Fiorillo, Études de Kreutzer et de Fiorillo transcrites et doigtées pour la Contrebasse et précédées de quatre études préparatoires de E. Nanny y su propio método, *Enseignement Complete de la Contrebasse a 4 et 5 cordes par Edouard Nanny* (Figura 57).

El autor, presenta como novedad metodológica, una amplia técnica de arco, con una abundante gama de ejercicios y golpes de arco. Además, unificó el uso de las posiciones, incluyendo el uso de las notas de la media posición actual, aunque sin denominarla como tal y puso de manifiesto el manejo de la extensión, como práctica habitual. El estudio de las dobles cuerdas y la práctica de ejercicios para la quinta cuerda, hacen de este método uno de los de más relevantes de la técnica francesa del contrabajo del siglo XX.



Figura 56. Edouard Nanny. Fuente: Concurso internacional de contrabajo Edouard Nanny de Biarritz.

<https://n9.cl/jnfh>

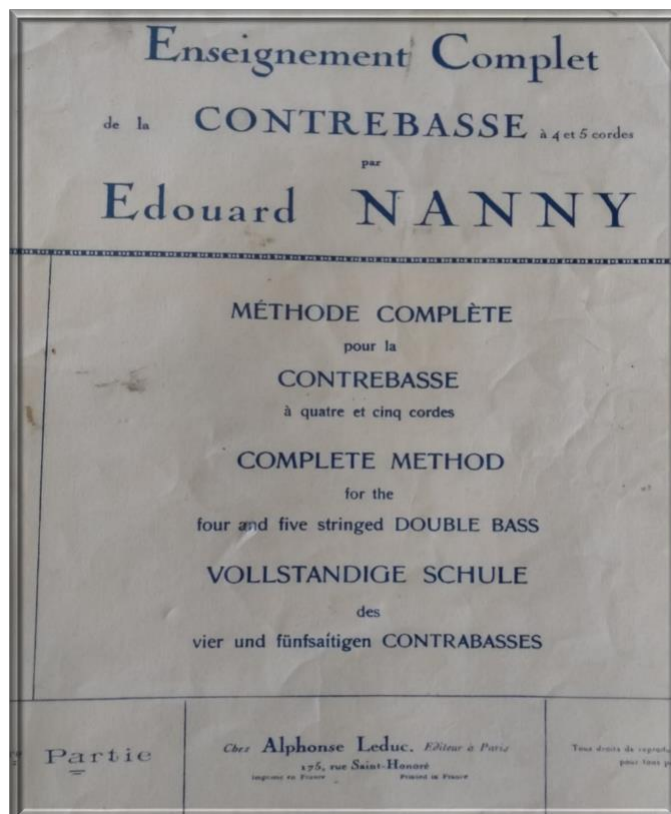


Figura 57. Manual de contrabajo de Edouard Nanny. Fuente: Elaboración propia

2.1.2.1 Descripción metodológica de la fuente

Este sistema metodológico para el aprendizaje de la técnica de contrabajo, presentado en tres idiomas, francés, alemán e inglés, comienza con una serie de preliminares donde se muestran, en primer lugar, un índice pormenorizado de los contenidos a tratar, para continuar con una imagen de organización y división del batidor del instrumento.

2.1.2.1.1 Preliminares

Para Nanny, la enseñanza del contrabajo de cinco cuerdas comienza por la primera posición, especificando que comprende desde el La bemol hasta el Si natural en la primera cuerda, desde el Mi bemol hasta el Fa sostenido en segunda cuerda, desde el Si bemol hasta el Do sostenido en la tercera cuerda, desde el Fa natural hasta el Sol sostenido en la cuarta cuerda y desde el Re bemol hasta el Mi natural en la quinta cuerda. Lo que significa que podría usarse la extensión de los dedos de la mano izquierda, lo que provocaría una tensión y un sobre esfuerzo para la mano izquierda considerable, o lo que parece más sensato, aunque no lo menciona como tal, usaría la *Arrière position* como su antecesor Charles Labro, sin definirla como posición fija. A continuación, define las posiciones desde la primera hasta la sexta, con sus respectivas notas cada una y la afinación por cuerdas de las cinco cuerdas abiertas del instrumento objeto de estudio: Sol, Re, La, Mi y Do.

Las posiciones intermedias, posiciones mixtas para Labro, no se muestran en la ilustración de la división del batidor, pero en cada una de las lecciones se especifica la posición a estudiar junto a la denominación en grados, por lo que podemos observar para Nanny las posiciones se denominan desde la 1ª hasta la 8ª posición, añadiendo el grado; nos encontramos, por tanto, que va subiendo la tesitura entre cada posición por medios tonos. De esta manera diferencia, por ejemplo, la 2ª posición 3º grado, que abarca las notas Si bemol, Fa natural, Do natural y Sol natural y la 2ª posición 4º grado, que abarca las notas Si natural, Fa sostenido, Do sostenido, Sol sostenido. Curiosamente, la explicación sobre las posiciones mixtas se identificará con el uso de la extensión en la mano izquierda,

de manera que el músico pueda tocar un mayor número de notas sin cambiar de posición (Nanny, 1920).

Prosigue el manual con una serie de sencillas ilustraciones, como se puede observar en la Figura 58, que muestran diversos aspectos de la técnica instrumental, con una breve leyenda que clarifica cada ilustración:

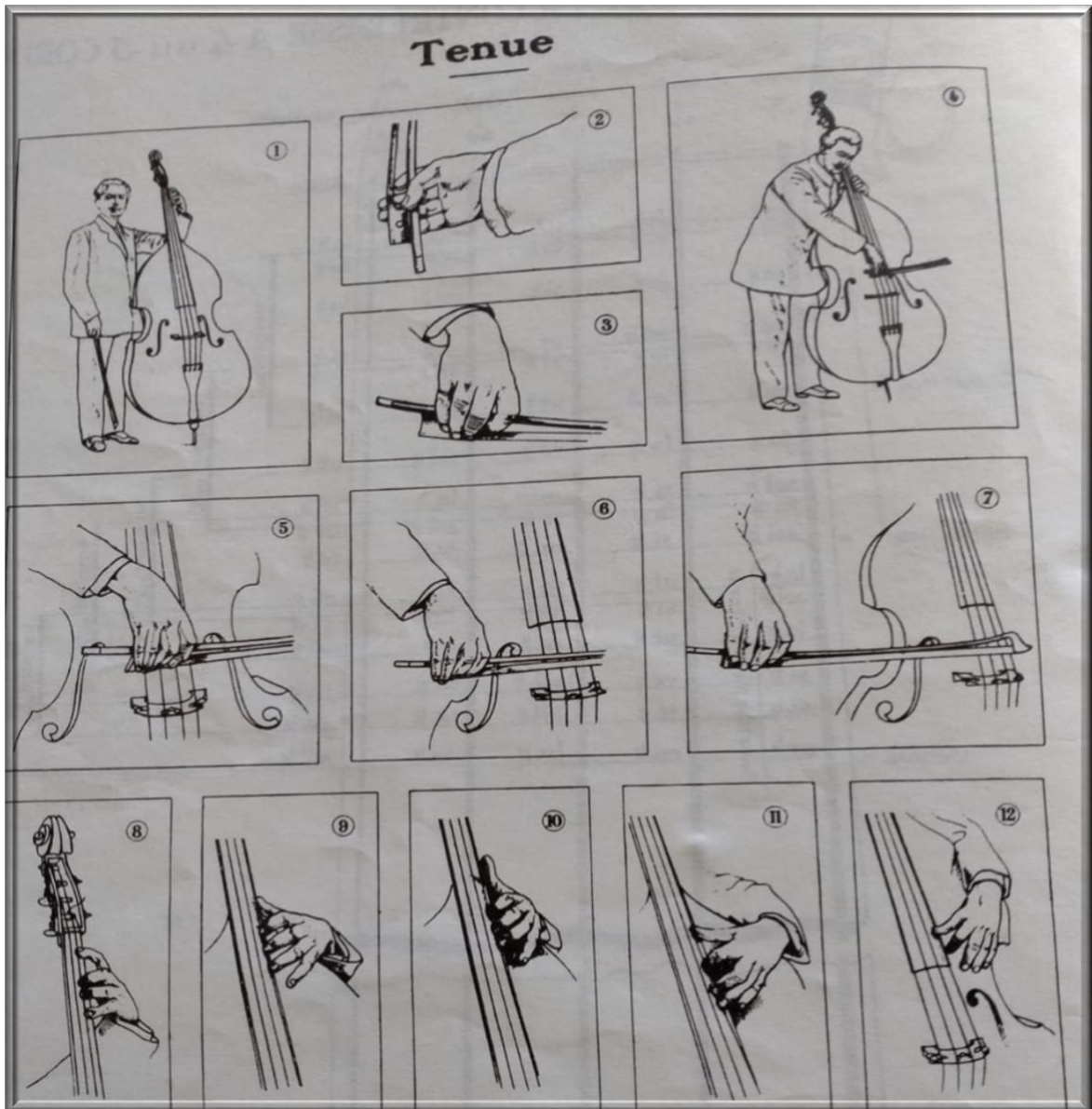


Figura 58. Tenue, sujeción del contrabajo, la posición del arco y la mano izquierda. Fuente: Enseignement

Complete de la Contrebasse a 4 et 5 cordes par Edouard Nanny. p.3

- Figura 1: La sujeción del contrabajo
- Figura 2 y 3: La sujeción del arco francés.
- Figura 4: El arco sobre la cuerda.
- Al tirar o al empujar del arco, siempre se debe mantener paralelo al puente, desde el talón hasta la punta y viceversa.
- Figura 5: El arco en el talón.
- Figura 6: El arco en la mitad.
- Figura 7: El arco en la punta.
- Figura 8: La colocación de la mano izquierda en 1ª posición.
- Figura 9: La colocación de la mano en 6ª posición sexta posición. El pulgar se colocará sobre el batidor.
- Figura 10: Posición errónea del pulgar en la 6ª posición.
- Figura 11: Colocación de la mano izquierda en posición de pulgar.
- Figura 12: Colocación de la mano izquierda en la zona de armónicos cerca del puente.

Seguidamente, el autor a través de tres breves epígrafes presenta instrucciones sobre cómo sostener el instrumento, la sujeción, el manejo del arco y el ataque del arco sobre la cuerda.

2.1.2.1.2 La sujeción del contrabajo

Según Nanny, el instrumentista permanecerá erguido, con las piernas muy separadas y debe asegurarse de que el ángulo formado por la tapa inferior y el empalme superior del instrumento, cercano a la cuarta cuerda, esté apoyado en el lado izquierdo del estudiante y que el ángulo inferior de la espalda del instrumento toque la rótula de la rodilla izquierda.

El antebrazo debe descender casi en paralelo al mango del instrumento, para evitar que el codo se levante y el contrabajo, que no se puede sostener completamente vertical, se podrá inclinar imperceptiblemente hacia el músico, para facilitar la ejecución.

Para la colocación de la mano en el mango, se dispondrán los dedos de forma redondeada, sujetando por encima de las cuerdas el dedo índice, anular, medio y

meñique y por detrás el pulgar. El maestro, a continuación, indica como ocupar la 1ª posición-primer grado, disponiendo el dedo índice sobre la primera cuerda sobre el la bemol y el dedo cuatro sobre el si bemol (Nanny, 1920).

2.1.2.1.3 Sujeción y manejo del arco

Para Nanny el arco se sostiene con la mano derecha, y el lado derecho del pulgar se coloca dentro de la nuez, en el arco que forma con la vara. El dedo anular y el meñique, cerca del dedo medio sostienen la vara y únicamente el dedo índice, está ligeramente separado de los otros dedos. El manejo del arco de modelo francés, según se indica en los preliminares, debe ser iniciado desde el antebrazo y la muñeca y el punto de contacto del arco, debe ser horizontal a las cuerdas, a 6 u 8 centímetros del puente, permaneciendo constantemente paralelo al puente, lo que permitirá al alumno conseguir mayor potencia sonora y un excelente sonido de gran intensidad y belleza (Nanny, 1920).

2.1.2.1.4 Ataque del arco sobre las cuerdas

Sobre la forma de proceder para obtener un buen ataque, será necesario mantener el peso del brazo sobre la cuerda. Como principal defecto del alumno, Nanny destaca la poca observación de este hecho y que la constancia en el ataque de la cuerda será fundamental para conseguir el perfecto dominio del arco.

El contrabajo de Nanny estará afinado por cuartas descendentes a partir del sol y la clave de fa en cuarta, será utilizada para la escritura musical, teniendo en cuenta que para evitar las líneas adicionales se escribirá una octava alta del sonido real del instrumento. Cuando la línea melódica suba en tesitura se precisará el uso de la clave de Sol.

Por último, explica el autor la digitación utilizada en este método, que será 1-2-4 y se especifica que cada dedo se encuentra situado a medio tono de distancia uno de otro. El estudio del uso del pulgar de la mano izquierda se presentará en la página 61, a partir de la 7ª posición. Este empleo se acompaña con la explicación pertinente, especificando la simbología que define este uso con un + sobre la nota.

El arco de Nanny de modelo francés, presenta una medida de 68 centímetros de longitud y el tamaño de las cuerdas debe ser acorde con la resistencia de la caja de resonancia del instrumento. La altura del puente debe ajustarse, para que las cuerdas no golpeen el batidor mientras se toca con fuerza; si está demasiado lejos, causaría una fatiga innecesaria en la mano izquierda (Nanny, 1920).

2.1.2.1.5 Lecciones prácticas

Posteriormente a los preliminares, se da comienzo a las lecciones prácticas con ejercicios de cuerdas abiertas y su distribución en el diapasón por posiciones, desde la primera posición- 1º grado hasta la octava posición - 14º grado, con las notas en cada cuerda, ejercicios de manejo y distribución de arco, del uso de las dinámicas y del uso del pulgar en sus diferentes posiciones, el pizzicato, los ejercicios para la quinta cuerda y el uso de las extensiones de la mano izquierda.

Las lecciones prácticas de este sistema de aprendizaje del contrabajo comienzan con una serie de ejercicios de cuerdas abiertas, donde Nanny especifica al comienzo de los ejercicios, la diferencia entre arco arriba y arco abajo con sus respectivos símbolos, el manejo del arco y su distribución. Con estas indicaciones, se suceden pequeños ejercicios de cuerdas abiertas en todas las cuerdas con valores rítmicos de negras, blancas y corcheas con sus respectivos silencios. Para la práctica del *legato*, se introducen ejercicios en las cuatro cuerdas abiertas en negras y blancas, que deberán tocarse sin cortar el sonido entre ellas (Nanny, 1920).

Posteriormente, da comienzo el aprendizaje de la primera posición-1º grado. El autor explica la disposición de la mano sobre el diapasón, mostrando en el pentagrama las notas en cada cuerda, con la advertencia de mantener la posición de la mano izquierda siempre colocada, moviendo los dedos necesarios y dejando permanecer en posición los que no se utilicen en ese momento. A continuación, se realizará una serie de pequeños ejercicios digitados en las cuatro cuerdas, con la indicación de la distribución del arco conveniente, en valores de negra y blanca.

Para la práctica del *tenuto* se practicarán una serie de ejercicios en la primera posición en redondas, donde también se introduce el uso de reguladores para el

control de dinámicas diversas. Aclara Nanny, que para hacer los reguladores se tendrá en cuenta la distribución del arco, para llegar al crescendo y el diminuendo adecuadamente. A continuación, se estudiará la escala de la menor y dos pequeños estudios en la misma tonalidad. Para finalizar, por el momento, el estudio de esta posición se realizarán las escalas de Fa Mayor, Si bemol Mayor y Mi menor, los intervalos por terceras, cuartas, quintas y sextas en las mismas tonalidades y una serie de estudios en cada tonalidad (Nanny, 1920).

El estudio de cada posición, desde la 1ª posición-1º grado hasta la 8ª posición - 14º grado, en el manual de Nanny se realizará siguiendo siempre el mismo patrón metodológico (Nanny, 1920, pp. 16-55):

- Presentación de la posición con las notas y la digitación correspondiente, en las cuatro cuerdas del contrabajo.
- Escala en la tonalidad o tonalidades de cada posición con sus respectivos intervalos desde segundas hasta séptimas.
- Ejercicios de distribución de arco.
- Estudios en la tonalidad.
- Ejercicios de recapitulación de las posiciones anteriormente tratadas.

2.1.2.1.6 Estudios de recapitulación

A modo de recapitulación y para afianzar los conocimientos de las posiciones estudiadas con anterioridad, se plantea la realización de cinco estudios en las tonalidades de: La bemol Mayor, La menor, La Mayor, Si bemol Mayor y Si Mayor, con diversas distribuciones de arco, dinámicas y cambios de posición (Nanny, 1920).

Aunque Nanny no especifica ampliamente cómo estudiar los cambios de posición, al comienzo de la lección 1 da una breve explicación donde, al igual que Labro, utiliza unos pequeños trazos sobre las notas, que indican la necesidad de efectuar el cambio de posición (Nanny, 1920). Además, frecuentemente, el autor indica bajo las notas, con números arábigos, la posición en que se encuentra cada nota.

Es evidente que el estudio del arco es primordial, ya que durante todo el método presenta numerosos y diversos ejercicios de distribución y manejo del arco. Nanny, facilita las indicaciones necesarias para la correcta realización de estos, incluyendo diferentes posibilidades para un mismo ejercicio: rítmicas, de combinaciones de notas ligadas y sueltas, de distribución de arco, variación de dinámicas y de golpes de arco como *détaché* y *staccato*.

Como curiosidad de este manual francés, es interesante resaltar que en el capítulo dónde se estudia la 6ª posición - 9º grado, hace referencia a que esta posición es una enarmonía de la posición anterior, 5ª posición - 9º grado y que, por tanto, las notas se ubican en el mismo lugar del diapasón que la posición anterior, sonando a una coma superior de la posición anterior (Nanny, 1920).

2.1.2.1.7 El empleo del pulgar en la séptima posición

El estudio del uso del pulgar en la séptima posición se presenta con las debidas recomendaciones del autor y previas a los ejercicios en los que indica que la colocación del dedo sobre la cuerda. Hace mención también, a la colocación del pulgar que no sustituye a las posiciones de séptima u octava, ni sirve para realizar sus funciones, pero si servirá de recurso en las posiciones novena y décima. Se hace referencia también a la necesidad de escribir en clave de sol para evitar líneas adicionales y que la digitación que se usará desde ese momento debe ser 1-2-3.

Para indicar el uso del pulgar sobre la nota se colocará una cruz, +, sobre la nota, con la aclaración del inusual uso de esta posición en la cuarta cuerda del contrabajo (Nanny, 1920). A continuación, se presenta una serie de ejercicios para poner en práctica los diferentes intervalos posibles entra cada dedo:

Primera cuerda

- Sol natural +, La natural 1, Si natural 2, Do natural 3.
- Sol natural +, La natural 1, Si bemol 2, Do natural 3.
- Sol natural +, La bemol 1, Si bemol 2, Do natural 3.

- Estudio de un intervalo de quinta: Sol natural+, Sol sostenido 1, La natural 1.
- La sostenido 2, Si natural 2, Do natural 3, Do sostenido 3, Re natural armónico 3.

Segunda cuerda

- Re natural +, Mi natural 1, Fa sostenido 2, Sol natural 3.
- Re natural +, Mi natural 1, Fa natural 2, Sol natural 3.
- Re natural +, Mi bemol 1, Fa natural 2, Sol natural 3.
- Estudio de un intervalo de quinta: Re natural +, Re sostenido 1, Mi natural 1.
- Mi sostenido 2, Fa sostenido, 2, Sol natural 3, Sol sostenido 3, La natural armónico 3.

Tercera cuerda

- La natural +, Si natural 1, Do sostenido 2, Re natural 3.
- La natural +, Si natural 1, Do natural 2, Re natural 3.
- La natural +, Si bemol 1, Do natural 2, Re natural 3.
- Estudio de un intervalo de quinta: La natural +, La sostenido 1, Si natural 1, Si sostenido 2, Do sostenido 2, Re natural armónico 3.

Para completar el estudio de las diferentes combinaciones de esta posición con pulgar, se realizan tres pequeños estudios en los que se combinan las notas en las tres primeras cuerdas, un pequeño ejercicio en la tercera cuerda empleando notas ligadas y dos estudios en Do Mayor y en Re Mayor, que sirven para ejercitar el intervalo de quinta, con la digitación pulgar y dedo 3 en las tres cuerdas (Nanny, 1920).

Como recapitulación de todo lo aprendido, el alumno realizará el estudio de tres breves estudios, en La Mayor, Mi Mayor y Si Mayor, además de las escalas en las mismas tonalidades desde la primera posición hasta la posición de capotasto. Para concluir el capítulo del uso del pulgar, Nanny presenta cuatro

extensos estudios digitados, en Sol Mayor, Do Mayor, Si bemol Mayor y Si Mayor (Nanny, 1920).

2.1.2.1.8 Diversas posiciones de pulgar

Una vez iniciado el uso del pulgar en el capítulo anterior, Nanny muestra seis diferentes posiciones de pulgar con una serie de ejercicios en clave de Sol, en los que progresivamente se irá subiendo la tesitura del contrabajo (Nanny, 1920, pp.68-69):

- pulgar sobre la nota La
- pulgar sobre Si bemol
- pulgar sobre Do
- pulgar sobre Re
- pulgar sobre Mi
- pulgar sobre Fa

2.1.2.1.9 La posición mixta

Hasta la página 70 del manual de Nanny, el intervalo más grande en cada posición, entre el dedo 1 y el 4, es de una segunda Mayor, es decir 1 tono. Pero en esta ocasión, el maestro presenta la posibilidad de aumentar el intervalo hasta la tercera disminuida, dos tonos y medio, extendiendo la posición y abarcando dos posiciones al mismo tiempo. La denomina posición mixta que facilita la práctica instrumental de un número mayor de notas sin cambiar de posición (Nanny, 1920).

2.1.2.1.10 El pizzicato

Seguidamente, Nanny puntualiza que el *pizzicato* hará vibrar las cuerdas al tocarlas con el dedo medio o el dedo índice de la mano derecha sin abandonar el arco y éste, debe sujetarse para que no toque las cuerdas. El extremo del pulgar se colocará en el lado derecho del diapason, para servir de apoyo a la mano. También, es posible pulsar las cuerdas alternativamente con el dedo medio y el índice. Seguidamente, se presenta un ejercicio en Sol Mayor, para la práctica del *pizzicato* (Nanny, 1920).

2.1.2.1.11 Uso del pulgar en las posiciones de 5º y 6º grado

A continuación, se estudian las posiciones que presentan gran dificultad para el estudiante, ya que se encuentran en la zona donde comienza la caja del contrabajo. Para la práctica de estas posiciones, donde comienza el uso del pulgar, esencial para la ejecución rápida de las notas, propone Nanny, una serie de ejercicios en varias tonalidades: Sol Mayor, Sol menor, Si Bemol Mayor, Fa menor, Sol Mayor y Mi Bemol Mayor. Para la realización de estos ejercicios se propone la digitación 0, 1, 2, 3, con la colocación del pulgar sobre Fa sostenido, Fa natural, Mi natural o Mi bemol (Nanny, 1920, p.71).

2.1.2.1.12 El empleo de la 5ª cuerda

Este método es uno de los más innovadores de la época por el estudio exclusivo de la quinta cuerda, afinada en Do. Para esta práctica el autor propone 18 ejercicios digitados sobre la quinta cuerda: 7 ejercicios para practicar el cambio de cuerda entre la 4ª y la 5ª cuerda y otros 9 ejercicios para practicar el cambio entre las cuerdas 4ª, 5ª y 3ª, además de dos estudios digitados (Nanny, 1920, p.72-77).

2.1.2.1.13 Lecciones sobre una cuerda

Para finalizar el estudio de este manual de contrabajo, Nanny presenta dos últimas lecciones: una serie de ejercicios sobre una cuerda mediante intervalos de octava, con los que practica los saltos entre posiciones los cambios de posición en un mismo arco y la afinación de los mismos intervalos con diferentes digitaciones (Nanny, 1920).

2.1.2.1.14 La extensión de los dedos

Para finalizar el estudio de la técnica de contrabajo, el autor ofrece el estudio de la extensión, con una serie de ejercicios en las cuatro cuerdas, en los que el primer dedo se mantendrá fijo sobre la primera nota y al mismo tiempo los otros dedos realizan el movimiento referido (Nanny, 1920).

2.2 La Escuela Italiana

Como representantes de la Escuela de contrabajo italiana, se seleccionó el *Metodo per Contrabasso in Giovanni Bottesini*, editado por Ricordi en 1865 en la ciudad de Milán y el *Nuovo metodo per Contrabasso a 4 e 5 corde de Isaia Billè*, editado en Milán, por Ricordi en 1922. El método de Bottesini se eligió por su gran proyección internacional y por el valor de otorgar las líneas melódicas del Bel Canto italiano al repertorio del contrabajo, reflejo de la estética musical del momento. El manual de Billè, fue escogido como muestra de la Escuela italiana para el contrabajo moderno de 4 y 5 cuerdas, que conservando la línea melódica característica de su origen, proporciona una serie detallada de explicaciones sobre la técnica de nuestro protagonista.

2.2.1 Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini

Giovanni Bottesini (Figura 59) nació el 22 de diciembre de 1821 en la ciudad de Cremona, capital de la provincia homónima, perteneciente a la región de Lombardía, región italiana de gran tradición musical, de construcción de instrumentos de cuerda frotada y cuna de la Escuela Lombarda de contrabajo.

Bottesini tuvo una temprana formación musical a cargo de su padre, que fue clarinetista y compositor afamado e inició sus estudios de violín con Carlo Cogliati. Posteriormente, ingresó en el conservatorio de Milán como alumno de contrabajo, debido a que era en uno de los dos instrumentos en los que había plaza vacante. Su formación contrabajística se debió a la supervisión del maestro Luigi Rossi, a quién dedicó sus Tres Grandes Dúos para contrabajo y piano.

Este premiado y gran virtuoso, también llamado el Paganini del contrabajo, tocaba un contrabajo de tres cuerdas de Carlo Antonio Testore de 1838 y su fama internacional le llevó a ambos lados del Atlántico: La Habana, Rusia, Estados Unidos, Londres, París... Giovanni Bottesini, fue además director de orquesta, destacando entre sus logros: el estreno de Aída en el Cairo en 1871, a petición de G. Verdi, el cargo de Director Musical en el Covent Garden de Londres, en la Ópera de París y en la orquesta de la Ópera de la Habana. Fue director también en

el Théâtre des Italiens en París desde 1855 hasta 1857 y en el teatro Bellini de Palermo en 1862. En 1863 visitó España y Portugal durante sus numerosas giras internacionales (Planyavsky, 1984).



Figura 59. Giovanni Bottesini. Fuente: Brun, P. (2000, p.160)

Como compositor de Ópera y representante del Verismo, Bottesini compuso *L'Assedio di Firenze*, *Il Diavolo della Notte* (1859), *Ali Babá* (1870), *Ero e Leandro* (1880) y El oratorio *El jardín de Olivet*, estrenado en 1887 en el Festival de Norwich.

Su producción compositiva para el contrabajo amplió las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento y su obra forma parte del repertorio de programaciones, audiciones orquestales, concursos y programas de recitales. Como compositor para contrabajo cabe destacar El quinteto para cuarteto de cuerda y contrabajo, Gran dúo concertante para violín y contrabajo, Grande concerto in quattro Tempi per violoncello e contrabasso, Gran dúo para clarinete y contrabajo, Passione Amorosa per due contrabassi, Concierto número 1 en Fa sostenido menor, Concierto número 2 en La menor, para contrabajo y orquesta, Grande allegro en Mi menor, Capriccio di Bravura, tres grandes dúos para dos contrabajos, Tarantella en Mi menor, Elegie y las fantasías sobre Lucia di Lammermoor, I Puritani, Beatrice di Tenda, La Sonábula de Bellini, Le carnaval de Venice (Planyavsky, 1984).

En 1888 Bottesini fue nombrado director del Conservatorio de Parma bajo la recomendación de Giuseppe Verdi y el 7 de julio de 1889 falleció en Parma, siendo considerado uno de los mayores virtuosos del contrabajo de la historia.

2.2.1.1 Descripción metodológica de la fuente

Como pedagogo y último representante de la Escuela Lombarda, este gran maestro presentó un método escrito para el contrabajo de tres cuerdas, de gran difusión internacional. La primera edición es de 1864 y surge por la demanda de la editorial Ricordi, que reconoce el gran prestigio del autor como concertista, compositor y director de orquesta.

Redactado únicamente en italiano, está dividido en dos partes: la primera, está dedicada a los preliminares y al músico de orquesta y la segunda, al estudio del contrabajo como instrumento solista (Figura 60).

Como reflejo de la época que vivió el contrabajo de Bottesini y para dejar constancia del gran avance técnico de esta época, se realizó un análisis metodológico sobre la primera edición y debido a su gran proyección internacional, consideramos de justicia hacer referencia a sus reediciones: *Grande Methode completè de Contrebasse par G. Bottesini* (1869) París.L. Escudier. *Metodo per Contrabasso a 3 corde*. (Revisione e adattamento per strumento a 4

corde de Italo Caimmi) (1958) Milán. Ricordi y *Method for double bass (I, II)*. R. Slatford, (1982) New York. Yorke Edition.



Figura 60. Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869) Milano. Ricordi

2.2.1.2 Preliminares

Comienza el método con el índice, dónde figuran los diversos capítulos divididos en, parte prima y parte seconda, que serán desarrolladas a continuación. Posteriormente al índice, el autor muestra una tabla de las posiciones (*tavola de posizione*) o serie de sencillas ilustraciones que podemos observar en la Figura 61. Los aspectos técnicos representados son: la sujeción del contrabajo con el instrumentista erguido, la sujeción del arco modelo de Dragonetti y del modelo francés, la posición de la mano sobre el diapasón, en capotasto y en la zona de los armónicos superiores y las abreviaturas de las dinámicas principales, además de las direcciones del arco, arco arriba y arco abajo.

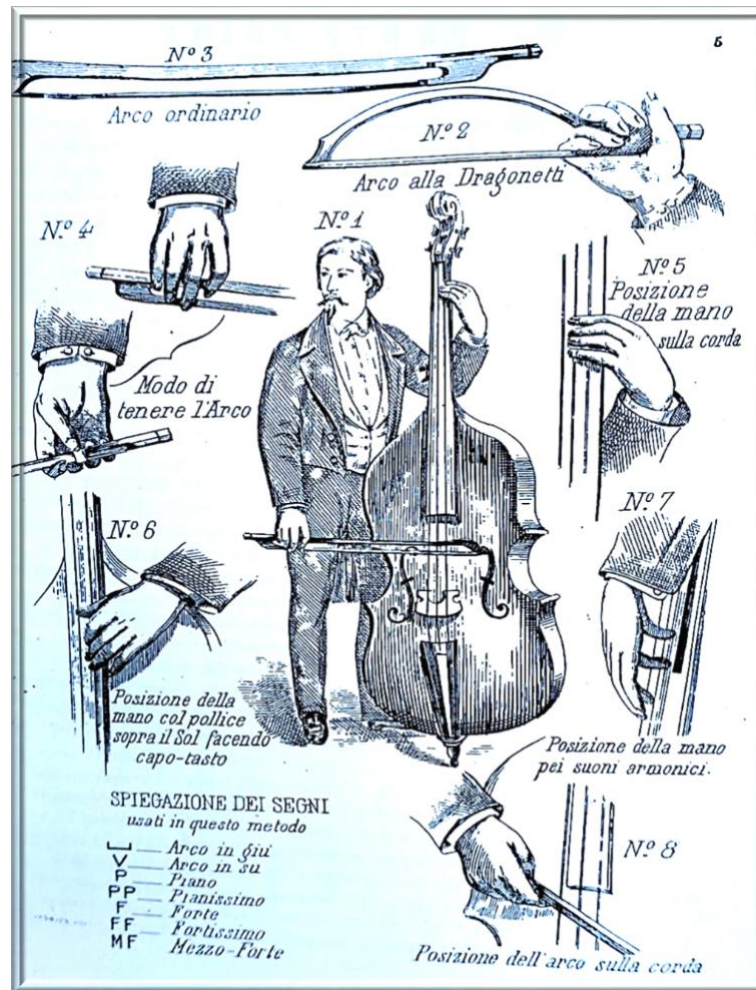


Figura 61. Tabla de posiciones. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par Bottesini (1869, p. 5)

Seguidamente, en el prefacio, el autor hace referencia al compromiso que supuso escribir un método que ayude al estudio de este instrumento tan difícil y a su vez tan importante. Bottesini explica que no emprendió este trabajo espontáneamente, ni era su pretensión sacar provecho de la poca experiencia de los jóvenes, respaldado por su éxito como instrumentista y la fervorosa acogida que le dispensaba el público. El método cumple con el deseo de aquellos que le animaron a escribirlo y al mismo tiempo, cree que proporciona un estudio rentable a todos los que quieran aprender a tocar el contrabajo bajo su protección. El maestro, humildemente, expone su opinión ante las posibles acusaciones de exclusividad del método y lejos de toda oposición, defiende los pilares que fundamentan a elaboración de este método: lo verdadero para la ciencia, lo bello para el arte y lo útil para el estudiante.

2.2.1.3 Primera parte, sobre el contrabajo

En este capítulo, el autor explica las ventajas del uso del contrabajo de tres cuerdas frente al de cuatro: el instrumento de tres cuerdas presenta una sonoridad más pura y redonda, la digitación es más sencilla y segura, el manejo del arco es mejor, lo que permite el desarrollo de un papel importante dentro de la orquesta.

Bottesini hace referencia también a la relevancia de este método como transmisor de la tradición de la Escuela italiana y de los mejores maestros, Dragonetti, G. Andreoli y el maravilloso L. Rossi, su propio maestro en el conservatorio de Milán. A continuación, recuerda la importancia del estudio para dominar el contrabajo al mismo nivel que un violín, para conseguir la naturalidad técnica que proporciona seguridad en la mano, liberando al artista de cualquier preocupación mecánica que le impida interpretar la multitud de sentimientos del alma apasionada. Este dominio de las cuerdas se obtiene mediante un esfuerzo prolongado, lo que precisa mucho tiempo, mucha paciencia y mucha constancia.

Teniendo en cuenta las diversas dificultades que el estudiante tendrá que superar para alcanzar el dominio total de este instrumento, Bottesini aconseja que comience su estudio a la tierna edad de doce años, cuando el desarrollo de las facultades físicas e intelectuales del hombre, son adecuadas para el estudio de cualquier materia.

2.2.1.3.1 De cómo el estudio del contrabajo de tres cuerdas facilita el manejo del contrabajo de cuatro cuerdas. Consideraciones previas sobre la naturaleza del instrumento

En este capítulo, Bottesini relata los beneficios para el principiante, al comenzar el estudio del contrabajo de tres cuerdas, no sin antes afirmar la utilidad que tiene añadir una cuarta cuerda al contrabajo. Esta variación en el número de cuerdas es muy positiva para la técnica compositiva del repertorio, amplía la tesitura y mejora el tenuto, pero afecta claramente a la naturaleza sonora del contrabajo, que es mucho mejor con tres cuerdas. Esta última afirmación la ratifica Bottesini haciendo referencia a la construcción de los contrabajos de tres cuerdas de Gasparo da Saló, quien, en su opinión, fue sin duda el contrabajista

más talentoso que todos los tiempos. El autor relata que ha tenido la ocasión de experimentar con una cuarta cuerda en los mejores contrabajos que poseía y sin embargo, el resultado siempre fue malo, porque todos los instrumentos de gran calidad perdieron gran parte del sonido que poseían con tres cuerdas. Concluye Bottesini sobre esta cuestión, que es mejor sacrificar algunas notas graves, que perder la clara sonoridad del instrumento e incluye la comparación con Inglaterra, donde la música clásica es interpretada con cuidado y elegancia por las mejores orquestas, sin la necesidad de agregar una cuarta cuerda al contrabajo.

El maestro recomienda, a quien lea sus advertencias preliminares sobre el uso del contrabajo de tres cuerdas, que tenga presente que para el estudio de un instrumento de cuatro cuerdas, necesita un método, específicamente escrito para este propósito y expone los tres argumentos en los que basa su sistema metodológico:

1. Con el uso de las tres cuerdas, se evitan los grandes inconvenientes de las dos cuerdas de cobre que, por la naturaleza del entorchado, ofrecen menos fricción y son difíciles de atacar con el arco, tornándose menos agresivas para el joven alumno, que al comienzo de sus estudios de contrabajo, tiene poca fuerza en la mano izquierda.
2. Las cuerdas deben tener la distancia necesaria entre sí para facilitar su disposición sobre el puente, permitiendo la vibración y el manejo correcto del arco. Además, el instrumento requiere un mango proporcionado para adecuarse a la mano del estudiante que, como dijimos anteriormente, debe tener unos doce años.
3. Los ejercicios en la cuarta cuerda, cuya tesitura desciende, siempre carece de claridad y pueden confundir fácilmente el oído del alumno afectando a la entonación. Por lo tanto, para conocer bien el contrabajo y tocarlo con elegancia, sirve de ayuda estudiarlo primero con tres cuerdas.

2.2.1.3.2 Sobre el arco

Bottesini hace referencia a la existencia de dos tipos de arco para contrabajo: el modelo Dragonetti, que es corto y de forma muy curva y utilizado por el propio

maestro, que presenta una longitud mayor y sin curvatura, semejante al empleado en los violonchelos.

El arco Dragonetti, de utilización frecuente en Inglaterra y en algunas ciudades de Italia, puede parecer a simple vista, que carece de elegancia al tocar, sofoca la vibración de las cuerdas y debido a su corta longitud, no es adecuado para los sonidos largos; sin embargo, favorece el ataque del arco y es útil para la ejecución del staccato. El maestro proporciona a continuación, algunas nociones elementales de música y las indicaciones sobre la sujeción y manejo del arco que él mismo utiliza.

2.2.1.3.3 Resumen elemental de solfeo

Antes de pasar a las lecciones prácticas, Bottesini expone los conceptos básicos de la teoría musical y de armonía clásica:

- Nombre de las notas y colocación en el pentagrama en clave de fa.
- Valores rítmicos
- Compases
- Escalas Mayores y menores
- Lecciones de solfeo
- Nomenclatura de tempos
- Vocabulario armónico
- Tresillos y seisillos
- Síncopa
- El puntillo
- Alteraciones e intervalos
- Consonancia y disonancia
- Movimiento paralelo, contrario y oblicuo de las voces
- Acordes fundamentales e inversiones
- Explicación del vocabulario: diatónico, cromático y enarmónico

2.2.1.3.4 El carácter del contrabajo

A modo de introducción de la parte práctica del manual, Bottesini expone una serie de observaciones acerca de la naturaleza del contrabajo que ayudan al estudiante a conocer su instrumento. El contrabajo, que por su naturaleza y por su tesitura grave, proporciona la base armónica de la orquesta, no debe aspirar a ser un instrumento solista. Es el instrumento más grave de la familia de la cuerda frotada y está llamado a completar en tesitura al violonchelo y éste a su vez, al violín. Por lo tanto, se equivoca quién pretenda el estudio de este instrumento, con la esperanza de poder lograr una ejecución de piezas ágiles y brillantes con pureza de sonidos, elegancia de color y ligereza luminosa. Atendiendo a estas consideraciones, el autor ha evitado proponer ejercicios lejanos a la realidad del instrumento e inadecuados a la experiencia del joven estudiante.

Bottesini hace referencia a la existencia de estudios difíciles para violín que también se pueden realizar en el contrabajo, opinando que el resultado obtenido no corresponde ni al esfuerzo del instrumentista, ni a la expectativa del oyente. Para el maestro una simple escala de Do Mayor, bien realizada, basta para probar la habilidad del estudiante. Estima el autor, que con este método el instrumento conserva su carácter y ayuda a solventar las dificultades de forma progresiva.

2.2.1.3.5 Modo de sujetar el contrabajo

Para sujetar el contrabajo, el alumno deberá mantenerse de pie apoyado sobre el pie derecho y el instrumento se dispondrá inclinado sobre el músico. El lateral derecho de la parte superior de la caja de resonancia y la esquina inferior de la caja se colocará sobre la rodilla, de forma que sea posible el manejo del contrabajo sin la ayuda del brazo.

2.2.1.3.6 Modo de sujetar el arco

El arco del contrabajo, que se utiliza en orquesta, debe tener una longitud de cincuenta y cinco centímetros, las cerdas pueden ser blancas o negras y el peso y densidad del arco será proporcionado al grosor de las cuerdas. La medida del arco de solista tendrá unos setenta centímetros. Lógicamente, esta medida es orientativa, ya que cada intérprete tiene su propia teoría al respecto.

La sujeción del arco varía mucho dependiendo del instrumentista y el maestro explica brevemente su propio modo de hacerlo: ni muy cerca ni muy lejos de la nuez, preferiblemente en el medio, el dedo anular y el meñique se apoyarán sobre la nuez junto con el índice, éste permanecerá ligeramente curvo sobre la vara tocando el comienzo de las crines. El dedo pulgar, se colocará en el lado opuesto del índice, presionando con el lado derecho del mismo en la -u- formada entre la nuez y la vara. Los dedos deberían estar dispuestos para que, al apretar firmemente el arco, la mano y la muñeca puedan moverse libremente como consecuencia del movimiento del brazo, que es dónde debe residir la fuerza que permita la correcta interpretación musical. Debe cuidarse también, el punto de contacto del arco con la cuerda, teniendo en cuenta que cerca del puente el sonido es más fuerte y lejos del mismo, más débil.

2.2.1.3.7 Extensión y afinación del contrabajo

El autor explica en este capítulo la afinación del contrabajo de tres cuerdas, que se realiza por cuartas descendentes: Sol, Re y La. También hace referencia a que la escritura de repertorio para contrabajo, se realiza una octava por debajo del sonido real del instrumento, evitando así las líneas adicionales que dificulta la lectura.

Hace mención Bottesini a la práctica de la afinación en quintas del contrabajo, lo que él mismo considera absurdo, por las dificultades e inconvenientes que proporciona, la dureza en la sonoridad y los continuos cambios de posición, que repercuten en la ejecución musical de forma negativa.

2.2.1.3.8 Lecciones prácticas

Ejercicios preliminares del manejo del arco sobre las cuerdas abiertas

Comienzan las lecciones prácticas con una serie de ejercicios de cuerdas abiertas y el autor especifica que, la primera dificultad del alumno es el manejo del arco, ya que la dureza de la mano provoca el aplastamiento de las cuerdas. Para evitar este grave inconveniente, recomienda primero tocar los ejercicios en piano con la mano ligera, para progresivamente aumentar la presión y poder subir la intensidad de forma gradual.

Los ejercicios se presentan en negras con un silencio prolongado entre cada una de las notas para que el maestro pueda corregir la posición de la mano del arco. Posteriormente, con las debidas indicaciones, se realizarán los mismos ejercicios en blancas, en redondas y negras sobre las tres cuerdas del contrabajo.

El primer grado y el segundo grado

Para explicar la colocación de la mano izquierda sobre el primer grado del contrabajo, el autor dispone las notas sobre las tres cuerdas del instrumento, señalando la digitación a utilizar para cada una de ellas. A continuación, se hace referencia de forma breve a la dificultad del cambio de posición, que se plantea con la práctica de una serie de breves ejercicios, en los cuales se utilizará el primer y segundo grado. Este sistema de cambio de posición se mantendrá para cualquier cambio en la tesitura del contrabajo.

El sonido tenido

Antes de comenzar el estudio de las escalas, Bottesini hace referencia a un defecto del principiante en el manejo del arco. Su impaciencia por terminar un sonido y empezar otro, puede producir en el cambio de arco, un tirón que afecte a la calidad sonora. Posteriormente presenta las siguientes escalas con su propia digitación en una octava: Do Mayor, La menor, Sol Mayor, Mi menor, Re Mayor, Si menor, La Mayor y Fa sostenido Mayor, Mi Mayor, Do sostenido Mayor, Fa Mayor, Re menor, Si bemol Mayor, Sol menor, Mi bemol Mayor, Do menor, La bemol Mayor, Fa menor. El maestro indica también que el alumno no debe mover de posición el pulgar al tocar La bemol sobre la cuerda Sol. Es importante destacar que Bottesini utiliza todos los dedos de la mano izquierda con independencia, para digitar cada nota, de esta manera la nomenclatura será 1, 2, 3 y 4.

Antes de proseguir en el estudio, se realizan diferentes ejercicios para que el alumno maneje la técnica de cambio de posición, comenzando en la cuerda sol, por ser la más fácil de tocar y al mismo tiempo la más apta para soportar una secuencia de ejercicios progresivos. El mismo estudio, se realizará también en las otras dos cuerdas, a medida que el alumno adquiera mayor fuerza en la mano

izquierda. Los siguientes ejercicios, son también muy beneficiosos para el desarrollo de la mano y facilitan el conocimiento de todas las tonalidades. Para señalar el cambio de posición, el autor lo indica con una pequeña línea bajo el número 1, sistema que se repetirá, siempre que sea necesario un cambio de posición.

Seguidamente, Bottesini plantea diversos ejercicios con cambio de posición, sobre las tres cuerdas del contrabajo, con intervalos cromáticas, de tercera, cuarta, quinta, sexta y octava. A continuación, presenta la escala de do mayor con cambios de posición hasta llegar al sol con doble línea adicional, haciendo referencia a que cuando el alumno se haya ejercitado lo suficiente en esta tonalidad, los siguientes ejercicios serán más sencillos y proporcionarán el desarrollo muscular de la mano izquierda tan necesario para afrontar el estudio constante y paciente.

Para la práctica de las tonalidades, el maestro propone las escalas y la práctica de diversos estudios de expresiva línea melódica, en los que se practicarán diferentes distribuciones de arco, intervalos, cambios de posición y tesituras. La digitación no se encuentra siempre indicada debido a que, según consideraciones del maestro, el alumno debe conocerlas sin necesidad de indicaciones.

Sobre los adornos del canto

Antes de finalizar la primera parte del método Bottesini hace una observación sobre los adornos que provienen de la imitación de la voz humana. Para este fin, se ejemplifican tal y como se encuentran en la partitura y como se debe realizar el mordente con resolución, la apoyatura, el trino, el mordente y el grupetto.

El glissando

Para facilitar el cambio de posición en tesituras denominadas peligrosas, los dedos de la mano izquierda resbalarán por la cuerda, facilitando el paso de un tono a otro, con un buen inicio en el ataque. Señala el maestro, que se debe caer sobre la nota con facilidad, evitando que sean sonoras las notas que vinculan una

nota a otra, lo que tendría un efecto muy negativo y de mal gusto musical. A continuación, para ejemplificar esta práctica, se propone un ejercicio digitado.

El pizzicato

Es una pulsación que se da a la cuerda a modo de arpa. En esta práctica, las notas se deben tocar con la yema del dedo índice, tirando de la cuerda y dejándola salir de inmediato para que pueda vibrar libremente. El pulgar, que se mantiene en el borde de la tastiera, debe servir como punto de apoyo para la práctica del dedo índice. Los otros tres dedos sujetarán el arco, evitando cualquier golpe de la vara, en la cuerda.

Antes de pasar a la segunda parte del método, dedicada a aquellos que aspiran a la difícil tarea de ser solistas, el autor plantea la realización de 12 estudios en diferentes tonalidades.

2.2.1.4 Segunda parte, el estudio del contrabajo como instrumento solista

El maestro Bottesini, comienza la segunda parte de su método, especificando que la escritura de las notas no refleja la octava real, es decir el instrumentista lee una octava alta de lo que realmente suena. Este innovador sistema, que utiliza las claves de Sol y Fa, elimina uno de los inconvenientes más serios que complican una buena interpretación, confundir al instrumentista y ocasionar malentendidos.

Seguidamente, en la Figura 62, observamos la extensión de la tesitura del contrabajo solista, incluyendo los sonidos armónicos.



Figura 62. Imagen de la extensión del contrabajo solista. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869)

Para Bottesini, los armónicos en el contrabajo deben de realizarse con una presión de arco vigorosa, consiguiendo así un excelente efecto, propio del carácter del contrabajo. Considera también, que la elección de la música debe ser adecuada para esta práctica y encuentra que la mayor dificultad para el solista, consistió en igualar todos los sonidos que componen la gran extensión del contrabajo, un instrumento que a pesar de sus imperfecciones puede dar hermosos resultados.

A continuación, se presenta la digitación en capotasto, en la que se utiliza el pulgar, señalado con un 0 y los dedos 1, 2, 3 en las tres cuerdas, con la breve indicación de colocar la mano de forma redondeada. Para la práctica del capotasto el alumno realizará una serie de breves estudios que incluye la práctica de armónicos.

2.2.1.4.1 Estudios sencillos según las indicaciones anteriores

El aprendizaje de la técnica para el contrabajista solista se desarrollará a través de los numerosos estudios digitados, planteados a continuación. La metodología se ordena presentando la escala en el tono a trabajar, seguida de los estudios en la misma tonalidad (Bottesini, 1964, pp. 99-114).

2.2.1.4.2 Los sonidos armónicos

Para la explicación de los sonidos armónicos, observaremos en la Figura 63 como el autor muestra con un sencillo esquema de una cuerda de contrabajo la disposición de los armónicos sobre la cuerda sol, especificando que la vibración se extiende desde la mitad de la cuerda, donde se encuentra la octava, hacia arriba y hacia abajo produciendo los mismos sonidos armónicos en ambos sentidos.

La mano izquierda debe mantenerse como en el capotasto, a excepción del pulgar que permanece perpendicular a la primera nota. El manejo del arco no debe hacerse con suavidad, por el contrario, estos sonidos deben ser atacados con una cierta robustez de arco. Los armónicos invertidos, se obtienen comenzando desde la mitad de la cuerda y ascendiendo hacia el capotasto.

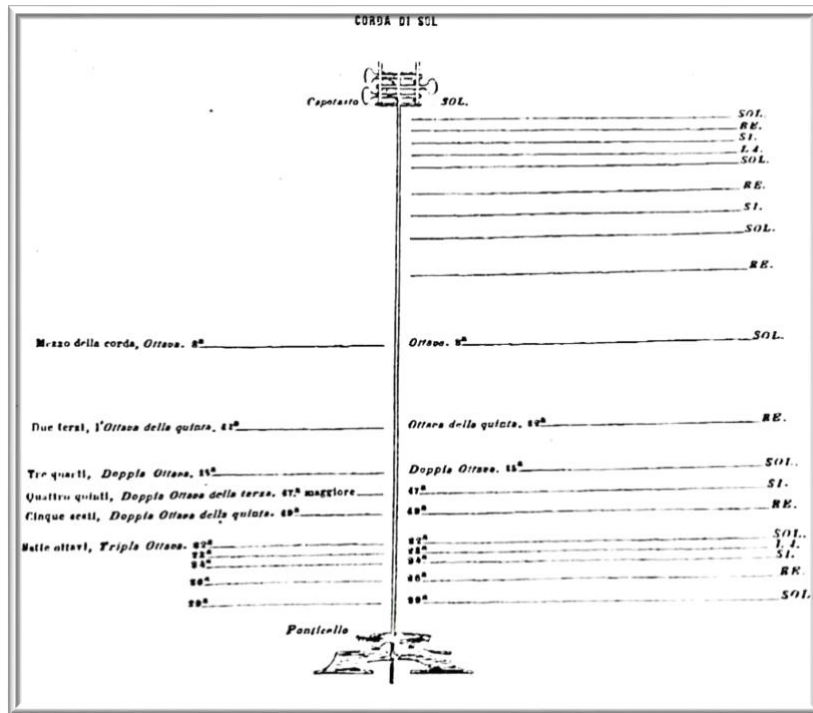


Figura 63. Disposición de los sonidos armónicos. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869, p. 115)

Suelen tener menor colorido y una realización más dificultosa, por lo que el maestro recomienda, que el intérprete de concierto utilice exclusivamente los armónicos que se encuentran más cerca del puente, por nitidez y fuerza sonora, además de la seguridad que proporciona al instrumentista. Para fundamentar la explicación teórica, Bottesini presenta una tabla de los armónicos con diversas digitaciones, en las tres cuerdas del contrabajo (Bottesini, 1864, p. 116) (Figura 64 y Figura 65).



Figura 64. Tabla de armónicos en las tres cuerdas. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G. Bottesini (1869, p. 116)



Figura 65. Digitaciones de los armónicos. Fuente: Grande Methode complete de Contrabasse par G.

Bottesini (1869, p. 116)

El maestro propone después, trece pequeños ejercicios en clave de sol, donde se pondrán en práctica los armónicos superiores de las tres cuerdas del contrabajo. Seguidamente, Bottesini se refiere a los ejercicios anteriores, considerando su utilidad para entender los recursos de los armónicos, especificando, además, que la dificultad consiste en unir las notas de la octava inferior o de todo el instrumento, con dichos armónicos.

2.2.1.4.3 Estudios técnicos y melódicos

Para finalizar el método, Bottesini propone al instrumentista la realización de doce estudios en toda la extensión del contrabajo y seis piezas melódicas, para contrabajo y piano de su propia autoría, entre los que se encuentran las óperas más famosas del momento (Bottesini, 1864):

- Elegía en Do Mayor
- Finale della Sonnambula de V. Bellini
- Serenata del Barbero de Sevilla” de G. Rossini
- Aria nel Trovatore de G. Verdi
- Romanza nell’Elisir d’amore de G. Donizetti
- Il carnevale di Venezia de G. Bottesini

2.2.2 Billé, Nuovo metodo per contrabbasso

Isaia Billé (Fermo, 1874 -1961) (Figura 66), fue alumno directo de Anibale Mengoli en la Escuela Superior de Música Gioacchino Rossini en Pésaro y

después de graduarse con honores en 1894, comenzó su carrera como contrabajista, distinguiéndose por su técnica refinada e interpretación inteligente, comparándose con virtuosos como Dragonetti y Bottesini.

Como primer contrabajo de *La Scala* de Milán y de la Ópera de Roma, compartió escenario bajo la batuta del Maestro Arturo Toscanini. Fue nombrado académico de la Academia de Santa Cecilia, desarrollando su labor docente en los conservatorios Luigi Cherubini de Florencia, S. Pietro a Majella en Nápoles y desde 1923 en el Conservatorio de Santa Cecilia en Roma.

Como compositor para contrabajo, destacan sus 24 estudios-caprichos para contrabajo de 4 cuerdas, 18 estudios (1921) Milán, G. Ricordi, Nuevo método para contrabajo de 4 y 5 cuerdas reimpresos repetidamente por la casa Ricordi hasta 1957, 6 estudios característicos para contrabajo de 4 cuerdas y 21 estudios melódicos pequeños en todos los tonos para contrabajo (ibid. 1927), Serenatella española (Bologna, U. Pizzi, 1926), Adagio y Tarantella, Aria antica, Berceuse y Canzonetta (ibid. 1927, 1932), Sonata en Re al estilo antiguo, Concierto en Sol (Milán, G. Ricordi & Co., 1934) y Cuasi Perpetuum mobile (ibid. 1938).

Billé también mostró su interés por la poesía y la organología, publicando *Gli strumenti ad arco e i loro cultori* (1928) donde relata, junto a imágenes que utilizaremos para ilustrar el análisis metodológico de su Nuevo método para contrabajo de 4 y 5 cuerdas, datos organológicos del contrabajo, las diferentes escuelas pedagógicas conocidas hasta el momento y expone su obra como poeta. Se refiere también, a la didáctica de nuestro protagonista, con el programa y los exámenes oficiales en el conservatorio, la sujeción del contrabajo y el arco, la afinación, las posiciones, el capotasto, las digitaciones y numerosos consejos sobre cómo debe ser el maestro en cuestiones pedagógicas y humanas. Al estudiante de contrabajo, que debe tener la edad máxima de 17 años para realizar la prueba de admisión al conservatorio (Billé, 1928), Billé consejos y citando al músico y teórico Hanslick (1825-1904), finaliza el tratado refiriéndose a que el arte bello es un objeto fino (Billé, 1928).



Figura 66. Isaia Billè. Fuente: Conservatorio di música G.B. Pergolesi di Fermo.

<http://www.conservatorio.net/>

2.2.2.1 Descripción de las Fuentes

El Nuovo metodo per Contrabbasso a 4 e 5 corde de Isaia Billè (Figura 67) editado entre 1922 y 1934 por la editorial Ricordi, en tres idiomas: italiano, francés e inglés, es una síntesis de la escuela moderna de contrabajo italiana y se encuentra dividido en dos partes, con un total de siete volúmenes:

- Nuovo metodo per Contrabbasso, Parte prima.
- Corso teorico-pratico
- Corso pratico
- Corso pratico
- IV Corso complementare
- Nuovo metodo per Contrabbasso, Parte seconda.
- Corso normale
- Corso pratico
- Corso pratico- Studi di concerto

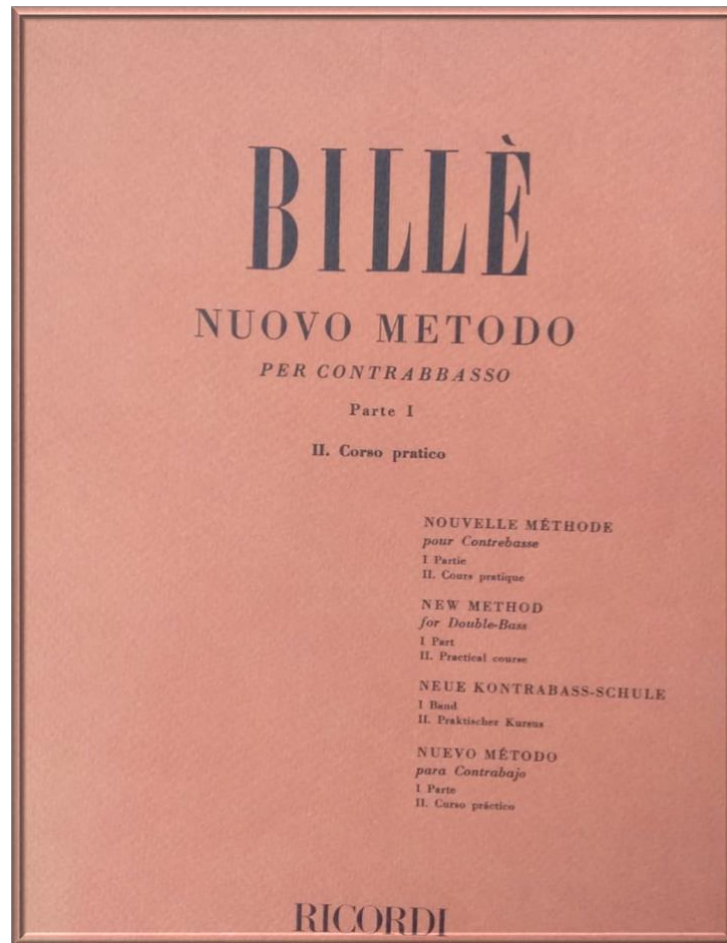


Figura 67. Nuovo método per contrabasso de Isaia Billè (1995). Milano. Ricordi.

2.2.2.2 Billè. Nuovo método per Contrabasso, Parte I. Iº. Corso teorico-pratico

2.2.2.2.1 Preliminares

En el primer volumen del método, en el prefacio Billè hace referencia a la importancia de redactar un sistema metodológico útil para el contrabajista, que ofrezca una línea de continuo perfeccionamiento técnico. La primera parte del método está diseñada para el contrabajista de orquesta o esemble instrumental, donde se tratan cuestiones teóricas y didácticas y la segunda parte, está dedicada al concertista de contrabajo, incluye piezas con piano y 24 caprichos de lucimiento instrumental. Con este trabajo, espera Billè proporcionar un estudio agradable y provechoso al estudiante, del Arte al que profesa un gran amor.

2.2.2.2.2 La necesidad de la quinta cuerda en el contrabajo

En este capítulo, el autor da cuenta de los avances técnicos de la orquesta de la última centuria, que demanda al contrabajo la necesidad de utilizar sonidos más graves con la incorporación de la 5ª cuerda, como en Bélgica, Inglaterra, Alemania y en Italia, como en la Orquesta de la Scala.

Billè considera también el cambio de la afinación del contrabajo de cuartas a quintas, que aunque aporta una mejora sonora, dificulta la interpretación, por el aumento en los cambios de posición, por lo que el maestro, decide mantener las cuatro cuerdas afinadas por cuartas y en la práctica orquestal añadir la quinta cuerda para ampliar la tesitura del instrumento.

2.2.2.2.3 Noticia general

Para alentar a los estudiantes, al igual que escribió el gran virtuoso Bottesini, Billè insta al estudio arduo y paciente, fijando la edad de comienzo para el estudio del contrabajo entre los doce y dieciocho años, dependiendo de la madurez intelectual que presente el alumno (Billè, 1922, v.1, p.II-III).

2.2.2.2.4 Origen del contrabajo

El maestro enumera a continuación, las diferentes etapas evolutivas del contrabajo, del primer instrumento de cuerda, del arco y del número de cuerdas. La leyenda de Mercurio como inventor de la primera cuerda y la posibilidad de que fueran los egipcios o los griegos los que inventaran el primer instrumento dan paso a Pitágoras, 580-470 A.C. como creador del monocordio, primer instrumento de cuerda, a Guido d'Arezzo, 1000 A. C., que añadió dos cuerdas más al monocordio para posteriormente dar paso al rebec, la tiorba, la giga y la viola, esta última predecesora del contrabajo.

Describe seguidamente las variantes en el número de cuerdas y dimensiones de las violas, de 3 a 12 cuerdas desde el siglo XV al XVI y cómo en el siglo XVII es posible distinguir al cuarteto de cuerda, gracias a los tratados de M. Agricola (1528), S. Ganassi del Fóntego (1542) y G. da Moravia (1556), donde se presentan multitud de variantes: violas de brazo o de hombro, viola d'alto y

tenore, viola da basso o bordone, viola da gamba, archiviola contrabass o violone. En 1550, con la aparición del violín y su maravilloso resultado sonoro, el número de cuerdas se reduce a cuatro, convirtiendo la violetta en violín, el alto viola en viola, la viola de gamba en violoncello y el arch viola en el contrabajo. Como dato curioso, es la referencia al autor a Michele Todini de Saluzzo (1625- 1689), que en su método Dichiarazione Armonica, dice haber construido e introducido en la orquesta en Roma, el primer Violone grande o Contrabajo. Lo que Billè desmiente, haciendo referencia a la existencia de los grandes constructores de contrabajos como: Gasparo da Salò (1510- 1575), Giovan Paolo Maggini (1580- 1630) y Gerolamo Amati (1556- 1630), otorgando la autoría a Todini como introductor del contrabajo en la orquesta de Roma al igual que Montéclair lo hizo en París.

Finaliza este capítulo Billè, mostrando su preferencia por el contrabajo de cuatro cuerdas afinadas en cuartas, que ofrece mayor facilidad en la ejecución de pasajes orquestales como Otello de G. Verdi y haciendo alusión a las afinaciones del contrabajo, en un principio en quintas como el violón, a las tres cuerdas del método francés e italiano de Dragonetti y Bottesini, a la afinación en cuartas como los métodos italianos y alemanes, mencionando a los grandes maestros como: Luigi, Anglois, Dall'Occa, Pinetti, Montanari, Mengoli, Gouffé, Labro, Kämpfer, Hause, Slama, Cerny y Simandl, todos ellos referidos en su libro *Il Contrabasso e i suoi cultori* (Billè, 1922, p. IV-V).

2.2.2.2.5 Objetivo del estudio del contrabajo

A continuación, el maestro propone el estudio serio del contrabajo con la finalidad de convertirse en un contrabajista de orquesta con buen ritmo y precisa ejecución, para posteriormente pensar en la interpretación de repertorio de solista. El estudiante no debe olvidar, que más vale ser un buen músico de orquesta que un concertista mediocre, como decía Bottesini en su método: una simple escala de do es suficiente para determinar el valor del instrumentista (Billè, 1922. p. V).

2.2.2.2.6 La construcción del contrabajo

En este capítulo, se enumeran las partes del contrabajo, que al igual que las del violín sólo se diferencian en el tamaño y la forma: las clavijas, la cabeza, el mástil, la caja de resonancia, el puente, la barra armónica y el alma (Figura 68).

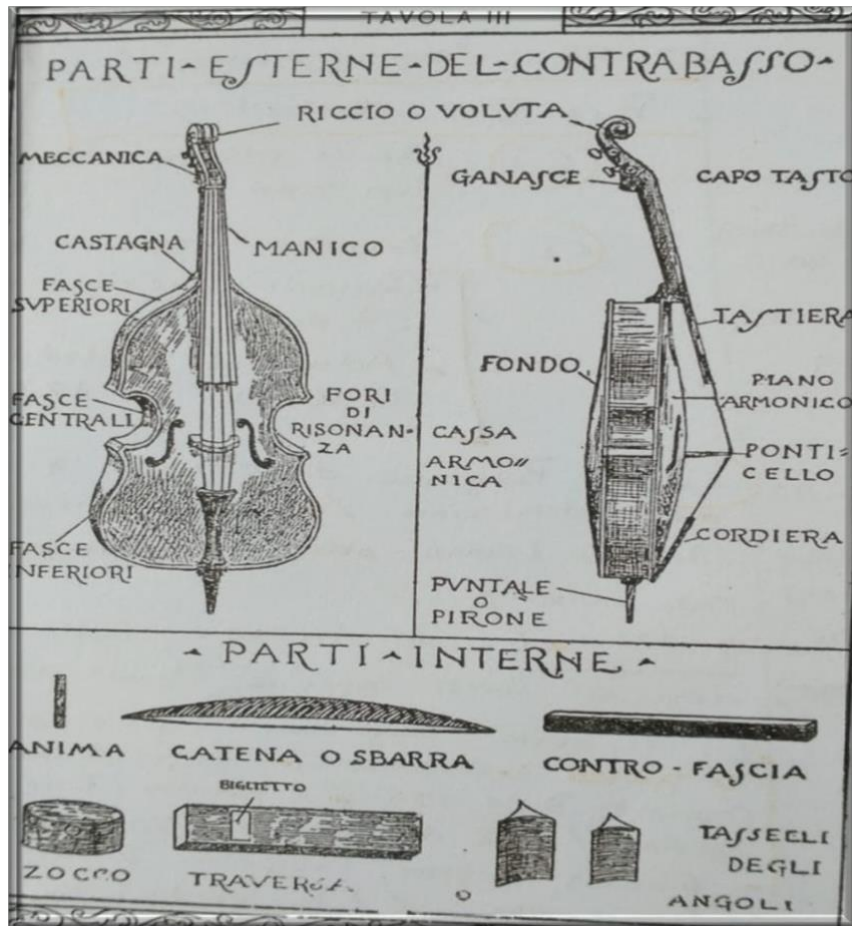


Figura 68. Partes del contrabajo. Fuente: Billé (1928, p.1)

Aunque en el presente método Billé no presenta ilustración alguna, quisiéramos hacer referencia a *Gli strumenti ad arco e i loro cultori*, redactado por Isaia Billé y editado en 1928, donde se representa las partes del contrabajo y dedica un capítulo diversas explicaciones al respecto.

2.2.2.2.7 Las dimensiones del contrabajo

Para el autor del método no es fácil fijar la medida del contrabajo ya que esto depende del constructor y del modelo, pero lo que sí indica es que para la facilidad de ejecución del estudiante la caja del contrabajo no debe tener más de

un metro y quince centímetros para instrumentos grandes, no más de un metro y diez centímetros en los contrabajos medianos ni más de un metro y cinco centímetros en los contrabajos pequeños.

2.2.2.2.8 La sonoridad del contrabajo

En este capítulo Billé pone de manifiesto su preferencia a utilizar contrabajos de cuatro o cinco cuerdas antes que las tres de la vieja tradición italiana, que la utilizaban alegando motivos acústicos que provocaban mayor sonido. Según el maestro, la cantidad y calidad sonora del contrabajo no depende del número de cuerdas sino de la construcción de la caja armónica.

2.2.2.2.9 La sujeción del contrabajo

Para que la sujeción sea correcta el estudiante debe inclinarse hacia delante, aunque no demasiado, de manera que el lado izquierdo de su cuerpo toque ligeramente el costado superior derecho del contrabajo. El pie izquierdo se colocará de forma oblicua haciendo medio paso, para que la rodilla toque la esquina inferior de la espalda del instrumento y no debe esconderse detrás, porque provocará gran incomodidad.

Para la realización de las notas agudas, el pulgar de la mano izquierda debe estar sobre el mástil, mientras que los demás dedos se disponen sobre la cuerda doblando la primera falange y el brazo derecho no debe extenderse demasiado para permitir que los dedos se coloquen facilitando la afinación. Por último, menciona el maestro que la posición de la mano debe permanecer natural, abarcando un tono entre los dedos, manteniendo el dedo medio y anular juntos y el pulgar detrás del mástil en relación opuesta al dedo medio (Billè, 1922, p.VII-VIII).

Representamos a continuación en la Figura 69, la tabla IV perteneciente a *Gli strumenti ad arco e i loro cultori* de I. Billé, donde se representa la sujeción del contrabajo y el arco, las posiciones de la mano izquierda sobre el diapasón y los diversos modelos de arco a lo largo de la historia.

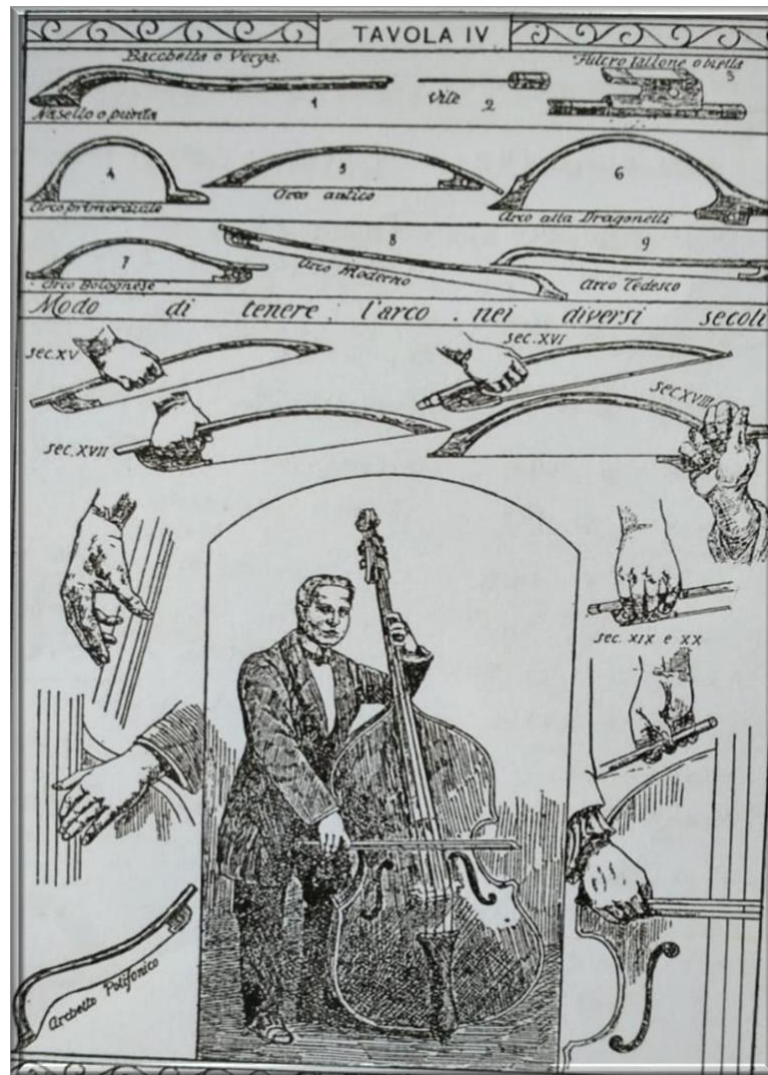


Figura 69. Sujeción del contrabajo y el arco. Fuente: Billé (1928, p.71)

2.2.2.2.10 Sobre el arco

Seguidamente, el autor hace referencia a los primeros arcos curvos y a Francesco Tourte (1747– 1835), que perfeccionó la curvatura y el equilibrio hasta llegar al arco moderno, a petición del gran violinista de la época Gian Battista Viotti. Para Billé el uso del arco llamado Dragonetti, en homenaje a su inventor y utilizado en Alemania, Austria e Inglaterra, o también llamado arco alemán, proporciona un buen ataque, pero manifiesta su preferencia por el arco de nuez pequeña, modelo francés, para facilitar la práctica del legato. Posteriormente a estas consideraciones, se indican las partes del arco: vara, nuez, punta, el tornillo y las crines, que deben ser negras para el arco de orquesta y blancas para el arco

de solista. Especifica también, la diferencia entre la medida de los arcos según su utilidad, entre 60 y 65 centímetros para el arco de orquesta y entre 60 y 80 centímetros para el arco de solo (Billè, 1922, p. VIII-X).

2.2.2.2.11 La sujeción y el manejo del arco

Para la correcta sujeción del arco la mano derecha se colocará exactamente sobre la nuez, de manera que el dedo medio, el anular y el meñique ejerzan fuerza sobre la vara. Las yemas de los dedos de los dos primeros dedos deben tocar la cuña del arco, mientras que el dedo índice se doblará sobre la vara. El pulgar se dispondrá ligeramente redondeado, bajo la vara, en la parte en la que comienza la nuez, para obtener la fuerza que se requiere al tocar en orquesta. Para guiar el arco, se debe iniciar el movimiento propulsor con los dedos, dejando libre la muñeca, que debe doblarse en su articulación cuando se tira, arco abajo y arqueándose hacia arriba al empujar, arco arriba. Es importante mantener la horizontalidad con la cuerda en todo momento, sin dureza del movimiento del brazo, para facilitar el paso de una cuerda a otra (Billè, 1922, p. IX).

2.2.2.2.12 Los signos convencionales para el uso del arco

Para la utilización del arco abajo y del arco arriba, Billè recomienda el uso de todo el arco desde la nuez hasta la punta. Comenzando el movimiento desde el talón para el arco abajo y desde la punta para el arco arriba.

- *Mezz'arco*: se deberá tocar desde la mitad del arco.
- *In punta*: Querrá decir que se iniciará el movimiento desde la punta.
- *Col dorso*: significa que se dará la vuelta al arco para golpear las cuerdas con la vara del mismo.
- *Al ponticello*: el instrumentista deberá aproximar lo más posible el arco al puente.
- *Sul la tastiera*: se tocará sobre el tasto o mástil.
- *Pizz*: es la abreviatura de pizzicato.
- *Con sordina*: será necesario poner la sordina sobre el puente.

Para la práctica del *staccato* en *forte* se dispondrá el arco en el talón, para el *mezoforte* en la mitad y para el *piano* en la punta del arco (Billè, 1922, p. X).

2.2.2.2.13 La afinación actual del contrabajo

No existe un instrumento que haya sufrido más cambios en la afinación que el contrabajo, pero desde que se adoptó la cuarta cuerda, la tendencia en todas las escuelas fue fijar la afinación por cuartas, Sol, Re La y Mi, de forma estandarizada y el uso de la quinta cuerda, para la práctica orquestal, que puede estar afinada con un do o con un si, por necesidades de ampliación en la tesitura grave. En la época de Billè las tres primeras cuerdas eran de tripa y las dos últimas de tripa entorchada. Además, hace referencia a que el francés Marino Marais (1656–1728), fue el primero en utilizar las cuerdas entorchadas, ofreciendo una mayor resonancia que las finas cuerdas de las violas de gamba.

Como curiosidad, el maestro Billè narra que, para conseguir una sonoridad más sutil en la IV y V cuerda, realizó un experimento que consiste en vendar varias veces con seda y cubrió la cuerda de acero con cobre. Este sistema, que espera que sea perfeccionado y generalizado, ofrece una mayor sonoridad y claridad en las notas profundas, facilitando la ejecución de los pasajes de orquesta, al nivel de la utilización de la cuerda Sol del contrabajo (Billè, 1922, pp. XI-XII).

2.2.2.2.14 Las instrucciones relativas a la mano izquierda

A continuación, se muestran la diferente simbología para el uso de la digitación:

- 0: Cuerda abierta.
- 1: Dedo índice.
- 3: Dedo medio y anular al mismo tiempo
- 4: Dedo meñique.
- 3 - 4: Cambio de posición hacia arriba.
- 1, 3, 4: Cambio de posición hacia abajo.
- 0: Uso del pulgar.
- Digitaciones con un cero debajo: Uso de armónicos.

- _____: La posición debe mantenerse.
- I, II, III, IV: Indica el uso de la cuerda.
- +: Señala el uso del pizzicato.

2.2.2.2.15 Reglas para digitar

Como norma general los cambios de posición se realizarán, con el dedo 1, siempre al principio de una escala y nunca en la mitad o en el medio de la misma, además se debe mover la posición para terminar con la digitación correcta, si la escala alcanza el Do, el Mi, o el Sol en la primera cuerda, el Sol, el Si, o el Re en la segunda cuerda, el Re, Fa, La en la tercera, el La, el So, o el Mi en cuarta y el Fa, el La o el Do en la quinta cuerda.

Para los ejemplos de transporte en todas las cuerdas se realizará siguiendo este esquema: extensión del meñique sobre la cuerda: teniendo en cuenta que en cualquier escala ascendente el último medio tono siempre se realizará con el 3º y 4º dedo, mientras que en el medio se ejecutará el semitono con el 1º y 3º dedo, exceptuando los casos en que tenga que cambiar la cuerda.

Por último, se especifica la diferencia entre la digitación italiana con respecto a la alemana y francesa. En estas últimas escuelas mantienen la distancia de medio tono entre el dedo 1 y el 2, lo que discrimina el uso del dedo meñique y afecta a la estética de la mano (Billé, 1922, p. XIV).

2.2.2.2.16 Posiciones de la mano izquierda

En este capítulo se explica que cualquier desplazamiento que se realice, hacia arriba o hacia abajo, de tono o de medio tono, se denomina cambio de posición y que las posiciones son tantas como notas existentes, clasificándose mediante la numeración 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª y 7ª de forma progresiva. A partir de la séptima posición se denomina capotasto, donde comienza el uso del pulgar en la digitación. Las posiciones intermedias o medias posiciones, se determinan dependiendo de la nota inicial, de avance o de retroceso. De esta forma La# se tocará en la primera cuerda y se denomina primer avance y Sib se denomina segundo avance (Billè, 1922, p. VX) (Figura 70).

2.2.2.2.17 Tabla de posiciones

A través de la Figura 71, Billé muestra el cambio de posiciones, partiendo desde la $\frac{1}{2}$ hasta la 7ª posición.



Figura 70. Posiciones. Fuente: Nuovo método per contrabasso de Isaia Billé (1995, p. 16)

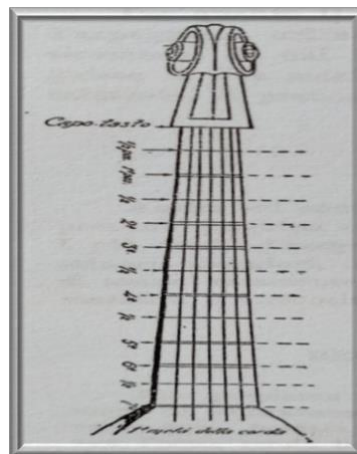


Figura 71. Posiciones. Fuente: Billé (1928, p. 144)

2.2.2.2.18 Noticia

Antes de comenzar con las lecciones prácticas, Billé da una serie de recomendaciones que el alumno tendrá en cuenta durante su estudio:

- Cada vez que se presionan los dedos se deberá hacer con cuidado sobre el diapasón para no temblar. Al principio el sonido será débil, pero con la práctica desaparecerán los temblores.
- Al comienzo del estudio se realizarán ejercicios de arco y de afinación atendiendo a las correcciones del profesor.

- El estudio del contrabajo puede resultar desmoralizante el primer mes, pero el tiempo y el estudio continuado dará buenos resultados (Billé, 1922).

2.2.2.2.19 Lecciones prácticas

Los primeros ejercicios que el autor propone comienzan con las cuerdas abiertas, recomendando su realización en tiempo de moderato y con un profesor que corrija los defectos que el alumno pueda tener. En cada estudio se empleará el golpe de arco señalado procurando un sonido claro y fuerte, practicando al principio al talón, además de buscar el contacto con la cuerda en el espacio existente entre el diapasón y el puente.

Los ejercicios que ilustran las explicaciones anteriores están escritos para el uso de las cuatro cuerdas, con diversas fórmulas rítmicas y distribuciones de arco, como el *staccato*, el *trémolo*, *legato*, *balzato* y *saltellato*.

Para finalizar este capítulo, el autor propone un pequeño ejercicio que el estudiante realizará diariamente, en el cual se utilizarán las cinco cuerdas del contrabajo en diferentes fórmulas rítmicas y golpes de arco (Billé, 1922).

2.2.2.2.20 Ejercicios preliminares para la colocación de la mano izquierda sobre la cuerda

Para colocar la mano sobre el diapasón, Billé presenta la primera media posición, indicando las notas en cada cuerda y la digitación a utilizar, 1,3,4. Posteriormente, el alumno deberá realizar una serie de cuatro ejercicios por cuerda y una serie de doce estudios breves y digitados, que combinan el uso de las cinco cuerdas en la nueva posición (Billé, 1922, pp. 7-13).

2.2.2.2.21 Ejercicios graduales sobre escalas, arpeggios y estudios, en todos los tonos

A continuación, se presenta sobre la 1ª- media posición, con una serie de ejercicios y sus enarmonías, la escala de Fa Mayor y de Si bemol Mayor, con una serie de estudios digitados en las dos tonalidades (Billé, 1922, pp. 14-20).

Primera posición

Para dar paso a la explicación de la siguiente posición, el autor propone unos ejercicios para la realización del cambio de una posición a otra. Este sistema se presentará a lo largo del método de forma sistemática.

Como en la posición anterior, el autor del método dispone las notas en las cinco cuerdas del contrabajo, partiendo de la media posición y utilizando las diferentes enarmonías. Posteriormente, el alumno realizará las siguientes escalas: Sol Mayor, Mi menor, Si menor, Re Mayor, La Mayor, Mi Mayor, Mib Mayor, Do Menor, Lab Mayor, Fa Menor, Reb Mayor, Sib menor, Mib menor y los de estudios propuestos para cada una de las tonalidades (Billé, 1922).

Segunda – media posición

La 2ª-media posición se presenta siguiendo el modelo de las anteriores, con una aproximación a través de la presentación de las notas en las diversas cuerdas del contrabajo y sus respectivos estudios y escalas: Do Mayor, La menor armónica y melódica y Do menor (Billé, 1922, pp. 33-38).

Tercera posición

Con anterioridad a este capítulo, se proponen una serie de ejercicios y escalas para la práctica del cambio de posición desde la cuerda abierta hasta la nueva posición (Billé, 1922, pp. 39-44).

A continuación, se expone mediante las notas en las cinco cuerdas del contrabajo la tercera posición de la forma habitual, para posteriormente proponer una serie de estudios y las escalas de Re menor melódica y armónica. Para finalizar este capítulo, Billé plantea una tabla con los armónicos de esta posición, utilizados para realizar la afinación del contrabajo de manera más precisa (Figura 72) (Billé, 1922, pp. 45-50).

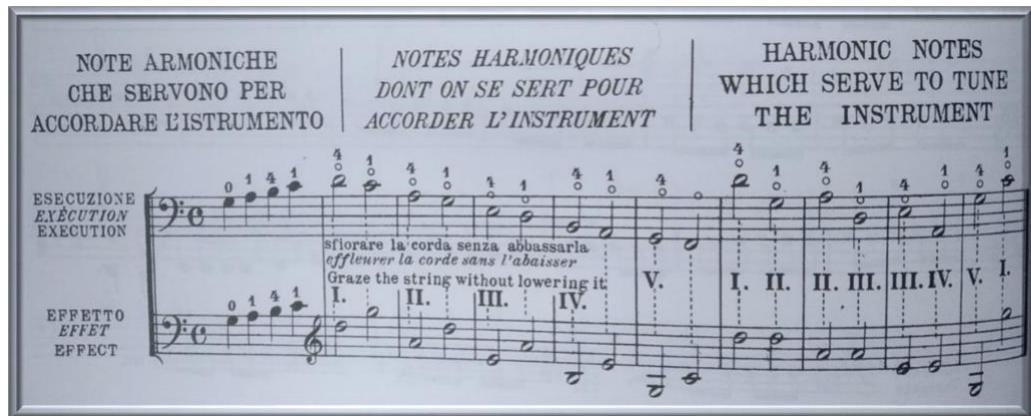


Figura 72. Tabla de armónicos para la afinación del contrabajo. Fuente: *Nuovo método per contrabasso* de Isaia Billé (1995, p. 50)

Las posiciones se presentarán siempre siguiendo el mismo esquema metodológico, realizándose los ejercicios que unifiquen la posición ya conocida con las posteriores y seguidamente, introduciendo la posición nueva con la presentación de las notas en cada cuerda, la práctica de ejercicios y escalas. Para Billé el orden de posiciones viene precedido de las posiciones de cambio, que también están definidas con su propia numeración:

- Ejercicios para la V posición de cambio (p. 51)
- Tercera-media posición (pp. 52-56)
- Ejercicios para la VI posición de cambio (p. 57)
- Cuarta posición (pp. 58-62)
- Ejercicios para la VII posición de cambio (p. 63)
- Cuarta- media posición (pp. 64-69)
- Ejercicios para la VIII cambio de posición (p. 69)
- Quinta posición (pp. 70- 75)
- Ejercicios para la IX posición (p. 76)
- Sexta posición (p. 77-83)
- Ejercicios para la X posición (p. 83)
- Quinta-media posición (pp.84- 87)
- Ejercicios para el último cambio de posición, XI (p. 88)
- Séptima posición (pp. 88-91)

Para finalizar el capítulo de la séptima posición, se hace referencia a la dificultad que tiene la mano izquierda en esta posición, debido a que se encuentra en la zona cercana a los hombros del contrabajo, previniendo de la necesidad del uso excepcional de esta posición (Billé, 1922).

Ejercicios progresivos para la sustitución de digitación en los cambios de posición

Bajo este título se proponen una serie de ejercicios en cada cuerda, en los cuales el alumno practicará las posiciones conocidas hasta el momento, con diferentes distribuciones de arco (Billé, 1922, pp. 92-105):

- Ejercicios para el dedo 1 y 4 descendente (p. 92-94)
- Ejercicios para el dedo 4 ascendente y descendente (p. 94-96)
- Ejercicios para el dedo 1 ascendente y descendente (p. 96-97)
- Ejercicios para el dedo 4 ascendente y el dedo 1 descendente (p. 98-99)
- Ejercicios para el dedo 3 ascendente y para el 4 descendente (p. 100-101)
- Ejercicios para el dedo 3 ascendente y para el 1 descendente (p. 102-103)

Ejercicios de cambio de posición sobre la misma

Billé propone a continuación una serie de ejercicios en las cinco cuerdas del contrabajo en los que el alumno practicará los cambios de posición a una distancia de medio tono:

- A distancia de semitono (pp. 103-104)
- A distancia de tono sobre la misma nota (p. 104)
- Por cromatismo, para el cambio de posición en cada semitono (p. 105)
- Por cromatismo, para el cambio de posición en cada tono (p. 105)

Ejercicios para el desarrollo de la mano izquierda

Bajo este capítulo se presentan varios ejercicios para la práctica de cambios de posición, donde se utilizarán diversas distribuciones de arco, planteando la práctica en cada una de las cuerdas de manera independiente (Billé, 1922).

Estudio diario para el desarrollo técnico del arco

Para finalizar la primera parte del método, Billé dispone un ejercicio melódico utilizando las cinco cuerdas del contrabajo, sobre el que se deberán realizar 36 variantes de distribución de arco diferentes (Billé, 1922).

2.2.2.3 Billè. Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I, II. Corso pratico

En este volumen el autor emplea los conocimientos que el alumno adquirió en el volumen anterior: posiciones, digitaciones, distribución de arco, escalas e intervalos, para proponer una serie de ejercicios más desarrollados técnicamente.

2.2.2.3.1 Escalas a dos octavas, intervalos y ejercicios en todos los tonos

A continuación, Billè dispone todas las escalas, mayores y menores, con las variantes melódicas y armónicas, las respectivas digitaciones y la utilización de la quinta cuerda del contrabajo (Bille, 1922, pp. 1-5)

2.2.2.3.2 Escalas en una octava en posición

Bajo este título se disponen cinco escalas para practicar las posiciones, que el autor determina como fijas, para lo cual el alumno utilizará las cuatro cuerdas del contrabajo y las digitaciones que se indican (Billé, 1922, p. 5).

2.2.2.3.3 Escalas en posición fija en IV posición hacia atrás

Seguidamente el alumno podrá estudiar en posición fija la IV posición con las escalas de si bemol mayor y mi bemol mayor (Billé, 1922, p. 5-6).

2.2.2.3.4 Escalas en una octava

El ejercicio que se plantea es el estudio de escalas utilizando una sólo cuerda. El alumno podrá poner en práctica los cambios de posición y el uso en cada una de las cinco cuerdas de manera individual (Billé, 1922, p. 6).

2.2.2.3.5 Intervalos

Billé propone ahora, el estudio de los intervalos desde la 2ª hasta la 15ª y los cromáticos de 2ª mayor, 3ª menor y 3ª mayor, utilizando las diferentes escalas

mayores con las digitaciones señaladas y los diversos golpes de arco (Billé, 1922, pp. 7-26).

2.2.2.3.6 *Acordes*

A continuación, el alumno estudiará los acordes mayores y menores en todos los tonos (Billé, 1922, pp. 31-36).

2.2.2.3.7 *La escuela del arco*

Billé, plantea el estudio de la distribución del arco para el desarrollo de la técnica sobre el manejo del arco. El alumno comenzará con una serie de ejercicios en cuerdas abiertas, con diversas distribuciones de arco y figuraciones rítmicas, para seguidamente, proponer diez estudios en tempo de moderato, lento y tempo giusto, con una gran variedad de distribución y golpes de arco para cada uno de ellos (Billé, 1922, pp. 37-53).

2.2.2.3.8 *Ejercicios para la agilidad e independencia del arco*

Bajo este capítulo se proponen once estudios con sus respectivas variantes de distribución para el desarrollo fundamental del arco y su manejo utilizando ligaduras, balzato y saltellato (Billé, 1922, pp. 54-57).

2.2.2.3.9 *Ejercicio diario*

Para finalizar el segundo volumen de la parte I, Billé presenta un estudio que el alumno deberá realizar de forma habitual, con la indicación de que podrá ser realizado en todas las tonalidades (Billé, 1922, pp. 58).

2.2.2.4 *Billé. Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I. III Corso pratico*

2.2.2.4.1 *Los adornos*

En el volumen III de la parte primera, Billé hace referencia a los adornos que existen en la música y en especial en la obra de J. S. Bach, Händel, Scarlatti, Beethoven, Mozart y Haydn que a menudo plantean dificultad al artista, ya que la escritura musical de los maestros modernos se plantea de manera diferente. El autor, ejemplifica para este fin diferentes tipos de adornos y su realización:

- *Appoggiatura*
- *Acciaccatura*
- *Mordente*
- *Grupetto*
- *Trino*
- *Portamento*

Sobre el *portamento*, que se realiza cuando existen dos o más notas ligada y es una forma excelente para facilitar el cantabile de una frase, el autor indica que su uso debe ser moderado para mantener la estética musical y no como apoyo a una negligencia técnica en los cambios de posición (Billé, 1922, v.III, pp. 1-3).

2.2.2.4.2 Escalas y arpeggios en dos octavas en todos los tonos

Seguidamente se propone la realización de todas las escalas digitadas en dos octavas y dos estudios, en la tonalidad de cada una de ellas (Billé, 1922, v.III, pp. 4-63).

2.2.2.4.3 10 estudios de perfeccionamiento

Los estudios planteados en este capítulo recogen todas las posiciones estudiadas con anterioridad y además proponen diversas variantes de distribución de arco para cada uno de ellos (Billè, 1922, v.III, pp. 64-72).

2.2.2.4.4 Estudio diario

Como es habitual, Billé propone la práctica diaria de un estudio, Scherzo quassi futurista, escrito en la tonalidad de Si bemol Mayor (Billé, 1922, v. III, p. 73).

2.2.2.5 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte I. IV Corso complementare

2.2.2.5.1 El uso del capotasto y la digitación

El maestro Billè al comienzo de este volumen, especifica que para comenzar el uso del capotasto será preciso seguir las indicaciones para el estudio de la segunda octava del contrabajo. Estas indicaciones van dirigidas al alumnado que pretenda

una orientación de práctica orquestal e indica que este aprendizaje se realizará en posición fija, de forma que la mano no efectúe saltos ni cambios de posición; lo que facilitará la seguridad técnica y la correcta afinación. Especifica la digitación, indicando que se debe usar para el pulgar la indicación 0 o la indicación +. En esta posición, desaparece el uso del meñique como dedo útil, como muestra la Figura 73.



Figura 73. Colocación de la mano izquierda en capotasto. Fuente: Nuovo método per contrabasso (1976, p.3) (parte I/IV corso complementar)

2.2.2.5.2 Ejercicio para conocer la clave Do en cuarta línea

Para facilitar la escritura del repertorio a estudiar, el autor explica la existencia de la clave de do en cuarta línea y, para desarrollar esta práctica, dispone una serie de 16 ejercicios escritos en Fa y en la nueva clave (Billè, 1922, p. 4-6).

2.2.2.5.3 Ejercicio diario en Do Mayor

Como es habitual en el sistema metodológico, Billè propone ejercicios de estudio diario con una serie de 24 ejercicios en la tonalidad de Do Mayor y la posibilidad de la realización de numerosas distribuciones de arco (Billè, 1922, p. 7-15).

2.2.2.5.4 Ejercicio cromático y 20 estudios

Seguidamente, el método dispone una serie de ejercicios para la práctica técnica, con 8 ejercicios cromáticos y la realización de 20 estudios (Billè, 1922, p. 15-38).

2.2.2.5.5 La escuela de orquesta

A continuación, Billè desarrolla varios aspectos importantes para la práctica orquestal:

El transporte

En la práctica orquestal existe la necesidad de realizar cambios de tono, que faciliten la labor de los cantantes y para este fin, el instrumentista deberá subir o bajar la tesitura de una pieza musical cambiando de clave y de tonalidad a primera vista. A continuación, se proponen varios ejemplos para la realización del transporte (Billè, 1922, pp. 39- 41).

Ejemplos prácticos de pasajes orquestales

El maestro propone para la realización de repertorio orquestal numerosos pasajes del repertorio, con indicaciones de arco y digitación.

- Rigoletto. Acto I. Escena y Duetto de G. Verdi
- L'Ebrea. Acto II. Preludio, Coro y Plegaria de F. Halévy
- Fausto. Acto II. Kermesse de C. Gounod
- Lucia de Lamermoor. Finale II. De G. Donizetti
- Aída. Acto I. Escena y Romanza de G. Verdi

Ejemplos de divisi de contrabajo

Iris. Introducción. (Inno al sole) de P. Mscagni.

1. El Recitativo en la Ópera
 - El Barbero de Sevilla. Recitativo último de G. Rossini.
2. Repertorio sinfónico
 - Rigoletto. Acto I. Duetto, G. Verdi

- Aída. Acto IV, G. Verdi
- Otello. Acto IV. Solo, G. Verdi
- Rigoletto. Acto IV. La tempesta, G. Verdi
- El Barbero de Sevilla. Acto I. Coro, G. Rossini
- Mefistófeles. Prólogo. Coro dei Cherubini, A. Boito
- El Barbero de Sevilla. Acto I. Seguito del Coro, G. Rossini
- Maria di Rohan. Sinfonía. Allegro, G. Donizetti
- Faust. Acto II. Valzer, G. Gounod
- L'Africana. Acto IV. Marcia indiana, G. Meyerbeer
- Ruy Blas. Batalla della Duchessa, F. Marchetti
- Le Nozze di Figaro. Overture, W.A. Mozart
- Oberon. Overtura, C.M. Weber
- Euryante. Overture, C.M. Weber
- Il Portatore d'acqua. Overtura, l. Cherubini
- Anacreonte. Overtura, L. Cherubini
- Messa di Requiem, W.A. Mozart
- IX Sinfonía. Andante maestoso. Último tiempo, L.V. Beethoven
- V Sinfonía. Scherzo, L. V. Beethoven
- IX Sinfonía. Presto. Último tiempo, L.V. Beethoven
- Quintetto, Die forelle, Variación III, IV y V, F. Schubert.
- Orfeo e Euridice, Danza delle Furie, C. Gluck
- Sinfonía op. 90, Saltarello, F. Mendelsshon
- El oro del Rhin. Acto II, Escena III, R. Wagner
- Walkiria, Acto I, R. Wagner
- Walkiria, Cavalcata, R. Wagner
- Siegfried, Vivace. Acto I, Escena III, R. Wagner
- El crepúsculo de los dioses. Allegro. Acto III, R. Wagner
- Rigoletto. Vivacissimo. Acto III, G. Verdi
- Lohengring. Vivace. Acto III. Parte II, R. Wagner

2.2.2.6 *Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte II. IV Corso normale*

2.2.2.6.1 *Preliminares*

Al comienzo de este volumen del método Billé se analiza el estudio llevado a cabo en la primera parte, dónde el estudiante encontró las bases para el dominio del contrabajo en la extensión de la primera octava, útil para la práctica de cualquier pasaje orquestal. En esta segunda parte, se presenta repertorio en clave de Do en cuarta y en Sol, para poder hacer frente al resto de volúmenes del sistema, al repertorio de solista escrito por Billè y al de los demás compositores modernos, como en Falstaff de Verdi y en la obra de Richard Strauss. El estudio de la tesitura más aguda, no se realiza a través de una tabla explicativa, sino que el autor presenta las diferentes notas en cada una de las cuerdas del contrabajo y para la práctica, plantea diferentes estudios y escalas. (Billé, 1922, v. IV, p. 3).

2.2.2.6.2 *El método para tocar en la segunda octava*

En este capítulo se hace referencia al uso de la segunda octava que en el contrabajo es indiscutible y requiere una técnica específica que permita una afinación correcta, belleza y calidad sonora.

Billé especifica las diferencias con las metodologías anteriores, que sirvieron de precedente a su propuesta—y que quedaron obsoletas, debido a las necesidades del repertorio instrumental. La escuela Lombarda, que representó el gran contrabajista G. Bottesini, utilizaba la mano cerrada para tocar dos o tres notas, en cambio Langlois, el distinguido concertista, tocaba en la segunda octava presionando la cuerda con los dedos pulgar e índice al mismo tiempo. El maestro Aníbale Mengoli, no presionaba la cuerda en esa tesitura, sino que desplazaba la mano en dirección oblicua, ya que la tensión de las cuerdas en esa posición no es comparable a la de un violonchelo. Este último sistema, aún es utilizado por profesionales en Pésaro y Parma, e incluso Gevaert, director en el Conservatorio de Bruselas, manifiesta su apoyo a esta práctica (Billé, 1922, parte II v IV, p. 5).

2.2.2.6.3 El uso del pulgar en capotasto

Este sistema, pretende proporcionar a los alumnos las herramientas necesarias para corregir dificultades y adquirir los recursos técnicos que proporcionan la fuerza necesaria para la presión de las cuerdas.

Para el uso de capotasto, Billé aclara que cada maestro tiene la facultad para usar el sistema que considere más rentable, tanto presionando como tirando de la cuerda, por tanto, propone una digitación que servirá para los dos sistemas. Cuando las escalas no sean diatónicas, para el medio tono o para el tono completo, se digitará con un solo dedo, utilizando la posición simple: 0-1-2-3.

El pulgar, digitado con un 0, actuará como guía cerca del índice y–el dedo meñique digitado con un 3, no alcanzará la cuerda, debido a la posición de la mano, aunque excepcionalmente en algunas situaciones estará incluido.

Según el maestro, después de la primera octava, la cuerda no debe ser empujada oblicuamente hacia la izquierda sino presionada con la digitación propuesta y anima al estudiante a realizar estudio constante y ordenado para conseguir unos resultados maravillosos (Billé, 1922, V. IV/II, p. 6).

2.2.2.6.4 Primeros estudios de capotasto

Con la indicación de tirar o pulsar oblicuamente de la cuerda, Billé presenta cada una de las notas sin determinar la nomenclatura o posición específica que define cada una de ellas. Por lo tanto, el planteamiento del conocimiento de la octava superior del contrabajo se realizará subiendo la tescitura por semitonos y para la práctica de las primeras notas se plantea la realización de diferentes estudios (Billé, 1922, v. IV/II, p. 7-16). A continuación, se enumeran los diferentes capítulos planteados para el conocimiento de la posición de *capotasto*:

- Ejercicios y estudios en posición cerrada en *tastiera* y *capotasto*.
- Primer cambio de posición de capotasto: en el que practica el salto desde el dedo 3 a pulgar, con diversos ejercicios.
- Ejercicios en la escala de Do Mayor: a través de la realización de la escala de Do Mayor en dos octavas y sus respectivos estudios 6.

- Intervalos: práctica de ejercicios con los intervalos desde 3ª hasta 8ª.
- Ejercicios en escalas cromáticas.
- Ejercicios en progresiones cromáticas en cada una de las cinco cuerdas del contrabajo.
- Ejercicios para relajar la mano izquierda: para la consecución de este objetivo se realizarán trinos con diferente interválica y digitación, en cuatro cuerdas del contrabajo.
- Escalas en todos los tonos.
- Escalas cromáticas.
- Ejercicio en todas las tonalidades con modulaciones armónicas.
- Arpeggios en todos los tonos.
- Estudio diario en Do M y do m.
- Veinte ejercicios en diferentes escalas en forma de estudios.
- Posición de capotasto hasta la tercera octava.
- Escalas en la 2ª y 3ª octava: sobre las tonalidades de Sol Mayor, Lab Mayor, La Mayor, Sib Mayor, Si Mayor y Do Mayor.
- Escala sobre la primera cuerda, en modo Mayor y menor: en los tonos de Sol, Re, La, Mi y Do.
- Cambios de posición: sobre las tonalidades de do Mayor, Sol Mayor, La Mayor, Mi Mayor y Do Mayor.
- Escala cromática sobre una cuerda.
- Madrigales: pequeña pieza para contrabajo y piano, escrita en la octava real, donde el estudiante deberá poner en práctica el uso del capotasto.

2.2.2.7 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte II. V Corso pratico

En el presente volumen, Billè propone, sin ninguna apreciación previa, el estudio de capotasto en tres octavas, a través de las siguientes herramientas metodológicas:

- Treinta escalas y estudios en tres octavas y todas las tonalidades: el sistema metodológico es planteado a través de la presentación de cada una

de las escalas, Mayores o menores y la realización de un estudio en cada una de las tonalidades propuestas.

- Fuga a dos partes: el autor propone la realización de esta pieza a dos voces, con la indicación de interpretar la primera voz por un violín o por el maestro de contrabajo en la octava, solo para el efecto real.
- La doble cuerda: previo a la realización de los 6 estudios de dobles cuerdas, Billé especifica la posibilidad de que el contrabajo pueda realizar dobles cuerdas, al igual que los demás instrumentos de cuerda, con maestría y de forma virtuosa. La interválica posible es de tercera, cuarta o quinta, además de intervalo de sexta u octava, que se podrá realizar con mucho trabajo y únicamente en la segunda octava de la cuerda.
- El arpeggio: el autor del método plantea la realización de tres estudios para poner en práctica esta técnica de imitación del arpa, utilizada en los conciertos de Botessini, que precisa de una realización de arco muy lento en legato o balzato.
- Andante mesto y Vivace: para finalizar este volumen, el autor propone dos piezas de su propia autororía, para contrabajo y piano, escritos en la octava real.

2.2.2.8 Billè, Nuovo metodo per Contrabasso, Parte II. VI Corso pratico- Studi di concerto

2.2.2.8.1 Preliminares

Este último volumen realizado por Billè, se presenta la práctica del contrabajo en su faceta de solista. Para el maestro, esta vertiente, inalcanzable para muchos, es definida como dificultosa y únicamente propia para naturalezas especialmente dotadas, aclarando una vez más, que es preferible convertirse en un excelente instrumentista de orquesta, que en un concertista mediocre.

Un contrabajo en buenas condiciones es imprescindible siempre, pero en esta ocasión, además debe tener un tamaño adecuado al concertista, de manera que facilite la interpretación en la tesitura más aguda. La densidad de las cuerdas debe ser menor que en el contrabajo de orquesta, para facilitar la interpretación y

Finalmente, el alumno observará si los armónicos en la primera mitad de la cuerda resultan altos en afinación, si el arco baja hacia la tastiera o su dirección está dispuesta hacia el puente. En consecuencia, se deben ajustar las posibles imperfecciones, para conseguir una realización adecuada.

Los armónicos naturales en la segunda mitad de la cuerda, como se puede observar en la Figura 75, aparecen en la nota deseada, es decir, al presionar la cuerda se obtiene el mismo sonido. Por tanto, estos armónicos se escriben en clave de sol, sin ningún otro signo.

En cambio, los armónicos de la primera mitad de la cuerda, se obtienen de diferentes notas y en consecuencia se usa la clave de bajo a octava real, con la figuración en notas cuadradas, al igual que los otros instrumentos de cuerda.

2.2.2.8.3 Ejercicios con armónicos naturales en la segunda mitad de la cuerda

Para la práctica de los armónicos se dispone una tabla explicativa (Figura 75) con las notas en las cuatro cuerdas del contrabajo y otra con los armónicos en la quinta cuerda, la anotación de la de la exclusión de esta cuerda en la práctica instrumental y la realización de pequeños ejercicios en cada una de las cuerdas.



Figura 75. Tabla de armónicos naturales en la 2ª mitad de la cuerda. Fuente: Billè (1994, p. 8)

A continuación, se plantean los siguientes contenidos, a través de los cuales se ejercitará el capotasto en su vertiente solística:

- **Pequeños ejercicios de intervalos en todas las cuerdas:** los seis estudios digitados, plantean la utilización de la posición de capotasto con variantes de distribución de arco.
- **Intervalos:** los intervalos propuestos para la práctica del alumnado, comprenden desde la tercera hasta la octava.
- **Diez estudios:** Billé propone el estudio de las escalas de Sol Mayor, Mi menor, Re Mayor, Si menor, La Mayor y Do Mayor, en dos octavas y la realización de diferentes estudios en cada tonalidad, con diferentes distribuciones de arco para cada uno de ellos.
- **Bellos ejemplos con armónicos sobre la obra de Bottesini:** el autor propone la interpretación de varios pasajes de la obra de Giovanni Bottesini, como la Fantasía de Lucía y el Carnaval de Venecia.
- **Acordes en toda la extensión del contrabajo:** con una tabla explicativa presenta Billé los acordes de Sol Mayor, Re Mayor, La Mayor, Mi Mayor y Do Mayor y para su práctica la realización de 16 estudios.
- **Ejemplos de Bottesini:** a continuación, se presentan cuatro pasajes del Dúo de concierto para violín y contrabajo, del dúo para dos contrabajos y dos cadencias de Billé.
- **Arpeggios en armónicos:** para la práctica del arpegiado se realizarán ejercicios con 3 y 4 cuerdas, sobre tres Capriccios de Billé y en octavas.
- **Armónicos dobles:** para desarrollar las destrezas necesarias de esta práctica se propone la realización de cinco ejercicios.
- **El cantábile en la tercera octava:** Billé especifica que en el cantábile se pueden usar las notas de la octava III tirando de las cuerdas para conseguir belleza y homogeneidad en el sonido y una realización ágil. Para esta práctica el autor propone cuatro pequeños Caprichos de su autoría.
- **Tabla de armónicos naturales en la primera mitad de la cuerda:** se disponen los armónicos naturales de la primera mitad de la cuerda en una tabla, ordenados en las cuatro primeras cuerdas del contrabajo y la nota resultante para cada una de ellas. Como complemento a este contenido el alumno realizará seis pequeños ejercicios.

- **Estudios pequeños:** seis estudios a dos voces, que incluyen la práctica del capotasto y los armónicos naturales en la primera mitad de la cuerda.
- **Armónicos artificiales:** previo a la práctica de este tipo de armónicos, el autor explica que para presionar la cuerda se usarán dos dedos al mismo tiempo y que la nota resultante dependerá del intervalo que se disponga entre ellos: de octava, de cuarta justa y de quinta justa. Para el desarrollo de esta práctica el alumno realizará una serie de ejercicios prácticos.
- **De la 6ª, la 8ª, el *glissando* y el *pizzicato* de la mano izquierda:** según Billè el alumno llegado a este punto del estudio, habrá obtenido un avanzado nivel y por ello, le propone la práctica de estos contenidos: la doble cuerda en intervalo de 6ª y 8ª, el *glissando* y el *pizzicato* con la mano izquierda con ejercicios de realización y un estudio de su maestro, Anibale Mengoli.

El estudio del último volumen del sistema metodológico de Isaia Billè, finaliza con la realización de doce estudios melódicos de perfeccionamiento y dos piezas con acompañamiento de piano de su propia autoría: *Capriccioso* y *Tema y variaciones*.

2.3 La Escuela de Praga

Para representar a la Escuela de Praga de contrabajo se seleccionaron dos manuales didácticos, uno del siglo XIX y otros del siglo XX: *Neueste Methode des Contrabassspils von Franz Simandl*, primer volumen, editado con probabilidad en 1874 por Verlag & Eigenlhum, Von C.F. Schmidt, en Helbornn y *New Method for the Double*, volumen I y II, revised by F. Zimmerman, editado en 1984 por Carl Fischer en Nueva York (Planyavsky, 1984) y *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*, escrito por Ludwig Streicher en cinco volúmenes y publicado por Doblinger en Viena, en los años 1977, 1978 y 1980.

El sistema de Franz Simandl, fue seleccionado por ser el autor del sistema metodológico de mayor difusión internacional, extendiéndose por Europa, América y Rusia.

El método consta de dos partes bien diferenciadas y para su análisis, pudimos contar con la edición original de la primera parte. Para completar algunas páginas que faltaban del análisis completo de la obra, contamos con la edición más moderna de 1984.

Como representante de la metodología del siglo XX, aparece con fuerza la figura de Ludwig Streicher, que, junto a su método, representa al contrabajo totalmente desarrollado para las exigencias musicales de este siglo. Actualmente es, además, el sistema más utilizado en los conservatorios de todo el mundo. Este manual conforma un estudio pormenorizado del contrabajo que, basado en la Escuela de Praga, no pretende crear un nuevo método, sino proporcionar a los principiantes y a los estudiantes avanzados, su propia forma de tocar y la más sencilla (Streicher, 1977. vol.1).

2.3.1 Neueste Methode des Contrabass-Spiels von Franz Simandl

A finales del siglo XIX surge el método que se podría considerar como el padre de la escuela moderna del contrabajo. La difusión que tuvo por toda Europa hizo posible que formara a una gran cantidad de alumnado internacional y fundamentó las bases técnicas de los posteriores métodos de contrabajo. Franz Simandl (Figura 76) que nació en Blatna, Bohemia en 1840 y murió en Viena en 1912, fue alumno de Josef Hrabé en el Conservatorio de Praga, 1855 -1861 y posteriormente solista en la Orchester der Hofoper de Viena, en la Wiener Philharmoniker, en la Hochkapell y maestro del coro Vereins Concordia desde 1869 hasta 1910.

En 1869 Franz Simandl inició la docencia de contrabajo en el Conservatorio de Viena hasta 1910 y a requerimiento del propio conservatorio realizó su propio método en 1874 (Figura 77). Pronto obtuvo representantes de su escuela en las orquestas más importantes del mundo y prueba de la calidad de su maestría es que en 1913 los diez contrabajistas de la Orquesta de la Ópera de Viena eran alumnos de este gran maestro (Planyavsky, 1984, p. 549).

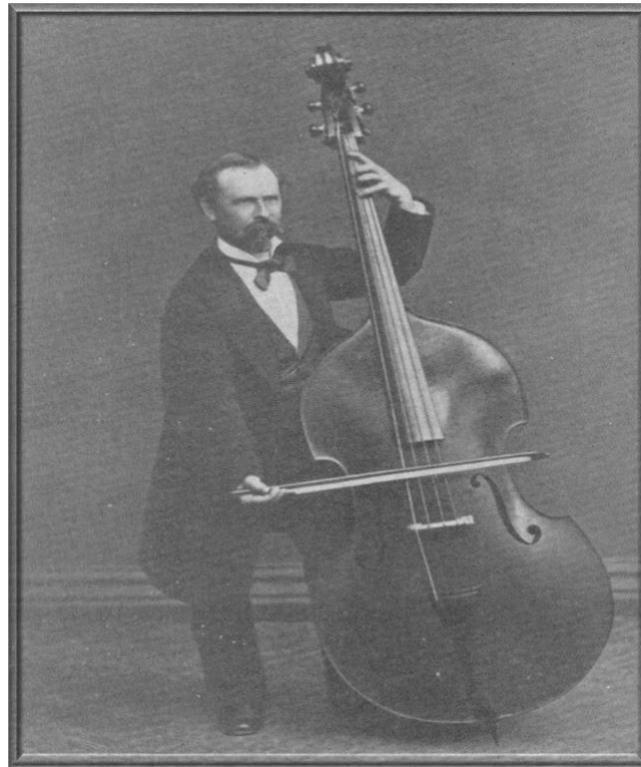


Figura 76. Franz Simandl. Fuente: <https://n9.cl/lbzx>



Figura 77. Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl (1874) Helborn. Verlag & Eigenlum,

Von C.F. Schmidt. Fuente: elaboración propia

Franz Simandl, además de su método de enseñanza del contrabajo, escribió 30 estudios para su desarrollo sonoro y rítmico *30 etuden zur Erzielung eines kräftigen Tones und rhythmischer Sicherheit für den Kontrabass*, C.F. Schmit y otros 24 estudios para educación técnica superior del contrabajo, *Gradus ad Parnassum. 24 etüden zur höheren technischen Ausbildung (I, II)*, Merseburger, Hofmeister 1935.

Entre su obra de repertorio para contrabajo destaca también: El divertimento op.30, Fantasie über böhm. Nationallieder op. 32, Konzertstück op. 34, Nocturno op. 35, Scherzo Capriccio op. 72, Tarantella op. 73, Sarabande und Gavotte op. 74 y Tempo di Pollacca op. 17 (Planyavsky, 1984, p. 829).

2.3.2 Descripción metodológica de la fuente

El manual de 1874, al igual que su versión de 1984, presenta dos partes diferenciadas.

La primera parte, dividida en cinco capítulos, lleva por título Vorbereitung zum Orchesterspielen, está dedicada a cuestiones teóricas, preliminares y de aspecto básicos para el contrabajista de orquesta.

1. Preliminares (Lagen).
2. Tonalidades e intervalos (Moll-Tonleitern und Intervalle).
3. Formación orquestal, el arte de interpretar (Strich und Spiele Arten).
4. Adornos (Verzierungen und Schreibearten).
5. Ejemplos de Recitativo (Recitativ Beispiele).

La segunda parte de este sistema titulada Vorbereitung zum Concertspiele mit Clavierbegleitung, se desarrolla en cuatro capítulos. Está indicado para la preparación del solista de contrabajo e incluye obras de repertorio con acompañamiento de piano:

1. Uso del pulgar y 10 pequeños estudios (Daumeneinsatz und 10 kleinere Etuden).
2. Nueve estudios grandes (9 grosse Etuden).

3. Tonalidades y acordes (Tönleiter und gebrochene Accordstudien in drei und viertimmiger Kleiner und grosser Zerlegung).
4. Armónicos, Arpeggios, dobles cuerdas y dos estudios de concierto (Flageolet, Arpeggio, Doppelgriffe und 2 Concert Etuden).

2.3.2.1 Neueste Methode des Contrabass-Spiels von Franz Simandl, I Theil

2.3.2.1.1 Preliminares

El método da comienzo con un dibujo del propio Simandl (Figura 78) sujetando el contrabajo y una breve mención de su biografía. Seguidamente, se muestran las posiciones del contrabajo desde la media posición hasta la séptima, con la indicación de la digitación en cada una de las cuatro cuerdas del contrabajo.

A continuación, en el prefacio, el autor explica, que el método fue realizado a petición del Conservatorio de Viena y llevado a la práctica en el mismo conservatorio, con unos resultados satisfactorios. Según el autor, la finalidad de este trabajo era facilitar el aprendizaje y la práctica de este instrumento de la forma sencilla y de acuerdo con las exigencias instrumentales.



Figura 78. Simandl sujeción del contrabajo. Fuente: Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl (1874, p. 2)

Añade el maestro, que la publicación se realizó en dos volúmenes: el volumen I, recoge todas las posiciones en las que se divide el diapasón del instrumento, las escalas mayores y menores, los intervalos, los diversos golpes de arco y los ejemplos de Recitativo y Música Melodramática. En el volumen II se ofrece una guía sistemática para el instrumentista solista, la posición del pulgar y los armónicos, además de ejercicios técnicos y otros estudios (Simandl, 1984).

Seguidamente se muestra en la Figura 79 el contrabajo y el arco alemán, con una sencilla enumeración para indicar cada una de las partes que lo conforman (Simandl, 1874).



Figura 79. Partes del contrabajo y del arco. Fuente: Neueste methode des Contrabassspiels von Franz Simandl (1874, p.3)

2.3.2.1.2 La sujeción del contrabajo

El instrumentista deberá sujetar el instrumento de tal manera que el peso del cuerpo descansa preferiblemente sobre el pie izquierdo y el pie derecho se posicionará aproximadamente a un paso por delante.

El contrabajo se colocará delante del pie izquierdo, de tal manera que se incline ligeramente hacia atrás sobre el músico y el borde derecho de la caja de resonancia, se apoyará en la ingle izquierda. El cuerpo del músico debe mantenerse siempre en posición vertical y lo más relajado posible.

2.3.2.1.3 La sujeción del arco

El arco, que no debe ser presionado contra la palma de la mano, se sostendrá en la mano derecha, de manera que el dedo índice y el medio queden ligeramente doblados y acomodados sobre la vara. Los otros dos dedos rodearán la nuez, el anular por encima del anillo y el meñique por debajo.

El pulgar, que ejercerá la presión en todo el arco, se colocará por encima del tornillo del arco y se apoyará sobre la vara en el lado opuesto, por detrás del dedo índice.

2.3.2.1.4 Manejo del arco

Para guiar adecuadamente el arco, es especialmente necesario dejar que el brazo cuelgue de forma natural, sin que toque el cuerpo. El movimiento de la parte superior del brazo será consciente y activo, sin rigidez en la articulación del hombro, permitiendo un mayor movimiento en el codo y con una importancia mayor en la muñeca.

El movimiento del arco se conduce horizontalmente y se dispondrá sobre la cuerda entre el diapasón y el puente. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que cuanto más fuerte sea el sonido, más cerca debe estar el arco del puente, para evitar por completo los ruidos que se producen al golpear las cuerdas sobre el diapasón.

2.3.2.1.5 Afinación

Simandl refleja la afinación del instrumento representando en el pentagrama cada nota y señala la afinación por cuartas de la siguiente manera: la primera cuerda, la más fina, deberá afinarse en Sol, la segunda cuerda en Re, la tercera en La y la cuarta en Mi.

En la edición de 1874, se puede ver la digitación y la nomenclatura para distinguir las posiciones en el contrabajo, pero es en el manual de edición más moderna, donde se observan ubicadas cada una de ellas, desde la media posición hasta la séptima. Incluye, también, la explicación de las posiciones intermedias y

una serie de ejercicios para la práctica de las cuatro cuerdas abiertas, con la distribución de arco para su realización.

El arco deberá permanecer en contacto con la cuerda y se dirigirá hacia arriba y hacia abajo de forma lenta y ligera siguiendo las explicaciones de realización de cada ejercicio. Los ejercicios propuestos a continuación, tienen variantes rítmicas de redondas, blancas y negras. Según indicaciones del autor estos ejercicios de cuerdas abiertas se deben practicar hasta que se maneje el arco de forma firme y el arco responda a los requerimientos del instrumentista. Es importante la constante observación de la posición del cuerpo y del brazo, así como del correcto manejo del arco.

2.3.2.1.6 Lecciones prácticas

Este sistema de aprendizaje del contrabajo comienza con unos breves ejercicios en cuerdas abiertas. El autor especifica al comienzo de los ejercicios, la diferencia entre arco arriba y arco abajo con sus respectivos símbolos, manejo del arco y la distribución de este. Para introducir el uso de las posiciones se comienza, a diferencia de los métodos franceses, considerando la media posición como una más, dentro del sistema de posiciones del contrabajo. Para este fin explica que se encuentra a medio tono de la cuerda abierta y su práctica será a través de siete ejercicios y de las escalas de Fa Mayor y Si bemol Mayor, con la digitación 1-2-4, que será utilizada hasta la sexta posición.

Para Simandl las posiciones necesarias para el uso orquestal son doce y la distancia entre cada una será siempre de medio tono. Estas posiciones, enteras o medias, tendrán una nomenclatura propia y para indicar la situación de cada una de ellas, se sitúa una línea continua bajo las notas, para mantener la misma posición y una línea discontinua, para indicar que las notas se encuentran en la diferente posición.

Posiciones enteras

- h.P. indica Media Posición
- I indica la Primera Posición

- II indica la Segunda Posición
- III indica la Tercera Posición
- IV indica la Cuarta Posición
- V indica la Quinta Posición
- VI indica la Sexta Posición
- VII indica la Séptima Posición

Posiciones intermedias

- Entre II y III Posición
- Entre III y IV Posición
- Entre V y VI Posición
- Entre VI y VII Posición

2.3.2.1.7 El uso del dedo 3

El maestro explica que debido a que el contrabajo tiene el mango más largo que los demás instrumentos la digitación deberá ser 1-2-4 hasta la sexta posición. A partir de ese momento el dedo 4 se intercambia con el dedo 3, ya que el meñique es demasiado corto para afrontar los pasajes situados en la zona de *capotasto*.

2.3.2.1.8 La posición de la mano izquierda

Como innovación técnica, se recomienda para mantener la fuerza y fijar la posición de la mano izquierda, la anticipación de los dedos, de forma que siempre que un dedo presione la cuerda, el dedo superior deberá presionar al mismo tiempo.

Posteriormente a los ejercicios de cuerdas abiertas, se estudiará cada posición, desde la media hasta la séptima, con las indicaciones pertinentes de digitación y cuerda. Los dedos de la mano izquierda se indican con números arábigos por debajo de la cuerda y la posición con números romanos por encima de la nota. El autor especifica cada posición de la misma forma: presentación de las notas y sus enarmonías en cada cuerda, para luego ponerlas en práctica con la escala

correspondiente ejercicios para conectar las notas de la posición en cada cuerda y ejercicios en la misma tonalidad.

Curiosamente, Simandl no define especialmente el cambio de posición, pero sí presenta este objetivo mediante ejercicios con notas en síncopas, donde la parte débil del compás recae sobre las dos partes de la síncopa, que el alumno deberá realizar con variantes de distribución de arco.

Para finalizar la primera parte del volumen, con el estudio de las posiciones sexta, sexta intermedia y séptima, el autor especifica la importancia que tiene el uso del dedo 3, en lugar del 4 utilizado hasta el momento.

El pulgar, en estas posiciones, modificará su situación con respecto a las posiciones anteriores, desplazándose desde el mango hasta el diapasón sobre el dedo 1. A partir de la sexta posición se torna difícil la utilización del dedo 4, debido a su pequeña longitud y a su debilidad. En esta posición es aconsejable, según Simandl, presionar las cuerdas con el dedo 3 en pasajes con indicación de *fortísimo o pizzicato*. También es el punto de la octava alta de la cuerda abierta y recuerda el autor que si se presiona la cuerda con el dedo 3 se debe mantener la posición y presionar al mismo tiempo los dedos 1 y 2. Estas tres últimas posiciones se estudiarán siguiendo el mismo esquema organizativo de las demás posiciones para finalizar el capítulo con tres estudios en el tono de Sol Mayor.

2.3.2.1.9 Tonalidades e intervalos (Moll-Tonleitern und intervalle), Capítulo 2

En el segundo capítulo del volumen I, Simandl expone todas las escalas menores en redondas digitadas, acompañando la explicación con un estudio en el tono de cada escala y una serie de ejercicios con intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava en diversas tonalidades.

2.3.2.1.10 Formación orquestal, el arte de interpretar (Strich und Spiele Arten), Capítulo 3

Este capítulo está dedicado al estudio de golpes de arco: *staccato*, *legato*, *portamento* o *appoggiato* y *spiccato*, además del aprendizaje del *trémolo*, el

pizzicato, *col legno* y *sul ponticello*. Simandl señala, como regla general, la importancia de mantener el valor rítmico de cada nota y únicamente se planteará modificar este concepto, cuando los signos de expresión así lo demanden. Los golpes de arco se presentan, con una breve explicación para su ejecución, con la simbología y la forma de ejecución. Para poner en práctica los conocimientos anteriores se proponen estudios con las digitaciones precisas y una serie de veintiocho variantes con las indicaciones de golpe de arco a realizar.

- El *Staccato* se realizará haciendo que las notas tengan una duración más corta que en el original e indica la escritura del ejercicio, con un punto sobre las notas y la forma de ejecución de este.
- El *Legato* deberán tener la duración original y para indicar su ejecución aparecerá la palabra *Legato* en la partitura o un pequeño arco sobre las notas que conectará unas con otras.
- *Portamento* o *Appoggiato*, significa sostener y se indica con una combinación de arco entre *staccato* y *legato*. Se indica su realización, con una serie de rayas y con una pequeña ligadura sobre las notas.

Como práctica de los anteriores golpes de arco se estudiarán una serie de ejercicios, primero en forma de tresillos con arcos independientes y después una serie de pequeños estudios con doce variantes de arco. Para acompañar los ejercicios, el autor hace una pequeña aclaración al alumno para que tenga en cuenta la diferenciación de valores largos y cortos y la necesidad de una agilidad constante en el movimiento del arco.

El capítulo finaliza con la realización de quince estudios en diferentes tonalidades y golpes de arco. Para ello, deberá atender de manera cuidadosa, a la ejecución clara y a la exactitud del ritmo de cada ejercicio.

- El *trémolo*, también indicado con la abreviatura *trem.* es un temblor rápido producido por la repetición de una nota a gran velocidad, durante el valor de esta.
- En el *pizzicato* o *Pizz.* las cuerdas deberán ser puestas en vibración al pellizcarlas con los dedos de la mano derecha. El alumno hará que el arco

permanezca colgado hacia abajo con los dedos meñique y anular, metidos dentro de la nuez. El pulgar de la mano derecha se apoyará a la altura de la mitad del diapasón con el fin encontrar el apoyo necesario para que la práctica sea precisa.

A continuación, el autor propone dos estudios para la práctica del pizzicato y el uso del arco alternativamente, con las indicaciones y digitaciones necesarias.

- *Col legno* significa que en lugar de pasar el arco con las crines en contacto con las cuerdas deberán golpearse con la vara. Con la indicación col arco se volverá a pasar el arco de la manera usual.
- *Ponticello* o *sul ponticello* se refiere a que el instrumentista hará pasar el arco cerca del puente de forma ligera. Al aparecer en la partitura naturel o son natural, el sonido volverá a ser de la manera habitual. El estudio posterior a la explicación sirve para la práctica del uso del ponticello.
- El alumno estudiará seguidamente una serie de escalas cromáticas, ejercicios con escalas Mayores y menores en todas las tonalidades, además de una serie de pequeños estudios para la práctica del staccato y el aprendizaje del spiccato.
- El *spiccato* permite que el ejecutante levante el arco por momentos entre cada nota. El instrumentista utilizará la mitad del arco y realizará el movimiento con la muñeca, con lo cual, el arco rebotará ligeramente sobre la cuerda. Para la realización de este golpe de arco, se presentan diferentes ejercicios que deberán practicarse con lentitud en detacheé para aumentar la velocidad progresivamente, de forma que el rebote del arco se produzca de forma natural.

2.3.2.1.11 Los Adornos (Verzierungen und Shoreibarten), Capítulo 4

La cuarta parte de este volumen servirá para conocer las notas de adorno y su ejecución: la *appoggiatura* larga y corta, el grupetto, las dobles notas de adorno, el adorno anacrúsico, el mordente, el mordente invertido y el trino. Acompaña cada explicación teórica, la ejecución del adorno con la escritura real y la forma en la que debe ser interpretada.

- La *appoggiatura*, es una pequeña nota, a veces atravesada por una línea oblicua que acompaña a una nota principal. En su realización, asumirá $\frac{2}{3}$ del valor de la nota principal y será interpretada de forma rápida y corta. En el caso de dobles notas de adorno, se ejecutarán las dos notas con anterioridad al pulso que ocupe la nota principal. En el caso de que se presente la *appoggiatura* sin la línea oblicua, la realización de esta tendrá el valor de la mitad de la nota principal.
- El *gruppetto*, consiste en la realización de más de dos notas de adorno que preceden a la nota principal y la resolución de este adorno es posterior a la nota principal. Los gruppettos entre dos notas principales se realizarán uniendo las notas principales melódicamente. Si la nota principal tiene un puntillo y posteriormente una indicación de *gruppetto*, se realiza primero la nota real con puntillo y posteriormente el *gruppetto*, antes del siguiente pulso.
- El adorno en anacrusa se produce cuando dos o más notas se colocan detrás de una principal y su resolución tendrá lugar después de la nota a la que va ligada y antes de la siguiente nota a la que precede.
- El mordente consiste en una nota principal seguida de dos notas melódicas auxiliares, de las cuales se interpretará primero la más aguda, después las graves y por último la nota principal. El orden de la ejecución de las notas auxiliares o melódicas variará según la posición del símbolo que indica el tipo de adorno. El autor aclara que en el caso de existir sostenidos o bemoles en las notas que indican la realización de un *gruppetto*, éstos modificarán la armadura de las notas graves o agudas de las notas auxiliares, según estén encima de la indicación o debajo de ella.
- El mordente invertido, se realiza primero la nota principal y luego una nota más aguda o grave que la nota a la que afecta de forma rápida. Para indicar la realización de la nota grave se diferenciará el símbolo con la aparición de una raya sobre el símbolo del mordente. Un ejercicio con mordentes en las dos variantes servirá para practicar este tipo de nota de adorno.

- El trino, es la rápida ejecución de la alternancia de una nota principal con la siguiente más aguda, manteniendo el valor rítmico de la nota principal. La nota que se combina con la principal puede estar alterada o no, según la armadura del pasaje, y debe realizarse, si fuera posible, en un mismo arco. Después de las explicaciones teóricas y de los ejemplos de realización, el alumno encontrará varios estudios para la práctica del trino.

Seguidamente a la explicación de las notas de adorno, Simandl propone una serie de ejercicios de legato sobre una y dos cuerdas, además de ejercicios en tonalidades mayores, que servirán al alumno para fijar la afinación, la digitación y las posiciones aprendidas. Aconseja también al alumno, que preste atención a la colocación del cuarto dedo y a la importancia de comenzar el estudio a un tempo lento para aumentar la velocidad progresivamente.

2.3.2.1.12 Los Ejemplos de Recitativo (Recitativ Beispiele), Capítulo 5

La última parte de este volumen I, está reservada al repertorio camerístico y orquestal, donde el autor hace una breve referencia de las características de cada uno de los estilos, proponiendo la práctica de los pasajes más relevantes en el repertorio del contrabajo:

- Requiem de W. A. Mozart
- Novena Sinfonía de L. Van Beethoven
- Menuetto de J. Haydn
- Sinfonía Heróica, no3 de L. Van Beethoven
- Overtura de R. Schumann
- Bodas de Fígaro de W. A. Mozart
- Andante con moto y allegro de la Sinfonía nº 5 de L. Van Beethoven
- Obertura Leonore de L. Van Beethoven
- Obertura Euryanthe de A. Weber
- Carnaval Romano de H. Berlioz
- Otello de G. Verdi
- Rigoletto de G. Verdi

- El holandés errante de R. Wagner
- La novia vendida de F. Smetana
- Overtura de Akademische Fest de J. Brahms
- Sinfonía nº 4 de I. Tchaikowsky
- Sinfonía Patética, no 6, de P. Tschaikowsky
- Marcha eslava de P. Tschaikowsky
- Quinteto, La trucha, de F. Schubert
- Jabberwock (a través de las gafas de cristal) op. 36 de D. Taylor
- Marcha eslava P. Tschaikowsky

A continuación, se dan una serie de indicaciones para el ejemplo práctico de un extracto de La Creación de Haydn, para el cual el instrumentista deberá acompañar un recitativo de esta obra junto a dos voces instrumentales más. Finalizando el capítulo y el estudio del libro I, el autor hace referencia al Recitativo de la Novena Sinfonía de Ludwig Van Beethoven, acompañado de una reducción para piano de la parte orquestal.

2.3.2.2 F. Simandl. New Method for the Double Bass, revised by F. Zimmerman. Volumen II

Para el estudio de este segundo volumen del manual de Franz Simandl, contamos con la edición de 1984, revisada por F. Zimmerman, en la que se recoge, al igual que en la versión antigua, el estudio necesario para el contrabajista solista, diferenciando el aprendizaje según la proyección profesional del alumnado.

Sabemos que, en la edición antigua, la segunda parte contaba con los capítulos, que se encuentran desarrollados íntegramente en la edición moderna, en la parte VI del manual:

1. Uso del pulgar y 10 pequeños estudios (Daumeneinsatz und 10 kleinere Etuden).
2. 9 estudios grandes (9 grosse Etuden).
3. Tonalidades y acordes (Tönleiter und gebrochene Accordstudien in drei und viertimmiger Kleiner und grosser Zerlegung).

4. Armónicos, Arpeggios, dobles cuerdas y dos estudios de concierto (Flageolet, Arpeggio, Doppelgriffe und 2 Concert Etuden).

En los preliminares del segundo volumen, el revisor hace un breve comentario de la importancia que tiene el uso de la posición de pulgar, requisito indispensable para la formación de un contrabajista solista. Para la práctica de esta posición el autor ofrece una serie de apreciaciones instrucciones sobre cómo apoyar cada uno de los dedos en la cuerda, además de la digitación para este uso: + para el pulgar, 1-2-3 para los siguientes dedos. El dedo 3 supe al 4 en las posiciones anteriores, debido a que éste es demasiado corto para alcanzar las notas en esta posición.

Posteriormente a las explicaciones teóricas, se practicarán una serie de ejercicios y estudios en capotasto en posición fija y con cambios de posición desde las posiciones anteriores hasta la posición de pulgar con escalas en dos octavas y otros ejercicios en la misma tonalidad, escritos en clave de fa y do en cuarta, además de la indicación de una octava superior con un 8 sobre las notas.

Para el perfeccionamiento del estudio de las escalas cromáticas, ya trabajadas en el volumen anterior, se amplía esta práctica, incluyendo una nueva posición a las ya conocidas y una serie de ejercicios con variantes de distribución de arco.

Posteriormente se practicarán los arpeggios mayores, menores y de séptima disminuida en dos o tres octavas, haciendo uso de los armónicos naturales, en los diferentes tipos de escalas menor, melódica y armónica, con una serie de pequeños estudios digitados.

Los armónicos naturales, según explicaciones del propio autor, son notas con un sonido claro parecido al de la flauta. Para producirlos, se pulsará la cuerda ligeramente con el arco lo más cerca posible del puente y para su estudio, se practicarán nueve ejercicios digitados en las posiciones de tercera, cuarta y posición de pulgar. A continuación, se presentan los armónicos de cada cuerda, primero en posición de pulgar seguido de las posiciones de primera y segunda, para finalizar con una serie de estudios y escalas en diferentes tonalidades.

A diferencia de la Escuela francesa, Simandl hace referencia a los armónicos artificiales producidos al presionar la cuerda ligeramente con el pulgar y al mismo tiempo un intervalo de tercera, cuarta o quinta por encima, con otro dedo. Para la completa comprensión de este tipo de armónicos el autor detalla claramente que nota se obtiene como resultado de esta práctica con ejercicios en arpeggios digitados, junto al uso de los armónicos naturales, con cuatro variantes de distribución de arco.

El autor propone a continuación, una serie de ejercicios con dobles cuerdas a los que añade una pequeña explicación, en la que especifica que el uso de esta práctica proporcionará mayor fuerza a los dedos y una afinación más exacta. El arco se hará pasar sobre las cuerdas y al mismo tiempo, de forma ocasional, se permitirá el uso del cuarto dedo dónde se indique con un asterisco (*).

El método finaliza con dos estudios de concierto, donde se ponen en práctica todos los conocimientos adquiridos en el estudio de los dos volúmenes: Arpeggios, posiciones, posición de pulgar, dinámicas, lectura en clave de sol, fa y do en cuarta, armónicos, distribución de arco, golpes de arco, capotasto, armónicos, escalas y cromatismos.

2.3.3 Ludwig Streicher, Mein Musizieren auf dem Kontrabass

Ludwig Streicher (Viena, 1920-2003), a quien podemos ver en la Figura 80, conocido como el Oistrach del contrabajo, ha sido el contrabajista con mayor discografía (Figura 81 y Figura 82) y de mayor proyección internacional del siglo XX. El maestro amaba profundamente el contrabajo, demostrando que no sólo lo tocaba, sino que también lo defendía (La Fundamental, 2000). Solista en las agrupaciones de mayor tradición del mundo, como Wiener Staatsoper, Hofmusikkapelle y la Orquesta Filarmónica de Viena, comenzó su trayectoria como concertista de contrabajo en 1965, cuando la compañía austriaca Amadeo, puso en marcha una serie de grabaciones para presentar a todos los instrumentos de la orquesta y propuso a Streicher su colaboración. Decidió entonces, recuperar toda la literatura de contrabajo, iniciando la búsqueda de material original. Esta búsqueda y su enorme trabajo para perfeccionar la técnica instrumental dieron

lugar a la grabación de su primer disco en 1969. Para esta grabación utilizó su valioso instrumento, un Gabriel Lemböck de 1841-1892 y contó con la interpretación al piano de Max Valicek.

En abril del mismo año comenzó una brillante carrera como concertista, en la que dió a conocer por todo el mundo la faceta de solista de un instrumento tan desconocido como el contrabajo.

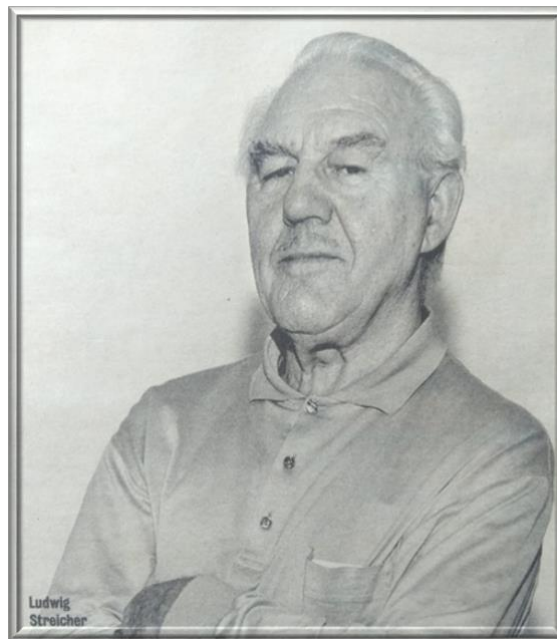


Figura 80. Ludwig Streicher. Fuente: J.A. Llorente (2000)



Figura 81. Discografía de L. Streicher. Fuente: elaboración propia



Figura 82. Discografía de L. Streicher. Fuente: elaboración propia

Como pedagogo de contrabajo le fue otorgada, por la Presidencia del Estado de Viena, la distinción de Profesor en 1962 y fue nombrado Catedrático en 1975 de la Escuela Superior de Música y Artes Escénicas de Viena, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. En España, fue condecorado con la Encomienda de Alfonso X por su labor en la difusión del arte musical y profesor en la Cátedra de contrabajo de la Escuela Superior de Música Reina Sofía desde 1992 hasta 2000 (Figura 83).

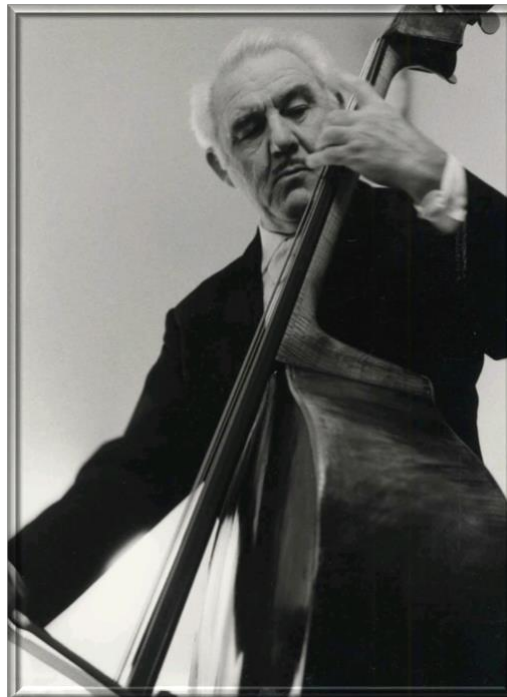


Figura 83. Ludwigh Streicher. Fuente: Escuela Superior de Música Reina Sofía

Este maestro de técnica perfecta, según el profesor Ferrán Sala, que amaba la música por ser el idioma en el que habla el corazón (La Fundamental, 2000), redactó su método de contrabajo en cinco volúmenes (Figura 84), *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*, entre los años 1977 y 1980. Heredero de la Escuela de Praga, desarrolló una completa y eficaz herramienta metodológica, que se convirtió en referencia contrabajística en los conservatorios de toda Europa, Asia y América. Los numerosos alumnos repartidos por las orquestas y conservatorios de todo el mundo son la confirmación de la eficacia de sus enseñanzas (La Fundamental, 2000).

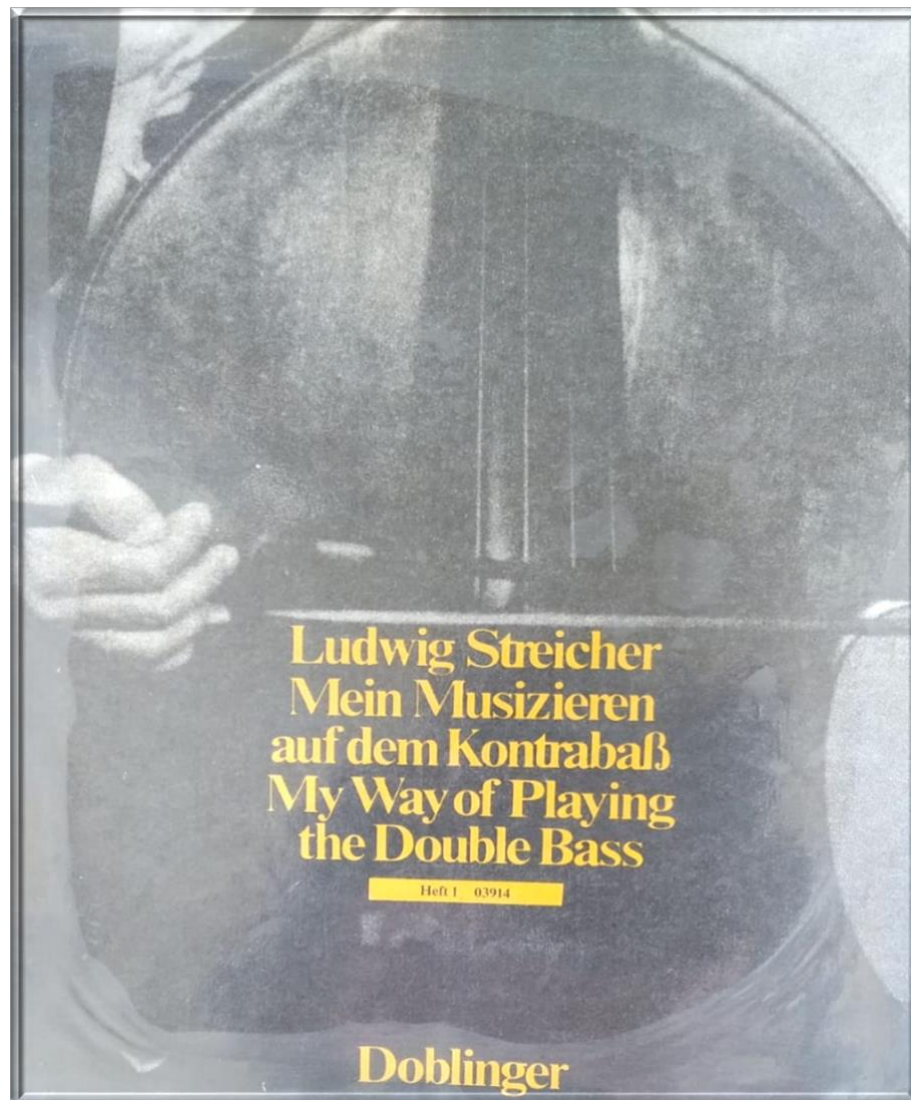


Figura 84. *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*. Fuente: *Método de Ludwig Streicher Vol 1.* (1977)

2.3.3.1 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem Kontrabass, vol. 1

2.3.3.1.1 Preliminares

En este primer volumen están reflejadas las bases técnicas para la consecución de los objetivos que servirán de base a conocimientos posteriores, preparando al instrumentista para el dominio total del contrabajo. De una forma sencilla, el maestro explica en los preliminares del método, el porqué de la existencia del mismo y a quién está dirigido: a los principiantes les organizará el estudio y a los contrabajistas expertos, les servirá para afianzar sus conocimientos, asentando y mejorando las bases técnicas.

Streicher señala los 14 años como edad conveniente para comenzar el estudio del contrabajo y nunca más tarde de los 25, ya que según dice el maestro, después de esa edad le será difícil encontrar trabajo. Refiriéndose a las características físicas del instrumentista, afirma que necesita una fuerza muscular considerable debido a la gran tensión de las cuerdas y al enorme tamaño del contrabajo. Para hacer frente a estas dificultades, detalla la forma de sujetar el instrumento y el arco, que debe ser de la manera más sencilla y natural. También, ofrece una exquisita explicación sobre la colocación de la mano izquierda sobre el batidor, reduciendo al mínimo las tensiones y esfuerzos de la práctica instrumental.

Todas estas consideraciones pueden parecer extrañas o inconsistentes al comienzo, pero con el tiempo, en la práctica orquestal o como solista, se podrá comprobar su eficacia. Streicher afirma, que después de 35 años de experiencia orquestal, ha aprendido a lidiar con todas las dificultades, no solo dentro de los límites del estudio sino también en el escenario y que su pretensión al redactar este método es transmitir sus experiencias explicando su manera de trabajar, no como de maestro a alumno, sino con espíritu de camaradería.

Este gran maestro, incide en la importancia que tiene el estudio ordenado y constante, criticando la conducta de instrumentistas que, después de años de estudio de forma automática e incorrecta, no son capaces de tocar correctamente una frase musical. Otras dificultades están en la lectura musical, ya que existen métodos de enseñanza en los que se escribe una digitación para cada nota,

señalizando cada posición sin seguir un sistema definido, provocando efectos desastrosos en la lectura a primera vista.

El estado del instrumento es importante para Streicher. Es necesario llevar el contrabajo a un experto luthier para mantenerlo siempre en óptimas condiciones: el batidor debe ser recto y de la longitud adecuada, las cuerdas deben estar dispuestas a la distancia correcta unas de otras para facilitar el movimiento de la mano izquierda y su elevación sobre el puente, debe ser la que propone el fabricante, de otro modo, afectaría directamente a la presión del arco y a la afinación.

En el contrabajo del maestro, Lemböck de 1842, la cuerda Sol está a 8 milímetros sobre el puente, la cuerda Re a 9 milímetros, la cuerda La a 10 milímetros y la cuerda Mi a 11 milímetros. Además, especifica que, utiliza cuerdas de afinación de solo afinadas un tono por encima de la afinación normal y que la longitud del batidor debe llegar hasta un Do, para poder tocar pasajes de solo. Para Streicher, el arco debe tener una longitud de 675 milímetros y para poder tocar con el sistema que él propone, es imprescindible que el tamaño de la nuez sea de 53 milímetros.

Es de suma importancia que el alumno sea consciente de aquello que pretende practicar, en caso contrario no conseguirá progresar técnicamente. Para finalizar los preliminares, especifica el autor, que la música empleada y los ejercicios están basados en canciones populares finlandesas, pasajes orquestales y de repertorio de solo para contrabajo (Streicher, 1970. p. 2). Posteriormente, Streicher explica con detalle, cuestiones básicas relativas a la técnica del contrabajo y para la aclaración de los contenidos, acompaña fotografías con su imagen en diferentes ángulos.

2.3.3.1.2 La sujeción del contrabajo

Es importante que la sujeción del contrabajo sea buena y para conseguirlo, el autor detalla de forma concisa diversos aspectos: la altura del instrumento, la posición de las piernas, el apoyo del instrumento y la libertad de movimientos. El contrabajo se tocará de pie y la altura debe regularse tomando como referencia la cejilla del instrumento, que estará alineada con la ceja del instrumentista; de esta

forma se reduce la tensión muscular y la sangre fluye por los brazos con normalidad (Figura 85, Figura 86 y Figura 87).

Para conseguir que el contrabajo permanezca sujeto sin utilizar los brazos, el músico deberá encontrarse recto, de forma que el instrumentista se coloque por detrás, de manera que el lado derecho de la caja de resonancia quede alineado con la parte derecha del abdomen y la ingle del músico. Sobre la pierna derecha recaerá el peso del instrumentista y apoyando el talón del pie izquierdo, se elevará la parte superior del pie. En consecuencia, la caja de resonancia encontrará puntos de apoyo sobre la pierna izquierda. Con este sistema, el autor soluciona las dificultades para tocar en las diversas tesituras, facilitando la libertad de movimientos, el vibrato, los cambios de posición y la presión de la mano izquierda sobre el diapasón.



Figura 85. Sujeción del contrabajo según L. Streicher. Fuente: Streicher (1977, p. 4)



Figura 86. Sujeción del contrabajo según L. Streicher. Fuente: Streicher (1977, p. 4)



Figura 87. Sujeción del contrabajo según L. Streicher. Fuente: Streicher (1977, p. 5)

2.3.3.1.3 La Sujeción del arco

Ludwig Streicher decía que el arco es para el intérprete la inteligencia, el alma, el corazón, la sensibilidad y el espíritu del hombre. El arco lo es todo (La fundamental, 2000). La técnica de arco que desarrolla el maestro es la del modelo alemán, pero con el tipo de nuez que él mismo utiliza, más pequeña y manejable (Streicher, 1977.vol.1. p.2). Son numerosos los detalles y explicaciones que proporciona con relación al arco, ya que lo considera el primer responsable de dibujar el sonido sobre las cuerdas (Figura 88, Figura 89 y Figura 90).

Cada frase, cada expresión y cada dinámica, desde *pp* hasta *ff*, requiere una técnica muy desarrollada (Streicher, 1977.vol.1. p.6) y para conseguirlo, las explicaciones sobre su manejo se relatan de una forma clara y detallada: la colocación de los dedos sobre la vara, la función que ejerce cada uno de ellos y la iniciación del movimiento del arco sobre las cuerdas, todo ello reflejado en las imágenes que muestran la mano del propio autor en diversos ángulos.

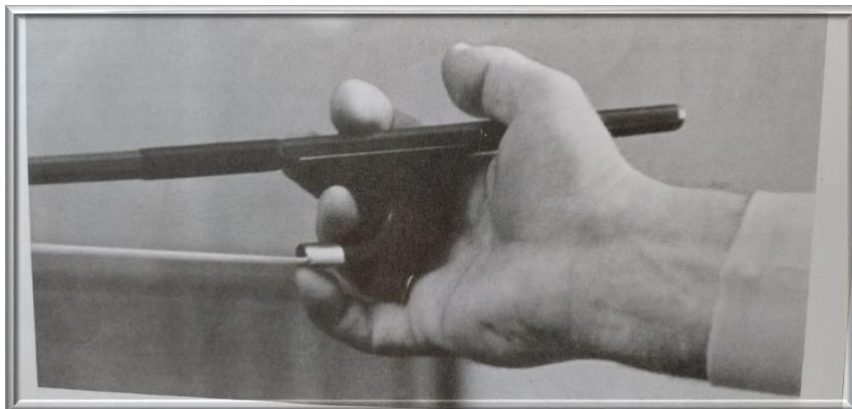


Figura 88. Streicher y la sujeción del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 6)

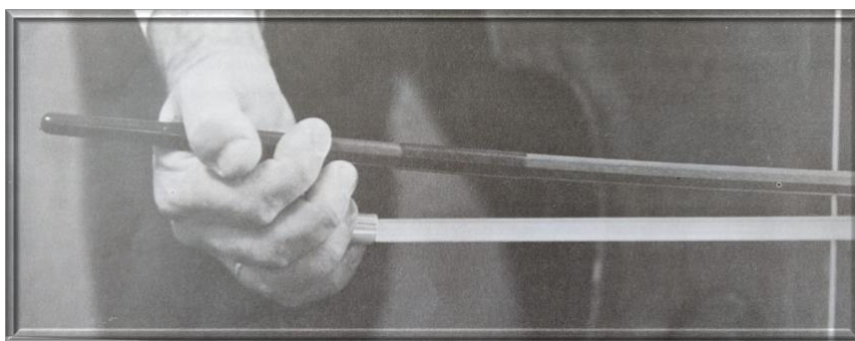


Figura 89. Streicher y la sujeción del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 9)



Figura 90. Streicher y la sujeción del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 9)

Streicher sujeta el arco colocando la vara en el hueco existente bajo el pulgar, lo más cercano al comienzo del dedo. El pulgar deberá quedar libre de forma que no ejerza presión sobre la vara, a modo de punto de apoyo, facilitando, entre otras cosas, el cambio de dirección. El dedo índice se dispondrá sobre la vara de forma redondeada, lo más lejano posible al cuero del arco y junto a él, el dedo medio. El dedo anular, también de forma redondeada, se colocará sobre el anillo del arco y el meñique, bajo el mismo. Es de vital importancia que el movimiento del arco sea siempre en ángulo recto con respecto a las cuerdas y que, entre la nuez y la palma de la mano, exista un hueco que permita el movimiento del arco, sin perder la sujeción del mismo (Streicher, 1977, vol.1, p. 6).

Como se puede observar en la Figura 91 y en la Figura 92, el maestro en su método explica cómo variar la dinámica y conseguir un pianísimo, sujetando el arco únicamente con los dedos pulgar, medio y meñique. Para el fortísimo, es preciso que el peso del brazo recaiga sobre la mano y especialmente sobre el índice y el dedo medio. Se trata pues, de un sistema de vectores, donde la fuerza ejercida y la dirección de esta, conseguirá la dinámica deseada.



Figura 91. Streicher, la sujeción del arco y las dinámicas. Fuente: Streicher (1977, p. 7)

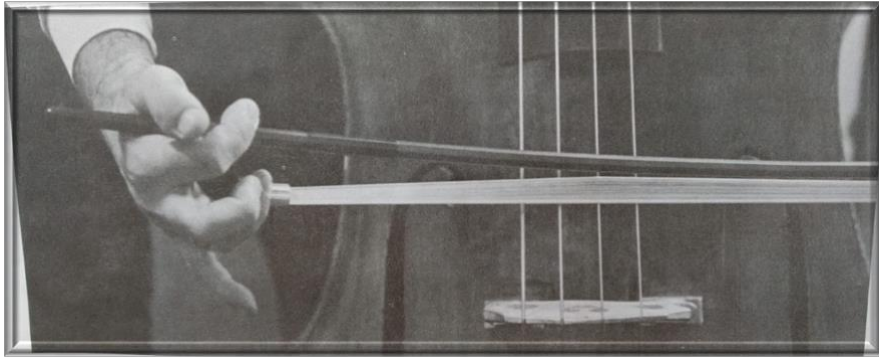


Figura 92. Streicher, la sujeción del arco y las dinámicas. Fuente: Streicher (1977, p.7)

2.3.3.1.4 La distribución del arco y el cambio de arco

Para la distribución correcta del arco, menciona la posición del antebrazo, que debe permanecer recto de forma natural, ilustrando la teoría con la Figura 93, Figura 94 y Figura 95.



Figura 93. Streicher, la distribución del arco. Fuente: Streicher, L. (1977, p. 9)

El hombro no modificará su posición, a pesar del movimiento del arco, manteniendo alineados el antebrazo y la mano, para facilitar el movimiento. El arco debe descansar libremente sobre los dedos y el sonido es producido por la presión de todo el brazo sobre el instrumento, lo que obliga a los dedos a actuar inmediatamente. El dedo índice es el transmisor del peso del brazo sobre la vara del arco y con un ligero movimiento compensatorio de los dedos y la muñeca se consigue el cambio silencioso de dirección del arco. Esta práctica, dice el autor, no se puede explicar, sólo se conseguirá con la práctica y la escucha atenta del instrumentista.



Figura 94. Streicher, la distribución del arco. Fuente: Streicher (1977, p. 9)

Con anterioridad a los ejercicios para la práctica de distribución y manejo del arco, se presenta la simbología básica, para comprender la terminología de distribución de arco y que acompañará al método, para facilitar la lectura del estudiante:

- I I= Arco abajo, movimiento desde el talón hasta la punta
- V= Arco arriba, movimiento desde la punta al talón
- Fr.= desde el talón
- M.= desde la mitad
- Sp.= desde la punta
- G.B.= todo el arco
- U.H.= desde la mitad inferior
- O.H.= desde la mitad superior
- 0= cuerda abierta

Streicher utiliza el contrabajo afinado por cuartas, comenzando desde el Sol para la primera cuerda, Re para la segunda cuerda, La para la tercera cuerda y Mi para la cuarta cuerda. Seguidamente, darán comienzo una serie de ejercicios en cuerdas abiertas, con indicaciones de distribución de arco. Es importante, que la realización de estos ejercicios sea concentrada y constante, para conseguir un aprendizaje significativo. Entre cada ejercicio se presenta un compás de silencio, donde el instrumentista deberá comprobar la relajación del brazo y la colocación de los dedos (Streicher, 1977.v.1, pp. 10 y 11).

Dinámicas

A continuación se presentan las dinámicas y su simbología, como base importante para la expresión musical:

- pp= pianissimo, muy ligero
- p= piano, ligero
- mf= mezzo forte
- f= forte
- ff= fortissimo
- crescendo= aumento gradual de la dinámica
- diminuendo=descenso gradual de la dinámica
- rit.= ritardando
- " = staccato, reduce a la mitad el valor de la nota
 - - = detachè, producción de la nota sin interrupción

- acento= marcato, acento musical

Para reforzar la terminología anterior, el maestro especifica que el arco permanecerá siempre en línea recta con respecto a las cuerdas. En la práctica de estos ejercicios se prestará la máxima atención a las observaciones del autor (Streicher, 1977. vol.1, pp.12-14).

Consideraciones sobre el manejo del arco

El maestro plantea las aclaraciones sobre el manejo del arco mediante una serie de preguntas al contrabajista e ilustra con fotografías de su propia mano, la colocación correcta del arco en cada cuerda (Streicher, 1977, vol.1, p. 14).

- ¿Estás concentrado en el movimiento del brazo, los dedos y la mano izquierda en piano y en forte?
- ¿Tu arco se mueve en el ángulo correcto con respecto a las cuerdas? Es posible que no sea así si obtienes un sonido con pequeños ruidos.
- ¿Está el contrabajo bien colocado?
- ¿ El contrabajo y tu estáis colocados mirando hacia el frente?
- ¿Estás erguido?
- ¿Está el brazo relajado y el codo hacia afuera?

El cambio de cuerda

El cambio del arco de una cuerda a otra debe ser cuidadosamente preparado, de manera que se realice de una forma totalmente imperceptible. Es frecuente que en este proceso se escuchen acentos o ruidos, que cortan el sonido y afectan a la línea melódica. Para evitar estos errores técnicos, se deberá preparar el movimiento del arco con la anticipación de los dedos de la mano derecha, justo antes de que se produzca el cambio de dirección. Con este fin, se utilizarán los dedos meñique y anular, que, al abrir o cerrar el ángulo de la cuerda que se precise, facilitarán la anticipación del movimiento.

Para asimilar estos conceptos, el contrabajista realizará una serie de ejercicios con cambio de cuerda, en los que deberá prestar atención a la corrección de los

movimientos y a la verificación de que los dedos permanezcan sobre la vara del arco de forma adecuada (Streicher, 1877. vol.1, pp.16 -22).

La función de la mano izquierda, los dedos y el brazo

Para la colocación de la mano izquierda sobre el diapasón, el autor describe las posiciones del contrabajo que están constituidas por tres semitonos, uno entre cada dedo. Hasta la sexta posición el pulgar se debe colocar en la parte posterior del mango del contrabajo, que totalmente extendido formará un ángulo agudo con respecto a la base del dedo índice. El dedo 1 se situará sobre las cuerdas y a continuación el dedo 2, o medio, seguido del dedo 4, este último compuesto de la suma del dedo anular y meñique.

En la sexta posición el pulgar pasa a colocarse sobre las cuerdas a modo de cejilla, funcionando como un dedo más, mientras que el dedo 4 es anulado por el uso del dedo 3.

La designación de las posiciones vendrá dada por el lugar que ocupa el dedo 1 en cada una de ellas sobre la cuerda Sol del contrabajo y serán estudiadas cada una de ellas de forma independiente a lo largo del método:

- media posición = Sol sostenido
- 1ª posición = La natural
- 2ª posición = Si bemol
- 2ª posición alta = Si natural
- 3ª posición = Do natural
- 3ª posición alta = Do sostenido
- 4ª posición = Re natural
- 4ª posición alta = Re sostenido
- 5ª posición = Mi natural
- 6ª posición = Fa natural
- 6ª posición alta = Fa sostenido
- 7ª posición = Sol natural

Streicher especifica que la función de la mano izquierda es facilitar la presión de los dedos sobre la cuerda, los cuales se colocarán de la manera que muestra en la Figura 95 y en la Figura 96 en las diferentes posiciones. Acortando la cuerda, conseguimos subir la tesitura, dividiendo el diapasón en un gran número de posiciones imaginarias. Los dedos deben mantener la forma redondeada y no se debe olvidar que al presionar las cuerdas se mantiene la contrapresión del instrumento con la pierna izquierda. Es importante prestar atención al dedo 4 en la media posición y su afinación, para ello, podrá utilizarse la técnica del pizzicato, recondando siempre las explicaciones para la correcta ejecución.



Figura 95. Streicher, la colocación de mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol. I. p. 24)

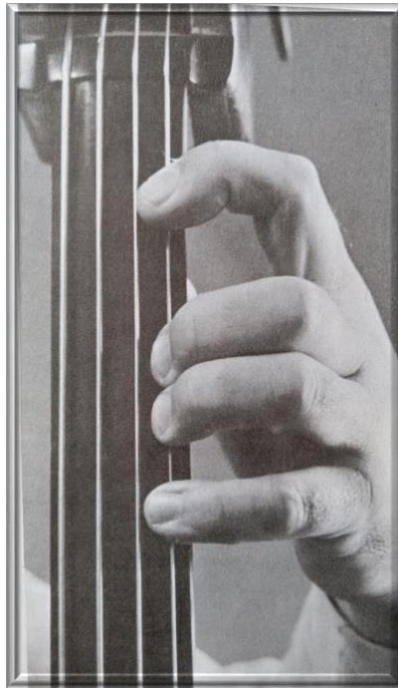


Figura 96. Streicher, colocación de la mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. p. 24)

Como ya es habitual, el maestro insiste en la necesidad de hacer un chequeo de la colocación de los dedos de la mano izquierda, que debe permanecer en posición, guardando la distancia necesaria entre los dedos. Lo que significa que al precisar el uso del dedo 2, siempre se utilizará de forma simultánea el dedo 1 y al utilizar el dedo 4, se presionará la cuerda de forma conjunta con los dedos 1 y 2.

El especial cuidado de la colocación de los dedos es esencial para superar las dificultades técnicas y los posteriores problemas musicales e incide de manera especial en el ahorro de movimientos innecesarios y en la autonomía de los dedos de la mano izquierda, evitando así el error más común, que consiste en elevar el dedo 1 con el 2 o el dedo 2 con el 4 y 3, lo que provoca dificultades en el legato.

La posición de los dedos es correcta cuando hay una línea recta desde la segunda falange de los cuatro dedos hasta el codo. Esta línea de fuerza no debe ser modificada hasta la sexta posición, aunque naturalmente la muñeca sobresaldrá un poco al tocar en las cuerdas La y Mi del contrabajo. Otro error común que conviene evitar es la elevación de los nudillos, de la muñeca y del codo, lo que puede suponer un grave dolor muscular.

La producción de un buen sonido depende de la presión de los dedos de la mano izquierda sobre el diapasón. En el caso de que la presión no sea adecuada afectará a la calidad del sonido y de la afinación. Para que la presión sea adecuada, el pulgar de la mano izquierda no debe ejercer ninguna presión sobre el mango, facilitando el vibrato y los cambios de posición. Para la práctica de los conceptos anteriores, se presentan una serie de ejercicios en media posición, sobre las cuatro cuerdas del contrabajo, con indicaciones de digitación y dirección de arco.

La anticipación de los dedos de la mano izquierda

Para Streicher, es tan importante mantener la posición de los dedos de la mano izquierda como pensar en tocar la nota siguiente y para ello, insiste en anticipar los movimientos de los dedos de la mano izquierda y del arco hacia la nota siguiente, consiguiendo así continuidad sonora. Como se puede observar en la Figura 97 y la Figura 98, primero se realizará el movimiento de los dedos de la mano izquierda y después el del arco, nunca al mismo tiempo. Practicando este sistema desde un principio, apenas habrá dificultades técnicas o musicales.

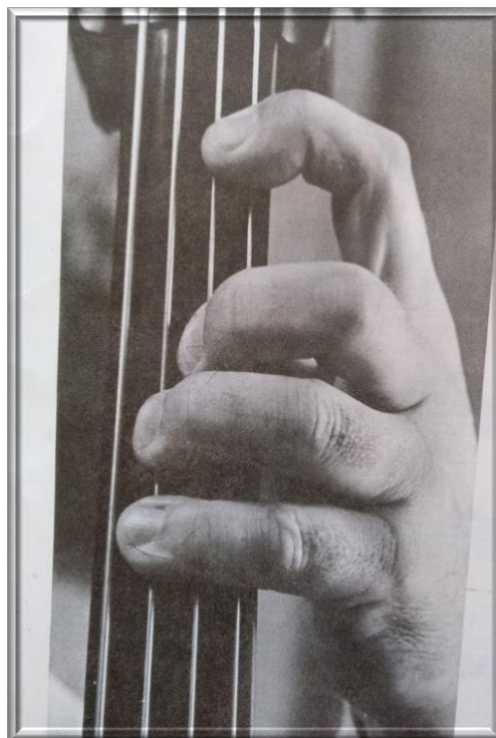


Figura 97. Streicher, la anticipación de los dedos de la mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. 31)



Figura 98. Streicher, la anticipación de los dedos de la mano izquierda. Fuente: Streicher (1977, vol.1. p.31)

A continuación, se plantean ejercicios en las cuatro cuerdas del contrabajo, que desarrollan la práctica de la anticipación de los movimientos tratados anteriormente. Streicher recuerda la importancia del estudio lento y relajado, para gradualmente subir el tempo, sin miedo a la improvisación.

Para finalizar el volumen 1, Streicher presenta una serie de ejercicios, junto a las recomendaciones que debe plantearse siempre el instrumentista antes de comenzar su estudio:

- ¿Compruebas que tus manos están colocadas correctamente?
- ¿Preparas el movimiento del arco de una cuerda hacia otra?
- ¿Cambias de una cuerda hacia otra sin movimientos bruscos?
- Relee los capítulos sobre el arco y el cambio de cuerda
- Observa siempre las tres reglas básicas para no tener dificultades técnicas y musicales posteriormente: Conserva la posición de los dedos de la mano izquierda, coloca primero el dedo 1 en cada posición, prepara el cambio de cuerda.

2.3.3.2 Ludwig Streicher, *Mein musizieren auf dem Kontrabass*, vol. 2

El segundo volumen comienza con la explicación de los cambios de posición, tema clave en los instrumentos de cuerda y especialmente dificultoso en el contrabajo, debido a la gran dimensión del instrumento, que afecta directamente a la distancia entre las notas.

El cambio de media posición a primera posición

En este capítulo se hace referencia a la gran longitud del batidor del contrabajo y a la importancia de los cambios de posición que deben ser fluidos. El autor distingue dos tipos de saltos, dentro de la posición y fuera de ella, proponiendo la práctica a través del *glissando*. Es vital, que al realizar el cambio de posición la presión de los dedos disminuya, que el movimiento se realice siempre por la cuerda y que, al llegar a la nueva posición, la presión de los dedos vuelva a restituirse de forma inmediata.

Para el dominio de esta práctica, se presenta la primera posición con las notas en cada cuerda, partiendo de la media posición con las indicaciones de digitaciones y dinámicas. Al finalizar cada ejercicio, se verificará la afinación con un armónico en la primera posición, que servirá de comprobación de que la posición se ha mantenido invariable durante todo el ejercicio.

Para trabajar los cambios de posición de media a primera posición, el autor plantea una serie de ejercicios en cada cuerda, pequeños fragmentos líricos, escalas y ejercicios rítmicos. Posteriormente se ejecutará la escala de Mi menor que servirá para la utilización de la media y primera posición además de para introducir pequeños estudios en el mismo tono. A partir de este momento, sólo aparecerán digitaciones cuando se produzca un cambio de posición y esta práctica se indicará con la figuración rítmica de corchea con punto, sirviendo de anacrusa a la nueva posición.

La segunda posición

A una distancia de medio tono ascendente aparece la segunda posición y el autor presenta las notas de cada cuerda acompañadas de su enarmonía. Para la

práctica de la nueva posición se proponen varios estudios y ejercicios, además de la utilización de diversas dinámicas, reguladores, indicaciones de distribución de arco y el uso de las dobles cuerdas, que fortalecerán la musculatura de la mano izquierda, afianzando la afinación y la posición de la mano. Además, se plantea la práctica de diversos estudios, escalas y ejercicios que ayudarán al alumno a afrontar el fragmento lírico que cierra cada capítulo.

La posición de segunda-alta

A una tercera mayor de la cuerda abierta se encuentra la segunda posición alta y para llegar hasta ella, se propone un ejercicio de desarrollo auditivo, en el que el alumno buscará la tercera mayor a partir de un pizzicato de la cuerda abierta, con la mano izquierda.

A continuación, se presenta cada nota de la nueva posición en las cuatro cuerdas del contrabajo, para posteriormente proponer una serie de ejercicios en los que se incluye el uso de armónicos y de dobles cuerdas. Este tipo de ejercicios hará que el discípulo consiga una posición correcta de mano izquierda además de desarrollar la musculatura para una mejor afinación.

Para la práctica de saltos de una posición a otra, se trabajará la escala de Re bemol Mayor, comenzando el estudio en negras, para posteriormente utilizar diferentes valores rítmicos a elección del alumno o del profesor. Con este sistema se asienta el método de estudio de las escalas, que acompañará a los diferentes volúmenes del maestro.

Por primera vez se señala en numeración romana, debajo del pentagrama, la cuerda en la que se toca cada nota o fragmento: I =cuerda Sol, II= cuerda Re, III=cuerda La, IV= cuerda Mi.

Para cerrar este capítulo aparece el primer pasaje de orquesta, que incluye el repaso de todos los conceptos aprendidos desde el comienzo del método hasta este momento: cambios de posición, digitación, distribución de arco, dinámicas y nomenclatura de las cuerdas en la que debe ser tocado cada fragmento.

El pizzicato

Para la práctica del pizzicato Streicher explica que el arco debe permanecer colgado con la punta hacia abajo y sujeto por la nuez por el dedo meñique. El pulgar de la mano izquierda se dispondrá apoyado en el lateral del batidor, de manera que sirva de apoyo al movimiento de los dedos índice y medio alternativamente. Acompañando la explicación, aparecen dos fotografías (Figura 99) en las que se ve la forma de sujeción del arco, durante esta práctica.



Figura 99. Streicher, el Pizzicato. Fuente: Streicher (1977, vol.2. p.27)

La tercera posición

Para llegar a la tercera posición, el autor propone el mismo ejercicio que en la posición anterior, con un pizzicato de la mano izquierda se situará el dedo 1 a una quinta justa de la cuerda abierta. La nueva posición se presenta con las notas de cada cuerda y un ejercicio para cada una de ellas, en los que se incluye armónicos, dinámicas y distribuciones de arco diferentes. Después de la explicación de cada nota en cada cuerda, se introduce un estudio con dobles cuerdas.

Seguidamente se estudia la escala de Re Mayor, haciendo un recorrido por todas las posiciones conocidas, como preparación al estudio de un conocido pasaje de orquesta: la Obertura de las Bodas de Fígaro de W. Mozart. Posteriormente, para la práctica de la tercera posición, se sucederán ejercicios, escalas y pasajes orquestales hasta el final del capítulo.

Como nota aclaratoria, el autor explica que, aunque pueda haber excepciones por motivos de fraseo, cuando a una nota larga le suceda una corta, el cambio de posición se realizará en el tiempo de la nota larga y que ambas deberán estar en la misma posición, sobre todo en tempos rápidos.

La posición de tercera–alta

La situación de la mano izquierda en nueva posición se realizará mediante un pizzicato de la mano izquierda de la cuerda abierta y la colocación inmediata del dedo 2 a una distancia de quinta justa. El proceso del conocimiento de la nueva posición debe ser de la manera habitual, a partir de ejercicios, escalas y pasajes orquestales, entre los que se encuentran los más conocidos para el contrabajista como la Quinta Sinfonía de L. Van Beethoven. Streicher repasa, de forma sistemática, en cada ejercicio los conceptos trabajados anteriormente: la digitación, la nomenclatura de cada cuerda con relación al pasaje musical, las dinámicas, los golpes de arco, las dobles cuerdas, los armónicos, los cambios de posición, las escalas y los ejercicios preparatorios de los estudios.

La cuarta posición

Como en las posiciones anteriores, se parte del pizzicato de la mano izquierda y a una distancia de quinta justa de la cuerda abierta, se colocará el dedo 1 en la nueva posición, para presentar la nueva posición de la forma habitual: con las notas en cada cuerda y los ejercicios en las cuatro cuerdas. Antes del comienzo de otro tipo de ejercicios, el autor propone un repaso al dominio del arco, practicando un ejercicio con diferentes dinámicas, en el cual el alumno deberá poner en funcionamiento el control del peso sobre el arco. Los estudios posteriores combinan las posiciones conocidas con la posición nueva y repasa los

conocimientos adquiridos, con la práctica de la escala de mi mayor, estudios y pasajes de orquesta.

La posición de cuarta-alta

Utilizando un pizzicato de la mano izquierda se llegará a la nueva posición con el dedo 1, dando lugar a una serie de ejercicios en los que se combinan las notas en todas las cuerdas, con diferentes distribuciones de arco y dinámicas.

Para acabar el segundo volumen, el autor presenta ejercicios que combinan todas las posiciones conocidas con pequeños estudios y pasajes orquestales entre los que se incluye un fragmento de Lohengrin de Wagner. Para Streicher, es importante que el estudio de cada ejercicio sea lento y con atención a los siguientes conceptos:

- Un correcto cambio de cuerda.
- La preparación del arco.
- El mantenimiento de la posición de la mano izquierda sobre la cuerda.
- La utilización correcta de distribución de arco en las notas ligadas.
- La realización de un estudio concentrado.

2.3.3.3 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem Kontrabass, vol. 3

La quinta posición

Comienza este tercer volumen con la quinta posición, donde el pulgar y su colocación juegan un importante papel para la realización de los desplazamientos. Para este aprendizaje, el autor dispone las notas en las cuatro cuerdas del contrabajo, precedidas de una breve explicación sobre la posición del pulgar y los desplazamientos. Para la colocación de la mano, se utiliza un pizzicato con la mano izquierda, desde la cuerda Sol abierta, hasta la nota Mi con el dedo 4; dedo que será intercambiado por el 1.

Los ejercicios siguientes harán al alumno practicar la posición en cada cuerda, nota por nota, y afianzar los conocimientos nuevos con otros ejercicios, donde se

estudien las notas de la posición, sus enarmonías, las variaciones rítmicas, diferentes distribuciones de arco, dinámicas y dobles cuerdas.

La escala correspondiente a la posición es Fa# Mayor, que con la práctica de diferentes distribuciones rítmicas, dan paso a un pequeño estudio en la misma tonalidad y en otros tonos relativos. Para la aplicación práctica de esta posición, se plantea el estudio de un pasaje orquestal.

Una de las mayores dificultades del instrumentista de cuerda frotada son los desplazamientos. Para afrontar esta problemática, el autor plantea una serie de ejercicios con variantes rítmicas, que establecen un buen método de estudio. Antes de los ejercicios, advierte de la utilidad de los silencios en los saltos, de manera que se realicen de forma imperceptible y sin brusquedades. Para comprender la practicidad de la nueva posición y mecanizar los desplazamientos, se propone la realización de un pasaje de Las Walkirias de R. Wagner y un ejercicio en dobles cuerdas. A modo de recapitulación, aconseja la práctica de los ejercicios anteriores, en diversas tonalidades, para favorecer el desarrollo muscular de la mano izquierda y el conocimiento de las posiciones estudiadas hasta el momento.

La appoggiatura y el trino

Para la práctica de estos adornos, el autor dispone una serie de pasajes orquestales con los que el discente practicará todo tipo de variantes, además de dinámicas y distribuciones de arco diferentes (Streicher, 1977, vol. 3, pp.10-12).

La sexta posición

Con anterioridad a las explicaciones sobre la colocación de la mano izquierda en la sexta posición, se puede observar en la Figura 100, la mano del maestro. A partir de esta posición, se utilizará el dedo 3 en lugar del 4, debido a que el meñique es un dedo muy corto para alcanzar esta tesitura. El pulgar debe adelantarse y colocarse en el lateral del mango para permitir que los dedos presionen la cuerda con mayor libertad y los dedos, ya no estarán en ángulo recto con la cuerda, sino que se colocarán hacia adelante, formando un ángulo agudo

con la misma. El segundo dedo, se situará absolutamente vertical junto al dedo medio, apoyando la yema del dedo sobre la cuerda, dando lugar a que del dedo gire ligeramente hacia un lado y el dedo 3 se extienda ligeramente.

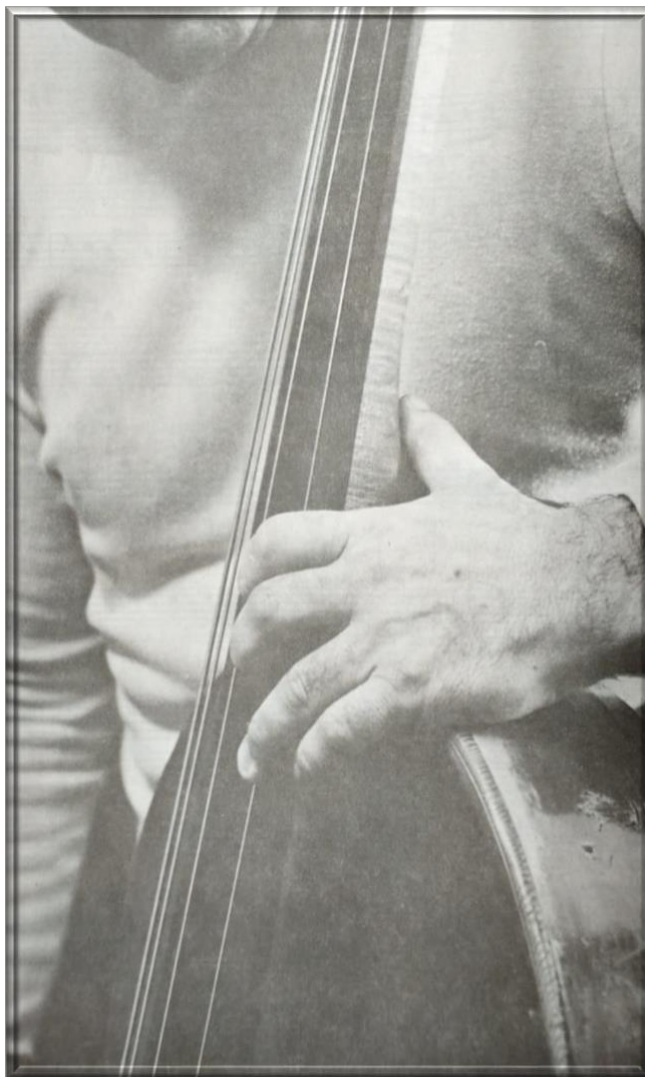


Figura 100. Colocación de la mano izquierda en la sexta posición. Fuente. Streicher (1978, p.14)

Como es habitual, se muestra la nueva posición (Figura 100) con la aproximación desde el pizzicato sobre la cuerda Sol y la colocación del dedo 1 en la nota Fa, para posteriormente practicar las notas en cada cuerda, con la indicación de la digitación correspondiente.

Para la práctica de la sexta posición y las demás posiciones estudiadas, se propone la realización de ejercicios y pasajes orquestales como la *Sinfonía 40 de W. Mozart* y *La Novia Vendida de B. Smetana*.

Para evitar las líneas adicionales en la escritura, Streicher dispone un ejercicio en clave de Do en cuarta. En este ejercicio el alumno practicará la lectura en diferente clave, pero en la misma tesitura que en clave de Fa en cuarta (Streicher, 1977, vol. 3, pp.15-25).

La sexta posición alta

Antes de comenzar los ejercicios, Streicher advierte que, debido a las características organológicas y la propia construcción del contrabajo, sólo es posible, a partir de esta posición, el uso de las tres primeras cuerdas.

Los ejercicios se suceden de la manera habitual, con la utilización de las apoyaturas, diferentes dinámicas, mordentes con alteraciones, trinos, dobles cuerdas y el uso de la clave de do en cuarta. También se repasan las posiciones conocidas hasta el momento, con ejercicios y pasajes orquestales como la Quinta y Sexta Sinfonía de L. Van Beethoven y la Sinfonía 39 de W. Mozart (Streicher, 1977, vol. 3, pp. 26-37).

La séptima posición

Antes de comenzar los ejercicios prácticos, se ejemplifica con una fotografía del maestro la colocación de la mano (Figura 101), la disposición del brazo y la del cuerpo en la nueva posición. Esta es la última posición propuesta y mediante su estudio, con diferentes ejercicios, el educando ejercitará los conocimientos adquiridos teniendo en cuenta además todas las consideraciones anteriores, para lo cual el alumno teniendo en cuenta todas las consideraciones anteriores ejercitará sus conocimientos con diferentes ejercicios. Partiendo de las notas en cada cuerda, de la manera que señala el método, seguirá la ejecución de los ejercicios que combinan la práctica de las tres primeras cuerdas, la escala de la mayor con sus variantes rítmicas y de distribución de arco, además de ejercicios que combinan la séptima posición con el resto de las posiciones trabajadas. Para finalizar, el discípulo pondrá a prueba sus conocimientos con pasajes de orquesta de la Sinfonía 39 de W. Mozart y el Concierto para contrabajo de C. Dittersdorf en Re Mayor (Streicher, 1977, vol. 3, pp. 39-48).

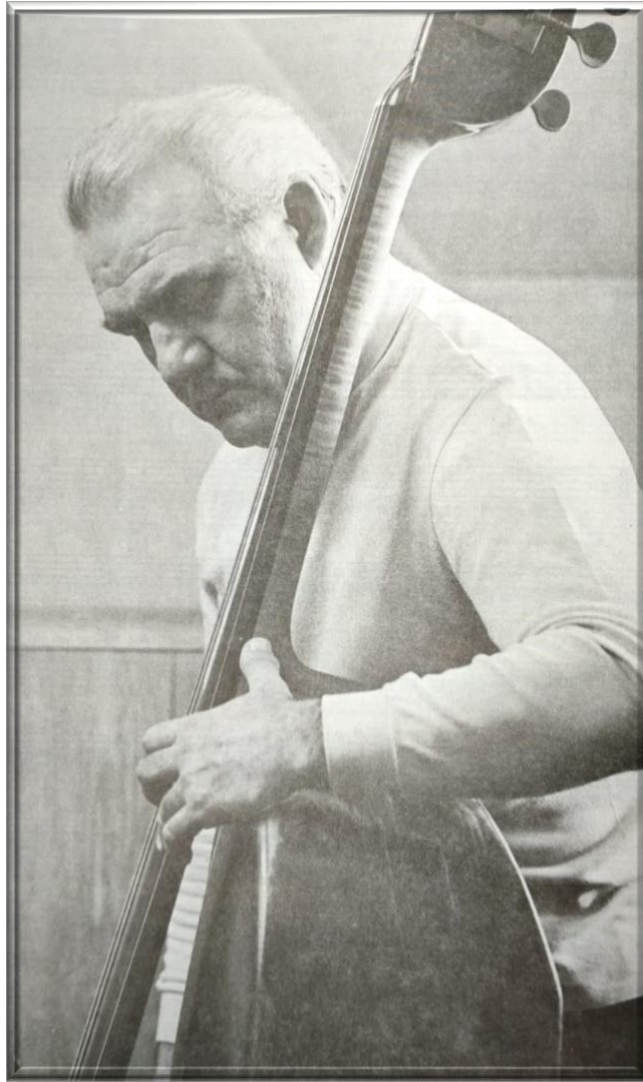


Figura 101. Colocación de la mano izquierda en la séptima posición. Fuente: Streicher (1978, vol. 3, 39)

2.3.3.4 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem Kontrabass, vol. 4

La posición de pulgar

Para dar comienzo al estudio de la posición de pulgar, Streicher se muestra en una fotografía (Figura 102) donde podemos observar la posición del brazo, la mano sobre el diapasón del contrabajo, además de la disposición del cuerpo en esta nueva tesitura. En esta nueva posición el pulgar tendrá dos tipos de nomenclatura para diferenciar la nota armónica o la nota real. Los dedos 1, 2 y 3, deberán ir acompañados, en posición, con el dedo meñique, aunque este último no podrá presionar, debido a su corto tamaño.

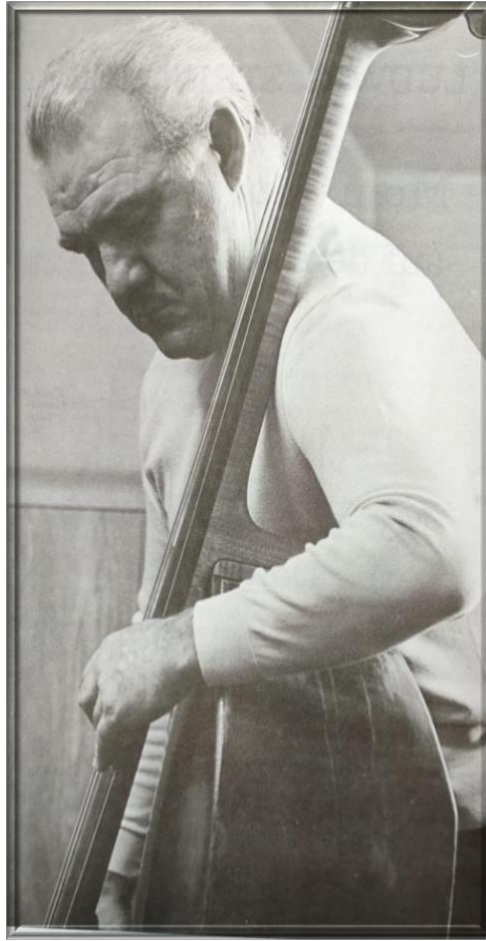


Figura 102. La posición de pulgar en capotasto. Fuente: Streicher (1978, vol. 4, p.2).

A continuación, se explican las cinco posiciones de pulgar, que toman su nombre del intervalo que se forma entre el pulgar y el tercer dedo:

1. Posición cerrada o de tercera menor
2. Posición de tercera Mayor
3. Posición de cuarta justa
4. Posición de cuarta aumentada
5. Posición de quinta justa.

Para la práctica de las posiciones de pulgar, se plantea la realización de ejercicios en posición cerrada, donde se ejercitarán las notas en cada una de las cuerdas, de forma individual y en combinaciones de las cuatro cuerdas, con diferentes dinámicas, distribuciones de arco y dobles cuerdas. Para clarificar la disposición de los dedos y de la mano izquierda, se incluye una fotografía del autor (Figura 103) donde se observa el orden correcto de todos los elementos.



Figura 103. La posición cerrada de pulgar. Fuente: Streicher (1978, vol. 4, p. 5)

Streicher recuerda que el sonido real del contrabajo se produce una octava por debajo de lo escrito y que para señalar que el instrumentista debe tocar una octava alta, escribe un pequeño 8 encima de las notas. También es frecuente encontrar otro tipo de afinación para el repertorio de solo de contrabajo, como en la obra de Giovanni Bottesini, donde el contrabajo se afinará un tono por encima de lo habitual; La, Mi, Si, Fa sostenido. Esta práctica ayuda a la memorización del repertorio y a la lectura a primera vista (Streicher, 1978, vol. 4, p.7).

La posición de tercera

Para el estudio de esta posición, se disponen las notas en las cuatro cuerdas del contrabajo, después, el alumno deberá realizar los ejercicios y las escalas de Sol Mayor, Re# Mayor, Fa Mayor y Si menor, con los ejercicios que combinan las cuatro cuerdas, utilizando todos los conceptos trabajados con anterioridad. Streicher señala más adelante, que en esta tercera posición no es usual la utilización de la tercera y cuarta cuerda. Como es habitual, se acompañan los ejercicios con la fotografía de la mano del autor, donde se puede apreciar la colocación de la mano sobre el diapasón en posición de pulgar.

La posición de cuarta

En esta posición no se utilizará la cuarta cuerda por la situación de la misma con respecto a la caja del contrabajo, por ello, los ejercicios se realizarán sólo en las tres primeras cuerdas. Acompaña una fotografía de la mano izquierda colocada sobre el diapasón, donde se pueden observar los dedos, la mano y la muñeca. Se pondrá especial cuidado en el golpe de arco, las dinámicas y las digitaciones, que únicamente se encuentran señaladas cuando es necesario un cambio de cuerda.

La posición extendida o de cuarta aumentada

Esta posición de cuarta aumentada se trabaja con un pequeño ejercicio en el que se incluye la realización de armónicos.

La posición de quinta justa

Para el aprendizaje de esta nueva posición de pulgar, se plantea la utilización de la posición primaria o básica, ya que la quinta que se forma con el tercer dedo es un armónico y con un pequeño giro hacia arriba de la muñeca se producirá este sonido. Para aclarar los conceptos de esta posición, se ofrece una fotografía de la mano del maestro en la que se puede observar la disposición de los dedos.

Cambio de posición hacia la posición de pulgar

La transición de la posición de tasto a capotasto debe realizarse de la manera más suave y natural posible. Esto se consigue mediante la colocación del pulgar sobre la cuerda, antes del cambio. Cuando el movimiento se ejecuta al contrario, hacia la posición de tasto, el pulgar se deslizará hacia atrás para ocupar su lugar detrás del mango. Para facilitar el cambio, de manera que no afecte al sonido, se utilizará la resonancia de los armónicos.

La práctica de las escalas de Si Mayor, Do Mayor y Sol Mayor, con sus respectivos ejercicios y las combinaciones de las notas de la nueva posición, junto al cambio hacia las posiciones de pulgar, permitirán la consecución de los objetivos señalados en este capítulo. Posteriormente, el alumno tendrá la

oportunidad de practicar los desplazamientos con pasajes orquestales de *Otello* y *Rigoletto* de G. Verdi.

La media posición de pulgar

En este capítulo Streicher explica, antes de los ejercicios prácticos, la media posición de pulgar y la equivalencia de esta posición de pulgar con la media posición de tasto, que fue la primera en estudiarse en el volumen I de este método. Debido a este paralelismo, el pulgar se colocará sobre el sol sostenido en la primera cuerda, sobre el Re sostenido en la segunda cuerda y sobre el La sostenido en la tercera cuerda. Esta posición se utiliza únicamente en las cuerdas de Sol, Re o La. Al igual que en la posición de tercera mayor de capotasto, se utilizará en las cuerdas Sol y Re del contrabajo.

Para el estudio de estas posiciones, se propone la práctica de la escala de Si bemol Mayor, con estudios en el mismo tono, donde se combinan diferentes golpes de arco, dinámicas y el uso de armónicos naturales y artificiales, además de dobles cuerdas (Streicher, 1977. v. 4, pp. 29-31).

La primera posición de pulgar

En esta posición sólo se realizarán ejercicios en las dos primeras cuerdas, utilizando las posiciones cerrada, de tercera y de cuarta. Para este fin, el instrumentista practicará la escala de Do Mayor y Re Mayor con los ejercicios en el mismo tono, incorporando las dobles cuerdas, diferentes distribuciones de arco y armónicos naturales (Streicher, 1977. v.4, pp. 32-33).

La segunda posición de pulgar

En esta posición, el pulgar se coloca sobre el Si natural en la primera cuerda o sobre el Fa sostenido en la segunda y se practicarán sobre estas notas las posiciones cerrada, de tercera y de cuarta de capotasto.

La posición de segunda-alta

Streicher explica que el pulgar se debe colocar en la posición de segunda alta, a distancia de una octava alta de la posición de tasto, para esta práctica se usarán la posición extendida y de quinta. Esta posición presenta tres variantes en la distancia, entre cada nota en la cuerda sol y en la cuerda Re, para las que se utilizará la digitación 0, 1, 2 y 3.

Sobre Sol

- Si, Do, Do sostenido, Re
- Si, Do sostenido, Re, Re sostenido
- Si, Do sostenido, Re sostenido, Mi

Sobre Re:

- Fa sostenido, Sol, Sol sostenido, Re
- Fa sostenido, Sol sostenido, La, La sostenido
- Fa sostenido, Sol sostenido, La, Si

A continuación, el autor plantea la práctica de esta posición con ejercicios sobre la escala de Re Mayor y un fragmento del concierto de contrabajo de S. Koussewitzky. Aconseja utilizar la posición de tercera para conseguir mayor expresividad, ya que en esta posición la mano se encuentra más descansada y el vibrato es más natural (Streicher, 1977, vol. 4, pp. 36-38).

La tercera posición de pulgar

Para el estudio de la nueva posición se dispone el pulgar sobre el do natural en la primera cuerda y sobre el Sol natural sobre la segunda cuerda y tres variantes para cada cuerda:

- **Sobre Sol:**
 1. Do, Do sostenido, Re y Re sostenido.
 2. Do, Re, Re sostenido y Mi.
 3. Do, Re, Mi y Fa.

- **Sobre Re:**

1. Sol, Sol sostenido, La, La sostenido.
2. Sol, La, La sostenido, Si.
3. Sol, La, Si, Do.

Posteriormente el alumno realizará los ejercicios propuestos para el uso del desplazamiento del pulgar, la escala de mi mayor y fragmentos del Concierto para contrabajo de G. Bottesini ((Streicher, 1977, v.4, pp. 39-45).

La posición de pulgar de tercera – alta

Streicher propone el estudio de la nueva posición de pulgar, donde se combinan las distancias entre las notas en primera y segunda cuerda:

- **Sobre Sol:**

1. Do sostenido, Re, Re sostenido, Mi.
2. Do sostenido, Re sostenido, Mi, Mi sostenido.
3. Do sostenido, Re sostenido, Mi sostenido, Fa sostenido.

- **Sobre Re:**

1. Sol sostenido, La, La sostenido, Si.
2. Sol sostenido, La sostenido, Si, Do.
3. Do sostenido, Re sostenido, mi sostenido, Fa doble sostenido.

Para concluir el volumen IV del método de Ludwig Streicher se realizarán una serie de ejercicios donde se combinan todas las posiciones de pulgar, armónicos y diversas distribuciones de arco.

2.3.3.5 Ludwig Streicher, Mein musizieren auf dem Kontrabass, vol. 5

Este último volumen del método de Ludwig Streicher recoge las seis últimas posiciones de pulgar, los armónicos naturales y artificiales. El sistema de estudio de cada posición será el habitual: la presentación de la posición a trabajar, los ejercicios para la práctica de la nueva posición, escalas, ejercicios, estudios, pasajes orquestales y de repertorio de solo del contrabajo.

La cuarta posición de pulgar

Esta nueva posición se presenta en las dos primeras cuerdas del contrabajo, con las variantes en cada cuerda, dependiendo del intervalo y manteniendo la misma digitación, 0-1-2-3. Además, incluye la digitación para el intervalo de quinta y el arpeggio mayor sobre la cuerda Sol.

En la cuerda Sol:

- Re, Re sostenido, Mi, Mi sostenido
- Re, Mi, Mi sostenido, Fa sostenido
- Re, Mi, Fa sostenido, Sol
- Re, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido
- Re, La (0-3)
- Re, Sol, Si (0-1-3)

En la cuerda Re:

- La, La sostenido, Si, Si sostenido
- La, Si, Do, Do sostenido
- La, Si, Do sostenido, Re

Seguidamente, el autor propone la práctica de la posición, con los ejercicios que combinan diferentes distribuciones de arco y dinámicas, junto a la escala de sol mayor y las posiciones anteriormente trabajadas (Streicher, 1980, v.5, pp. 2-5).

La cuarta-alta posición de pulgar

Para el estudio de la posición se proponen la disposición de las notas en las dos primeras cuerdas del contrabajo, con las variantes según el intervalo:

En la cuerda Sol:

- Re sostenido, Mi, Fa sostenido, Sol sostenido
- Mi bemol, Fa, Sol bemol, Sol
- Mi bemol, Fa, Sol, La bemol
- Mi bemol, Fa, Sol, La

- Mi bemol, Si bemol (1-3)

En la cuerda Re:

- La sostenido, Si, Do, Do sostenido (0-1-2-3) y en cambio de posición Re, Re sostenido (2-3).

Posteriormente, se plantea el estudio de la escala de La bemol Mayor junto a otros estudios en la misma tonalidad, con los que se pondrá en práctica la posición nueva y las posiciones estudiadas anteriormente. Completa la práctica instrumental con ejercicios de distribución de arco, dobles cuerdas, trinos y dinámicas (Streicher, 1980, v.5, pp.6-8).

La quinta posición de pulgar

De forma habitual, se muestra la nueva posición y se proponen los ejercicios con combinaciones distintas de distribución de arco, dobles cuerdas y dinámicas.

La escala de la mayor servirá de práctica para la utilización de todas las posiciones ya conocidas, junto a los estudios en la misma tonalidad.

Para finalizar el capítulo, el autor ofrece un estudio de grandes dimensiones donde recoge conceptos como dinámicas, diferentes posiciones, trinos con resolución, armónicos y dobles cuerdas (Streicher, 1980, v.5, pp. 9-11).

La sexta posición de pulgar

La sexta posición se presenta con las notas en la primera cuerda del contrabajo, hasta alcanzar la última nota del batidor, Mi, escrito con dos líneas adicionales en clave de Sol, en intervalo de quinta.

En la cuerda Sol:

- Fa, Fa sostenido, Sol, Sol sostenido.
- Fa, Sol, Sol sostenido, La.
- Fa, Sol, La, Si bemol.
- Fa, Sol, La, Si.

- Fa, Mi (0,3.)

En la cuerda Re:

- Do, Do sostenido, Re, Re sostenido (0,1,2,3) y en cambio de posición Mi, Fa (2, 3 y 3°).

Seguidamente se realizarán una serie de ejercicios en clave de Sol, donde se combinan las diferentes digitaciones y tempos: allegro, menuetto, moderato y presto (Streicher, 1980, v.5, pp.12-18).

Como excepción, Streicher propone el uso del pulgar en una serie de ejercicios donde la tesoratura podría no usarla, aunque la conveniencia de la línea musical lo precisa, denominándola *Extreme Daumenhaltung –ausnahmsweise-* (Streicher, 1980, v.5, p.17).

La posición de pulgar sexta- alta

Como habitualmente, el autor presenta la nueva posición, con las notas en la primera cuerda.

En la cuerda Sol:

- Fa sostenido, Sol, La sostenido, Si.
- Fa sostenido Sol sostenido, La, La sostenido.
- Fa sostenido, Sol sostenido, La sostenido, Si.
- Fa sostenido, Sol sostenido, La sostenido, Si sostenido.

En la cuerda Re:

- Do sostenido, Re, Re sostenido, Mi (0,1,2,3) y con cambio de posición Mi sostenido, Fa sostenido, Sol (3 y 0).

Posteriormente a estas explicaciones, se realizan una serie de ejercicios y estudios, para la práctica de la posición nueva y de las estudiadas con anterioridad, la escala si mayor y un fragmento del pasaje orquestal de *Don Juan* de R. Strauss.

Este capítulo finaliza con una fotografía de la posición de la mano izquierda del autor (Figura 104) en la posición de armónicos superiores (Streicher, 1980, v.5, p. 24).



Figura 104. La posición de armónicos superiores. Fuente: Streicher (1980, v.5, p.24)

La séptima posición de pulgar o posición extendida de los armónicos superiores

Esta posición, conocida como posición de los armónicos, comienza con la presentación de las notas en las dos primeras cuerdas del contrabajo.

En la cuerda Sol:

- Sol, Sol sostenido, La, La sostenido
- Sol, La, La sostenido, Si
- Sol, La, Si, Do

En la cuerda Re:

- Re, Re sostenido, Mi, Fa
- Re, Mi, Fa, Fa sostenido
- Re, Mi, Fa sostenido, Sol

A continuación, el discípulo estudiará la combinación de las notas en las dos cuerdas con la digitación propuesta, en la escala de do mayor y con un ejercicio donde se incluyen dobles cuerdas y los armónicos de la posición, manteniendo la mano en la postura correcta.

Seguidamente, se disponen varios estudios para la práctica de todos los conceptos trabajados (Streicher, 1980, v.5, pp. 25-28).

Los armónicos naturales y artificiales

Este último capítulo introduce la posición de séptima extendida, para la interpretación de los armónicos superiores del contrabajo. Según las indicaciones del autor, los armónicos se producen al tocar la cuerda ligeramente con la yema de los dedos y será necesario encontrar la presión adecuada, para que el resultado sonoro sea óptimo. Los errores más comunes que puede realizar un alumno son: una presión demasiado ligera y la colocación de los dedos planos sobre la cuerda.

Teniendo en cuenta los consejos anteriores, el discente practicará los armónicos con los ejercicios y estudios organizados en todas las cuerdas, en los que se señala la digitación y la cuerda en la que se encuentran ubicados cada uno de ellos.

En el mismo capítulo se incluye la explicación de los armónicos artificiales, los cuales se producen al presionar con un dedo un armónico y por debajo, en afinación, se hace lo mismo con el pulgar. Las notas resultantes son una cuarta, una octava y una tercera menor, todos a una octava superior de las notas base. Para la práctica de este tipo de armónicos se realizan una serie de ejercicios y estudios, con diversas distribuciones de arco, dinámicas y digitaciones.

Finaliza su método Ludwig Streicher con un pasaje de la Sonata para contrabajo de Paul Hindemith, donde se encuentran, en las posiciones de primera y segunda, los mismos armónicos que en la posición de capotasto. El autor hace la observación de que los armónicos, en este pasaje, se pueden subir o bajar de afinación variando la presión de los dedos (Streicher, 1980, v.5, p. 43).

Referencias

- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Parte prima: E.R. 261, Vol. I- I.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Corso Teorico-Pratico, E.R. 262.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Vol.2 –II. Corso Pratico, E.R. 263.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Vol. 3. III. Corso Pratico, E.R. 264.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Vol. 4. IV. Corso Complementare. Parte seconda: E.R. 303.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Vol. 5. IV. Corso Normale, E.R. 304.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Vol. 6-V. Corso Pratico, E.R. 305.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billé, Nuovo metodo per contrabasso. Vol. 7. VI Corso Pratico Studi di Concerto.* Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1928). *Gli strumenti ad arco e i loro cultori.* Roma. Ausonia.
- Bottesini, G. (1864). *Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini.* Milano: Ricordi.
- Conservatorio di música G.B. Pergolesi di Fermo. <http://www.conservatorio.net/>.
- Labro, Ch. (1860). *Méthode de Contrebasse par Charles Labro.* Paris: L. Filippo.
- La Fundamental. (2000). *La revista del contrabajo en España. (0).* Pp. 13, 20, 24, 27.
- Llorente, J.A. (2000). No diga Streicher, diga contrabajo. *ABC cultural, 47.*

- Nanny, E. (1920). *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny*. Paris: Alphonse Leduc.
- Simandl, F. (1874). *Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl*. Verlag & Eigenlhum, Von C.F. Schmidt. Helborn.
- Simandl, F. (1984). *New Method for the Double, volumen I y II, revised by F. Zimmerman*, Nueva York: Carl Fischer.
- Streicher, L. (1980). *Kontrabass-Konzerte (Disco vinilo)*. Hamburg. Telefunken – Decca.
- Streicher, L. (1976). *Kontrabass – Konzerte (Disco vinilo)*. Hamburg. Telefunken-Decca.
- Streicher, L. Helf 1 u. 2 (1977). Helf 3 u.4 (1978). Helf 5 (1980) *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*. Wien: Doblinger.

CAPÍTULO III.

*Descripción de metodologías instrumentales
para edades tempranas: Shinichi Suzuki y*

Caroline Emery

Nacemos con la capacidad natural de aprender.

Una semilla necesita tiempo y estímulo.

No se precipite, pero tampoco se detenga; la paciencia es una prerrogativa del éxito.

Educados con amor (Suzuki, 2004)

Resumen

En este capítulo se analizan los dos sistemas instrumentales infantiles de mayor difusión actualmente: la metodología Suzuki y Bass is best, de Caroline Emery. Para analizar el estado de la cuestión de la metodología infantil del contrabajo y la adecuación de esta enseñanza, primeramente, se señalarán las características de los actuales principantes en el estudio de nuestro instrumento, para posteriormente describir las metodologías especializadas en edades tempranas de Shinichi Suzuki y de Caroline Emery. Este acercamiento, nos conduce al conocimiento de las herramientas y de los procesos útiles en el aprendizaje del joven discente.

Suzuki (1889-1998), pionero en este tipo de enseñanza, fundamenta el aprendizaje acercando la música a los más pequeños de la misma manera que aprenden la lengua materna. Para el maestro, el aprendizaje significativo tiene lugar si aceptamos la naturaleza de cada individuo, creemos en él y desarrollamos su talento, favoreciendo el ambiente adecuado para el crecimiento en el aprendizaje instrumental con la implicación de docentes y progenitores.

El método Bass is best, editado en 1984, está especialmente dedicado a la enseñanza infantil del contrabajo y es referente pedagógico por su grado de efectividad, la secuenciación del proceso del aprendizaje instrumental y por el valor de la base metodológica que presenta.

3.1 Metodología musical para edades tempranas

En el capítulo tercero de esta tesis doctoral se han presentado los contenidos y secuenciaciones fundamentales del aprendizaje del contrabajo de las metodologías de las tres principales Escuelas europeas. Como se ha podido observar, en algunas de ellas se indicaba la edad de comienzo del estudio del contrabajo y en otras, esta cuestión se suponía, debido a la inexistencia de contrabajos de tamaño pequeño en aquel momento. Esta iniciación, debía tener lugar entre los 12 y 15 años, momento en el que el discente había adquirido un desarrollo físico e intelectual adecuado al gran tamaño del instrumento y al tipo de pedagogía que los manuales de la época proponían (Billè, 1920; Bottesini, 1854; Labro, 1980; Streicher, 1977).

A partir de 1980 surgen los instrumentos de tamaño pequeño, de 1/10 - 1/8 - 1/4 y 1/2, adecuados a la fisionomía de los jóvenes principiantes, que junto a las nuevas legislaciones en materia de educación musical y el auge de nuevas metodologías desarrolladas principalmente en Estados Unidos, permiten el comienzo de los estudios instrumentales desde la primera infancia. Actualmente, en las escuelas oficiales y conservatorios de España, el alumno comienza sus estudios de contrabajo a partir de los 8 años y en Europa o Estados Unidos, pueden comenzar este aprendizaje a la edad de 5 o 6 años (Emery, 1984), coincidiendo con las directrices de numerosos pedagogos musicales (Dalcroze, 2014; Willems, 1979,1981) quienes señalan que este aprendizaje debe iniciarse hacia los tres años y siempre supeditado al grado de madurez física y mental del discente. Es este momento, cuando la motricidad está más afianzada y el control corporal puede considerarse suficiente para la exigencia que requiere esta enseñanza. Este tipo de metodología está basada en el aprendizaje de la lengua materna (Suzuki, 2004), donde el niño, apoyado por sus progenitores, aprende la esencia de la música de la misma manera que su propio idioma, de forma intuitiva, copiando lo que escucha y lo que ve a su alrededor. Para Willems (1979, 1981) u Orff, (en Orff y Keetman, 1950a y 1950b) el aprendizaje de la música es semejante al desarrollo vital de una persona y por lo tanto este hecho debe tener

prioridad sobre las formas. El profesor creará momentos de vida a través de las diferentes cualidades del sonido, del ritmo, de la melodía, de la armonía primitiva, del canto y del movimiento corporal, en una búsqueda para encontrar el mejor camino para el aprendizaje significativo, generando el interés de aquello que se cuenta y permitiendo el florecimiento de la curiosidad, base indiscutible de toda enseñanza (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018^a; Robinson y Aronica, 2009 y 2015).

Una vez realizada la descripción de los manuales tradicionales, algunos de ellos, de uso habitual en los conservatorios, se ha comprobado que éstos, en líneas generales, dan respuesta a las características físicas e intelectuales del alumnado de antaño y que en este momento se encuentran muy alejadas de la realidad que vivimos (Gainza, 2003; Hargreaves, 2005). Por tanto, a pesar de que sin duda los métodos anteriormente descritos presentan los contenidos imprescindibles para la formación del contrabajista, la metodología no se adecúa a las necesidades presentes, ya que está ideada para la edad en la que el principiante de las diferentes épocas se enfrentaba a la práctica de este instrumento y no, a la de nuestros jóvenes contrabajistas.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto y sabiendo que los valores del esfuerzo y la constancia, imprescindibles para la práctica instrumental, son, por desgracia, cuestiones incomprendidas en nuestra sociedad, que ya no es la misma que la que habitaba el mundo en siglos anteriores, debemos plantearnos una enseñanza instrumental más contemporánea (Harris, 2006).

Coincidiendo con Suzuki (2004) y Emery (1988), creemos que es necesario acompañar el avance que ha supuesto anticipar la edad de inicio, con las herramientas metodológicas adecuadas, más modernas y que consideran el aprendizaje especial que precisa cada individuo (Hodges y Gruhn, 2018). Pero no solo la edad, la constancia, el esfuerzo y el tamaño del contrabajo son condicionantes que pudiesen hacer presagiar la obsolescencia de estas antiguas metodologías, sino que las características físicas y mentales de los actuales principiantes y la diversidad que existe en ellos (Alonso-Jartín y Chao-Fernández; 2018b y 2018c) no son las que originalmente estaban asumidas por Labro, Nanny,

Bottesini, Billè, Simandl o incluso Streicher, el más moderno de todos ellos (Billè, 1920; Bottesini, 1854; Labro, 1980; Streicher, 1977). Por todo ello, tenemos la certeza de que no se conseguirían resultados positivos aplicando estos sistemas a nuestros estudiantes más jóvenes, a pesar de considerarlos inestimables herramientas en cuanto a contenido y estructura.

Efectivamente, en la actualidad el profesorado se enfrenta cada día en sus aulas a un mundo desconocido con alumnado con necesidades educativas diversas, las llamadas “Neurotribus” (Silberman y Sacks 2015), a las que el docente debe dar respuesta (Harris, 2006). Para ello la planificación del proceso educativo es crucial en todos los ámbitos, pero si cabe, lo es todavía más en el musical, pues como señalan Cremades, Herrera y Lorenzo (2011), las clases de música se pueden convertir en actividades desagradables que provoquen un estado de ansiedad en los estudiantes que les conduzca al abandono de esta disciplina.

Por todas estas reflexiones, realizamos a continuación el análisis de metodologías especializadas en la enseñanza infantil, a través del cual, nos acercamos a la filosofía de Shinichi Suzuki, fundamentada en que el aspecto educacional y filosófico, parte del respeto al niño como persona y del concepto de que la habilidad no se hereda, si no que se aprende (<https://www.federacionmetodosuzuki.es>). Además, consideramos el manual *Bass is best* de Caroline Emery (<https://www.rcm.ac.uk/>) como sistema moderno especialmente diseñado para el discente de contrabajo, en el que se observan los contenidos básicos de esta enseñanza y una secuenciación adecuada a los más pequeños, bajo la libertad de la aplicación que cada docente precisa, según la diversidad de su alumnado (Emery, 1988).

3.2 Metodología Suzuki

El pionero indiscutible en pedagogías infantiles para el aprendizaje musical fue Shinichi Suzuki (Nagoya, 1889- Matsumoto,1998), a quien podemos ver en la Figura 105. Desde el pensamiento de acercar la música a los más pequeños, de la misma manera que aprenden la lengua materna, al ritmo de cada individuo y de

una forma gradual, el maestro consiguió desarrollar el talento individual, desde la colaboración y no desde la competencia entre iguales. Esta metodología de fundamento educacional y filosófico parte del respeto al niño como persona y del concepto de que la habilidad no se hereda, si no que se aprende. Suzuki titula su método como Educación para el Talento y está basado en la capacidad que debe ser desarrollada a través de la educación y no, en una aptitud innata.



Figura 105. Shinichi Suzuki. Fuente: Federación española de metodología Suzuki

<https://www.federacionmetodosuzuki.es>

La base de la eficacia de la metodología Suzuki se apoya en tres pilares básicos: el discente, los progenitores y el docente (Figura 106), que juntos proporcionan un aprendizaje significativo para el desarrollo del proceso natural del aprendizaje músico-instrumental.

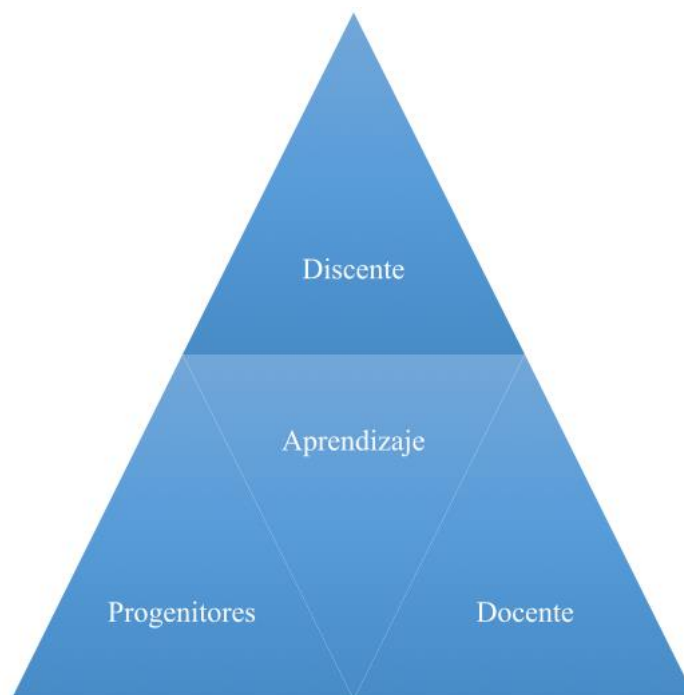


Figura 106. Pilares de la metodología de S. Suzuki. Fuente: elaboración propia

3.2.1 Características del método Suzuki

Las características de este sistema, aplicables no sólo a la enseñanza musical, sino también a otro tipo de conocimiento, presenta la siguiente línea metodológica:

- **El comienzo temprano:** al igual que el aprendizaje de la lengua materna, el ritmo del proceso educacional viene dictado por el niño, independientemente de la edad u otros factores. Aunque los comienzos en estas edades suelen ser lentos, se observa un mejor desarrollo a largo plazo.
- **La escucha y la imitación:** a través de la escucha y de la imitación se consigue avanzar en el proceso de aprendizaje de una forma más efectiva, proporcionando una interpretación fluida.
- **La repetición:** es una de las herramientas pedagógicas más efectivas, a través de una repetición con dirección, se consigue un verdadero aprendizaje.

- **La memoria y la concentración:** se reconoce, como metodología en el proceso del aprendizaje instrumental, el entrenamiento de la memoria y la concentración a través de la práctica continua.
- **La implicación de los progenitores:** este sistema basado en el modelo de aprendizaje de la lengua materna tiene éxito en la medida en que los niños estén motivados por la actitud positiva y de apoyo constante de sus padres.
- **Los docentes:** el docente Suzuki, debe tener una buena formación musical y gran vocación pedagógica.
- **El repertorio:** las piezas, danzas y obras de estilo barroco, se utilizarán para el desarrollo del aprendizaje instrumental, partiendo en un principio de la imitación y la memorización, para más adelante poner en práctica el uso del lenguaje musical.

En la Figura 107 se aprecia una síntesis de cómo concibe Suzuki el proceso natural de aprendizaje. Para este pedagogo, la enseñanza instrumental a edades tempranas se fundamenta en cuatro pilares fundamentales:

1. El ambiente en el que el niño crece; en el que los docentes y progenitores deben fomentar los estímulos positivos y la inmersión musical del pequeño.
2. El oído y la escucha; soporte de este aprendizaje, que serán desarrollados con el buen ejemplo del docente, a través de la imitación, la experimentación y la memoria.
3. El aprendizaje intelectual; que se genera mediante la escritura y la lectura musical.
4. El aprendizaje sensorial; que proviene de la repetición dirigida y la fluidez técnica.

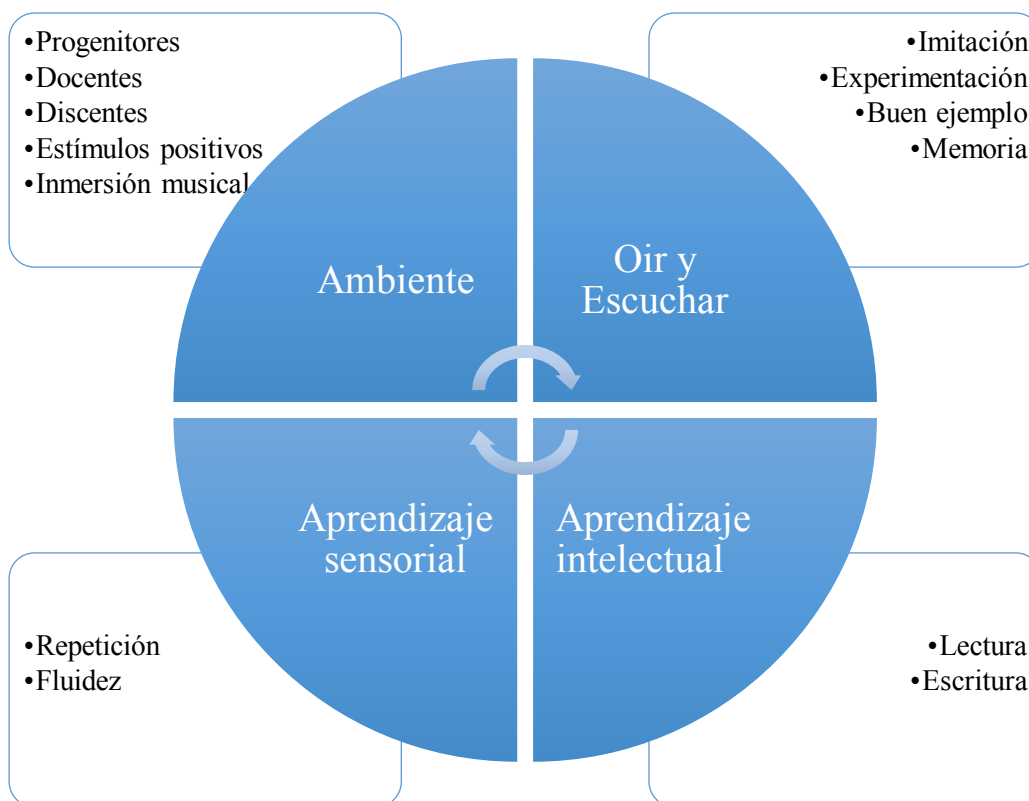


Figura 107. El proceso natural del aprendizaje de Suzuki. Fuente: elaboración propia

3.2.2 Compromisos de los progenitores Suzuki

Esta metodología pretende la implicación de los progenitores en todo el proceso de formación, considerándolos parte fundamental del aprendizaje, requiriéndoles en todo momento la máxima entrega y disposición para realizar las siguientes acciones:

- Escuchar música.
- Rodear al niño de estímulos musicales.
- Asistir a las clases junto a su propio hijo.
- Asistir como observadores a otras clases.
- Anotar las tareas propuesta por el docente.
- Establecer una rutina de práctica.
- Disfrutar de cada paso del aprendizaje.
- Crear un buen ambiente de estudio en casa.

- Estimular al niño en la música.
- No comparar, cada niño tiene su propio ritmo.

De la filosofía Suzuki es necesario resaltar una idea fundamental desde el punto de vista pedagógico: todos los niños, con la implicación de docentes y progenitores, pueden aprender si los aceptamos como son, creemos en ellos, desarrollamos su talento y favorecemos su crecimiento en el aprendizaje instrumental.

3.2.3 Método Suzuki para contrabajo

Para la enseñanza de contrabajo desde la metodología Suzuki hay cinco volúmenes editados y un sexto, pendiente de edición (Acta 2019-ESA), con sus correspondientes volúmenes con el acompañamiento de piano y discos compactos, con los que el aprendiz puede practicar las piezas estudiadas.

Para observar esta metodología describiremos los tres primeros manuales (Suzuki, 1991, 1993 y 1996), que incluyen algunas de las piezas originales para violín más conocidas de este sistema. Estos volúmenes no presentan preliminares técnicos ni explicativos de ningún tipo, debido a que la formación que recibe el profesorado Suzuki le capacita para acometer las actuaciones didácticas y metodológicas requeridas. Además, es preciso resaltar que el repertorio elegido en la versión de contrabajo, las digitaciones, los procesos técnicos y la línea didáctica están avalados por la metodología Suzuki.

3.2.3.1 Suzuki Bass School, volume 1, Suzuki method International

Lecciones prácticas

En este volumen (Figura 108) se practican las cuerdas abiertas, las posiciones 1ª, 2ª y 4ª, el uso del pivote para iniciar los cambios de posición y las tonalidades de Re Mayor y Do Mayor, en las siguientes piezas realizadas y adaptadas por Suzuki:

- *Twinkle twinkle*: Con esta melodía tradicional se plantea el uso de las cuerdas abiertas, la 4ª posición y práctica de diversas distribuciones de arco con las cinco variaciones rítmicas.
- *Lighty row, Song of the wind, go tell Aunt Rhody, O come y Little children*: todas en la tonalidad de Re Mayor, presentan el uso de la 1ª posición.
- *May song*: trabajo de cuarta posición y cambio de posición desde 1ª posición hasta 4ª posición y uso de la segunda cuerda para efectuar los cambios.
- *Pivotar*: en este sistema se practica el uso de pivotar con los dedos de la mano izquierda, sin cambiar la disposición de la mano, alcanzando así las notas que se encuentran a un semitono de distancia. El autor indica esta práctica con una pequeña flecha hacia arriba o hacia abajo colocadas entre las notas. A continuación, se plantea la realización de tres ejercicios, con el uso de la cuarta posición, las notas Re y Do sostenido, el cambio de posición desde 1ª posición hasta 4ª posición, subiendo en tesitura por la segunda cuerda. El discente practicará las piezas *French folk song y Allegro*, para el desarrollo de esta técnica.
- *Ejercicio para la práctica de pivotar*: partiendo de la 1ª posición hasta la 2ª se realizan cuatro ejercicios para esta práctica y el estudio de la pieza *Perpetual Motion*, con sus dos variantes rítmicas.
- *Sol Mayor*: con la realización del arpeggio en esta tonalidad, el uso del primer armónico en VI posición y la táctica de pivotar, introduce el autor, *Long, long ago, Andantino y Rigadoon*, partiendo de la 4ª posición y el uso de la segunda cuerda.
- *Do Mayor*: sobre esta tonalidad, se plantean las últimas piezas de este volumen y para desarrollar esta destreza, se utilizarán la 2ª posición, la escala de Do Mayor sobre las cuerdas II, III y IV y las piezas anteriormente trabajadas en la tonalidad de Re Mayor: *Twinkle twinkle, French folk song y Allegro*.
- *Minuet nº 2 de J.S. Bach*: el discente pondrá en práctica en esta última pieza, las posiciones 1ª y 4ª, notas ligadas y uso de la técnica de pivotar.

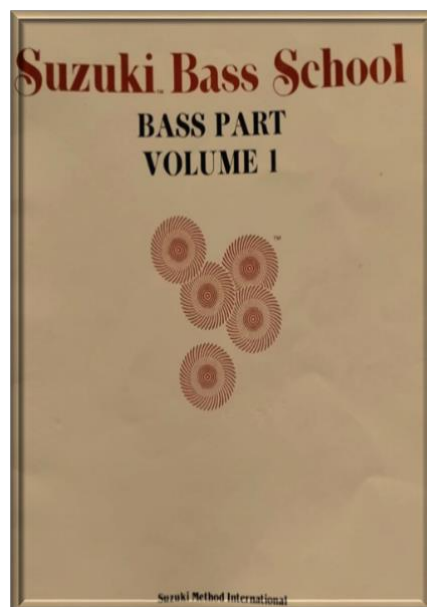


Figura 108. Suzuki Bass School, volume 1, Suzuki method International. Fuente: Elaboración propia

3.2.3.2 Suzuki Bass School, volume 2, Suzuki method International

Lecciones prácticas

El segundo manual de este sistema presenta el estudio del capotasto con el uso del pulgar, la práctica de pivotar para aumentar la tesitura en medio tono y el uso de la 4ª, 5ª y 6ª posición.

La autoría del repertorio utilizado no pertenece a Suzuki. Consiste en una serie de piezas tradicionales: *Brother Jhon*, *Blue bells of Scotland*, *Scotland's Burning* y *America*, junto a las siguientes obras de repertorio clásico:

- Theme from the Mahler Symphony N°1 de G. Mahler.
- Theme from the Lieutenant Kije suite de S. Prokofieff.
- Ode to joy de L. van Beethoven.
- Chorus from Judas Macabeus de G. F. Handel.
- March in G de J. S. Bach.
- Gigue de J. S. Bach.
- Largo from the New World Symphony de A. Dvorak.
- The Happy Farmer de R. Schumann.
- Prelude from the Sonata in D minor de A. Corelli.

3.2.3.3 Suzuki Bass School, volume 3, Suzuki method International

Lecciones prácticas

En el volume 3 presenta Suzuki una serie de ejercicios, que se detallan a continuación:

- Ejercicios para localizar la 4ª posición, partiendo de los armónicos naturales de la posición y las notas en las cuatro cuerdas.
- *Long, long ago y Variation de T.H. Bayly*: cambio de posición con la práctica de la 3ª posición, 3ª alta, 5ª y posición de capotasto. Para indicar el cambio de posición entre las notas, se coloca una pequeña flecha con una S de Shifting, que lo diferencia de la flecha de pivotar.
- Ejercicio preparatorio para la mejora en la destreza del cambio de posición de ½ a 1ª posición en la I, II y III cuerda.
- March in D de J. S. Bach. Esta pieza transcrita por Ch. Krane plantea el uso de cambios de posición en la 4ª, 2ª posición y 2ª posición alta.
- Ejercicios de 4ª justa, para situar la segunda posición en el mástil del contrabajo se realizarán esta serie de ejercicios, con el intervalo señalado, en las cuatro cuerdas del instrumento.
- Ejercicios de 3ª Mayor. A continuación, el autor propone cuatro ejercicios para la situación de la 1ª posición con el intervalo señalado anteriormente, partiendo de las cuatro cuerdas abiertas.
- Ejercicio preparatorio *for So What*, para la interpretación de la pieza propuesta, el discente realizará dos ejercicios con los cambios de posición necesarios.
- So What. En esta pequeña obra de M. Davis, el principiante deberá manejar las posiciones 1ª y 4ª, los cambios de posición, el *glissando*, el *pizzicato* y la distribución de arco en notas ligadas y sueltas.
- Minuet N° 1 de J. S. Bach. Las posiciones que se deberán practicar en esta pieza serán 2ª, 1ª y 5ª.
- Hunters' Chorus de C.M. von Weber. Para la realización de esta obra el discente deberá poner en práctica las posiciones 1ª, 4ª y 2ª, los cambios de posición, el uso del pivote, el *staccato*, el acento y el *legato*.

- Theme from Witches Dance de N. Paganini. Esta obra pondrá en práctica las posiciones 1ª, 4ª y 2ª, los tresillos, los cambios de posición y el uso del pivote.
- Preparatory exercise for March in G. Mediante un ejercicio que plantea el aprendizaje de la ½ posición, planteando el cambio de posición entre la 1ª y la ½.
- March in G de J.S. Bach y Bourrée de G.F. Haendel. En estas obras el discente pondrá en práctica las posiciones ½, 1ª, 2ª y 4ª, el legato y los cambios de posición a través del uso del pivote y el cambio de posición tradicional.
- Ejercicios de 3ª menor, para situar la ½ posición en el diapasón del contrabajo, el alumno partirá de la cuerda abierta y la realización de la 3ª menor en cada una de las cuatro cuerdas del instrumento. Afianzará esta práctica con la realización de tres ejercicios.
- Blue Rock de D. Swaim. Para esta pieza utilizará la tesitura de la ½ posición en las cuatro cuerdas del contrabajo.
- Humoresque de A. Dvorák. Esta obra, de rítmica inusual en el método, plantea el uso de las posiciones 2ª y 2ª alta, 4ª y capotasto, además de los cambios de posición necesarios para la realización de esta.
- Gavotte de J. S. Bach. Escrita en la tonalidad de Do menor utilizará la 1/2 y la 2ª posición.
- Ejercicio preparatorio para El Elefante. Este ejemplo didáctico sirve de guía para solventar las dificultades de la obra: la modulación y los cambios de posición.
- El Elefante de C. Saint-Saëns. A continuación, el discente deberá realizar el estudio de una obra que forma parte del repertorio original de contrabajo.
- Sweet Georgia Brown de Bernie, Pinkard y Casey: Esta pieza servirá para la práctica del *pizzicato* y el uso de las posiciones 1ª, 5, 4, cambios de posición y el *glissando*.

- Canon a due de D. Gabrielli. A través de esta obra se ponen en práctica las posiciones 1ª, 2ª, 3ª alta y 4ª, la utilización de *capotasto* y los cambios de posición.

3.2.4 Formación de profesorado Suzuki en Europa

El método Suzuki instruye a sus profesores con formadores expertos en cada instrumento y en el caso del contrabajo, la única formadora para Europa y EEUU de esta Escuela es la profesora Virginia Dixon, una de los tres profesores Suzuki en América (<https://suzukiassociation.org/about/>).

Constatamos que actualmente esta metodología aplicada al contrabajo no presenta demanda, puesto que, en el año 2019 la profesora Dixon no ha realizado ningún curso de formación de profesorado (Anexo 2) y actualmente en España no existen docentes federados con formación Suzuki (Anexos 3 y 4). Esta realidad contrasta con lo que ocurre con otros instrumentos de cuerda, donde el número de profesorado federado es cuantioso y observamos desconcertados la poca representación de profesores con esta metodología para el contrabajo en Europa (<https://europeansuzuki.org/>), tal y como se resume a continuación:

- Portugal: sin docentes.
- Francia: tres docentes.
- Italia: dos docentes.
- UK: un docente.
- Austria: sin docentes.
- Bélgica: sin docentes.
- Dinamarca: dos docentes.
- Japón: sin docentes.

3.3 Mini-Bass project

En un principio la idea de que un niño de seis años pudiera aprender a tocar un contrabajo había sido ampliamente descartada, pero en 1984, un grupo de profesores británicos de contrabajo idearon un proyecto, con el apoyo financiero

de la Fundación Calouste Gulbenkian y la Asociación Yorke Trust, que coordinó al profesorado y presentó la compilación de un repertorio adecuado. Desde entonces, el proyecto ideado, el Yorke Mini Bass, ha permitido que cientos de niños aprendan a tocar el contrabajo en escuelas y orquestas juveniles por todo el mundo. Para formar al profesorado en este sistema, la Asociación Yorke Trust, organiza de forma continua cursos de instrucción (Emery, 1988).

3.3.1 Yorke mini- bass book 1, Bass is best! by Caroline Emery

Este sistema metodológico presentado en inglés y alemán (Figura 109), editado en 1988, es dependiente del Proyecto Mini-Bass y especialmente diseñado para discentes de edades comprendidas entre los 6 y los 12 años. No pretende ser un sistema pedagógico organizado a la manera tradicional, ya que la autora considera que para enseñar a los más pequeños se requiere una habilidad especial, que no se puede aprender con instrucciones impresas. Partiendo de que el docente es el artífice del aprendizaje, incluye en el manual algunos puntos básicos de enseñanza, recordatorios e indicaciones útiles para conseguir un aprendizaje de calidad (Emery, 1988).

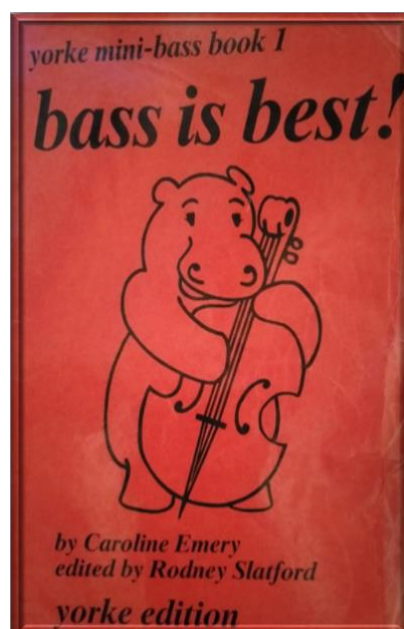


Figura 109. Bass is best! by Caroline Emery. Yorke mini-bass. Fuente: Elaboración propia

3.3.1.1 Notas del editor

El editor de este sistema pedagógico, Roydney Slatford, aclara que los dúos, los solos, el canto, la improvisación, el movimiento y la percusión son herramientas que se pondrán al servicio del docente para poder desarrollar la lectura y la capacidad expresiva del discente de manera rápida y efectiva. Para adecuar este manual a la edad del aprendiz, se acompañan a las piezas musicales de ilustraciones realizadas por Gillian Webb, que se presentan a lo largo de los dos volúmenes, sirviendo de actividad creativa, añadida a la práctica instrumental. Como suplemento técnico del manual *Bass is best*, se plantea el estudio de diversos materiales: *Yorke Studies volume 1*, que contiene una gran cantidad de ejercicios en media y primera posición, *Yorke Easy Solos volume 1*, que recopila piezas sencillas con acompañamiento de piano, los manuales y materiales de Paul Rolland, Sheila Nelson y Suzuki, considerados como repertorio compatible y que pueden adaptarse a todo tipo de agrupaciones de contrabajo.

La colaboración de Tony Osborne y de Caroline Emery, ha sido esencial para el resurgimiento del contrabajo como instrumento de características propias.

El editor muestra su agradecimiento también a los primeros alumnos por formar parte de este proyecto y a sus progenitores, por la enseñanza que compartieron juntos. Por último, reconoce a los compositores del acompañamiento de piano, a Colin Matthews y Clifford Lee, como colaboradores desinteresados, integrantes del *Yorke Mini-bass project* y parte esencial en la creación de *Bass is best* (Emery 1988).

3.3.1.2 Autores

Caroline Emery (Figura 110), con reputación internacional como maestra de contrabajo, es profesora en el Royal College of Music de Londres y en la actualidad atiende a más de 40 alumnos de esta especialidad instrumental. Después de graduarse en el Trinity College de Música de Londres, obtuvo titulación pedagógica para impartir docencia, convirtiéndose en la principal exponente del Proyecto *Yorke Mini-Bass* desde su inicio en 1984.

La European String Teachers Association y la International Society of Bassists le han proporcionado una plataforma para mostrar internacionalmente su trabajo y junto con el enorme éxito de su primera publicación de *Yorke Edition, Bass is Best*, en 1988, se ha convertido en el máximo exponente de la enseñanza infantil de contrabajo en Europa. Ha formado a los contrabajistas de las Orquestas Nacionales de la Juventud de Noruega y las Tierras Nórdicas, además de fundar el *Bass Club*, para facilitar el intercambio de ideas tanto dentro de Gran Bretaña como en otros países. En 1985, fue elegida miembro integrante del Departamento de Junior en el RCM y en 1991, primera maestra de contrabajo en la Escuela Yehudi Menuhin.

Caroline Emery es profesora en el Royal College of Music de Londres desde 1995 (Figura 110) y fue premiada como docente por la Sociedad Internacional de Bajistas en 1997, recibiendo, además, la Membresía Honoraria del Royal College of Music en 2000 (<https://www.rcm.ac.uk/>).



Figura 110. Caroline Emery en la actualidad en el Royal College of Music de Londres. Fuente:

<https://secure.rcm.ac.uk/>

Rodney Slatford, director del departamento de cuerda del Royal Northern College of Music desde 1987, co-principal de contrabajo en la English Chamber Orchestra y miembro fundador del Nash Ensemble de Londres, ha sido profesor en el Royal College of Music y es fundador de la editorial Yorke, especializada sobre todo en literatura para contrabajo (Emery, 1988).

Los acompañamientos de piano de las piezas para contrabajo en este primer volumen, están escritas por múltiples y renombrados autores, lo que proporciona una gran riqueza de estilos compositivos: H. Ferguson, D. Gamley, A. Gilbert, R. Steptoe, S. Forbes, S. Glasser, J. Hall, E. Harper, J. Harvey, R. Hazlehurst, J. Hill, T. Graves, D. Matters, R. Holloway, A. Hopkins, J. Horovitz, W. Josephs, J. Weir, B. Kelly, T. Osborne, J. Leach, K. Leighton, R. Slatford, T. Souster, J. Manduell, I. Sekacz, Milligan, Wooding, Will, C. Matthews, H. Bushell, G. Laska, T. Murray y C. Emery.

3.3.1.3 Preliminares

Este primer manual consta de dos libros, uno de ejercicios, dúos y piezas musicales de origen tradicional, arregladas por la autora con la colaboración de otros músicos y otro con el acompañamiento de piano. Estos acompañamientos podrán realizarse o variarse según el criterio del docente, invitando al profesorado a realizar sus propias partituras, si así lo precisa.

3.3.1.4 General

Existen muchas maneras diferentes para tocar un instrumento de forma adecuada, por tanto, las técnicas descritas aquí se han diseñado para dar a los niños una buena base rítmica, de afinación, de coordinación, herramientas de lectura y de musicalidad. Las premisas que se pretenden lograr son las siguientes:

- Cada lección servirá para la consecución de un logro determinado. Es importante recordar que el estudio lento proporcionará un progreso significativo y evitará problemas técnicos posteriores. La introducción lenta de nuevos conceptos es garantía de un pensamiento claro y de una completa comprensión.
- Los juegos y el trabajo en grupo dirigidos por el maestro son muy beneficiosos en los comienzos del aprendizaje. El aprendizaje infantil debe ser divertido y siempre a través de canciones y piezas, ejercicios o escalas, nunca con estudios
- Es importante utilizar siempre estímulos positivos en el aprendizaje.

3.3.1.5 Equipación

La autora de este método refiere las características necesarias que debe reunir el equipamiento para lograr un correcto aprendizaje del contrabajo a corta edad:

- El alumno a edades tempranas necesita material pequeño: un instrumento adecuado en tamaño evitará problemas técnicos e incluso daños físicos. Una longitud de cuerda de 85 centímetros para el comienzo da buenos resultados.
- Las manos de un niño no tienen la fuerza y musculatura de un adulto, por lo que las cuerdas deben ser de alta calidad y el contrabajo debe ser revisado por un luthier experimentado.
- Muchos profesores utilizan la posición erguida para tocar el contrabajo, pero es preferible utilizar un pequeño taburete de unos 50 centímetros de altura para los niños de entre 10 y 11 años. De esta forma la sujeción del contrabajo es más segura y estable.
- El cuidado y limpieza del material es fundamental para mantener en óptimas condiciones los instrumentos. Después de cada sesión de estudio, se debe limpiar el contrabajo y guardar en la funda. Para su transporte es imprescindible la colaboración de los progenitores.
- El arco de los niños debe ser corto y ligero, nunca más de 55 centímetros de longitud. No recomiendan los materiales artificiales, por su pobre resultado.
- El equipo completo consta de contrabajo, taburete, arco, resina, tabla o correa para la pica y funda para guardar el instrumento y el arco. La compañía Stentor ofrece este material específico bajo el nombre de *Yorke Mini-Bass*.

3.3.1.6 Lecciones preparatorias

Asimismo, Emery (1988) ofrece una serie de instrucciones en las lecciones preparatorias, que se resumen a continuación:

- Es importante desarrollar ciertas habilidades en los discentes más jóvenes y este aprendizaje debe basarse en el canto, en ejercicios y en movimientos

físicos basados en el desarrollo de la coordinación. Los métodos Kodaly y Curwen son sistemas recomendables para la iniciación musical anterior al instrumental.

- Los docentes deben de estar familiarizados con la técnica Alexander para mantener la correcta posición, basada en una concienciación corporal.
- El pequeño discente se siente más cómodo al mantener los dos pies en el suelo, postura que favorece un buen equilibrio y la libertad de movimientos.
- Debemos recordar que los principios técnicos se basan en la consecución de una postura correcta al tocar el instrumento.
- Los juegos preparatorios que usan piezas de madera sobre el arco son útiles para la comprensión del movimiento del arco.

3.3.1.7 El arco

Para el manejo del arco, Emery (1988) presenta una serie de indicaciones:

- Para familiarizar al discente con la utilización del peso del brazo y el ritmo, se utilizarán los ejercicios del 1 al 14.
- El aprendizaje del manejo del arco corto para las notas cortas es sencillo, la dificultad mayor consiste en el manejo de valores largos y silencios.
- En los comienzos del estudio del contrabajo deben utilizarse la 1ª y 2ª cuerda, dejando para más tarde la utilización de las cuerdas más graves.
- El arco debe mantener el contacto con la cuerda cerca del puente, para la consecución de un buen sonido.
- El uso del *pizzicato* requiere una musculatura desarrollada en la mano izquierda, por lo que debe introducirse más tarde.

3.3.1.8 La mano izquierda

Para el desarrollo de la musculatura y el correcto posicionamiento de la mano izquierda, Emery (1988) realiza las siguientes recomendaciones:

- Utilice ejercicios de trinos, para fortalecer la musculatura de la mano, pero nunca durante largos periodos de tiempo.

- Recuerde ejercitar la flexibilidad de todos los dedos con la utilización de círculos mágicos, de esta manera se evitarán lesiones físicas.
- Para los pequeños alumnos la idea de semitono es un concepto extraño, por lo que el aprendizaje de la media posición se realizará posteriormente. Comenzando el uso de las posiciones desde la primera, en las tonalidades de Sol Mayor y Re Mayor.
- El aprendizaje del uso de las digitaciones se realizará con el patrón mi-ray-doh, que equivale a los dedos 1-2 y 4.
- La utilización del Re agudo debe ser lo antes posible, para la práctica de la escala de Re Mayor y el descubrimiento de la tonalidad.
- Para los desplazamientos entre posiciones se utilizará la técnica del saltamontes.

3.3.1.9 Lecciones prácticas

Finalmente, la autora presenta una serie de lecciones prácticas secuenciadas, para trabajar los elementos básicos del aprendizaje del contrabajo a edades tempranas, que se resumen a continuación:

- Cuerdas abiertas: para el aprendizaje del manejo sencillo del arco se utilizarán los ejercicios del 1 al 6.
- Notas ligadas, silencios, uso de la cuarta posición con el Re agudo: desde el ejercicio 7 al 20.
- Con el bajo para *Frère Jacques* y *Lightly row* se prepara el material para utilizar posteriormente en grupo con las melodías que se presenta en el número 39 y 40 del manual.
- La 1ª posición: a través del uso del patrón mi-ray-dho, dedos 1-2 y 4, prepara el aprendizaje de la tonalidad de Re Mayor, con los ejercicios 23 y 24. Posteriormente se practicarán las piezas *Boating* y *Heffalump dance*, con las notas en primera posición, únicamente en la segunda cuerda.
- Los ejercicios del 27 al 35 servirán para el estudio de las notas de la primera posición, en la primera y segunda cuerda, el manejo de la nota Re en cuarta posición y la tonalidad de Re Mayor. La rítmica variada, se

acompaña con frases y palabras, que proporcionan la similitud entre el lenguaje hablado y la escritura musical.

- Los ejercicios 36 y 37 servirán para el manejo básico del arco sobre las tres primeras cuerdas del contrabajo.
- *Old Macdonal*, *Frère Jacques* y *Lightly row*, son piezas tradicionales arregladas por la autora, en la tonalidad de Re Mayor, con los que se practican los conceptos anteriormente trabajados.
- En la tonalidad de Do Mayor y empleando las cuatro cuerdas del contrabajo, el discente realizará las siguientes piezas: *Walk into C*, *Waltz for bass*, *Ploughman's song*, *Sad double bass*, *by the light of the moon* y *Lavender's blue*.
- Con las piezas *This old man*, *In my Little snuff box*, *Orange peel*, *Go tell aunt Rhody* y *London's burning*, de origen tradicional, se practica el uso de la tonalidad de Re Mayor, los silencios, el *legato* y el *pizzicato* de cuerdas abiertas.
- El estudio del dúo, habitual en este sistema, comienza con una Sarabande y continua con *Pretty Polly*, *Skip to my lou*, *London bridge is falling down*, *Coppy cat*, *Bobby shaftoe*, *Old abra'm brown*, *Bobby shaftoe*, *Bellringer pray give us some peace*, *Chaconne*, *portly dance*, *Sunshine*, *Duo*, *Calypso*, *Welsh hungarian dance*, *swing time*, *team work Kelvin grove*, *Song*, *Croatian tune*, *Ship ahoy*, *Don Pedro* y *Bass folk*, donde el discente deberá mantener el pulso de su melodía junto a la interferencia de la primera voz, poniendo en práctica los conceptos aprendidos con anterioridad.
- La versión de *Macdonald's farm* plantea la posibilidad de tocar en grupo con diferentes voces y la utilización de diferentes compases: 4/4-3/2-5/4 y 3/4.
- La práctica de la cuarta posición y el cambio de posición desde la cuarta hasta la primera se realizará con *Going on* y *Bee's song*.
- El tresillo y el compás de 6/8 son contenidos que el discente trabajará en las piezas: *Strawberry cream*, *Swinging* y *Row the boat*.

- En *The ash grove* y *Catch me if you can*, la autora plantea el uso de la ½ y la 4ª posición, tomando como punto de partida la primera posición.
- La tonalidad de Sol Mayor se trabaja mediante cuatro piezas con estructura de escala y el uso del armónico Sol en 6ª posición: *Knocking on the door*, *The noble duke of yok*, *Tune in G* y *Hot cross buns*.
- Con *Dinosaur dance* y *Hammock-pavane*, el alumnado manejará la media posición en la tonalidad de La menor.
- Como práctica de la simbología de la repetición musical, los dos puntos, *da capo* y las casillas 1ª / 2ª, la autora presenta las siguientes piezas: *Round Manchester*, *French folk song*, *Dancing bass*, *Fitznells round*, *Kookaburra* y *Land dance*.
- *In the jungle*, *Twinkle amabile* y *The blue bells of Scotland* pondrán en práctica el uso del *legato*, el *staccato*, la doble cuerda y la media posición en la tonalidad de Sib Mayor.
- *Peg- a led ted* y *Leaping lords*, son las piezas introductorias a la práctica de la segunda posición.
- *The old shire horse*, presenta la cuarta posición y el cambio a la segunda posición.
- *The little sailor*, *Sunshine* y *Grandfather clock*, afianzan el conocimiento de la 1ª posición, al igual que *Duck dance* lo hace en ½ posición.
- *Donkey cart* desarrolla la simbología musical, con signos de repetición y el uso de la Coda en 1ª y 4ª posición.
- *Perpetum móbile* y sus tres variantes de distribución de arco, pondrán en práctica la 1ª posición y el uso del *pizzicato*, a modo de ejercicio para desarrollar la musculatura de la mano izquierda.
- Para *Paddy whack*, pieza escrita en 6/8, utiliza la 1ª posición con notas en la cuarta cuerda y una parte opcional de bajo, que puede acompañar a la voz principal.
- *March*, compuesta en la tonalidad de Re Mayor, introduce el uso de la 2ª posición alta y de la 1ª posición.
- *Animal band* propone las posiciones de 1, 2ª y 4ª, con la utilización del *staccato*.

- Con *Trooping the colour* emplea la doble cuerda y desarrolla los cambios de cuerda.
- En *Scale insects* utiliza semicorcheas en la tonalidad de Si bemol Mayor, con una segunda voz opcional, que acompañaría la voz principal.
- *Jester song*, *Abandoned bass* y *Being serius*, son obras lentas, en las que se utiliza el *legato* en notas largas en tonalidad de Si bemol Mayor.
- *Bass line*, servirá para el manejo del *legato* en los cambios desde la 1ª hasta la 2ª posición.
- Con la pieza *Donkey trot* se utilizarán las posiciones 1/2, 1ª y 2ª alta.
- *Arpeggio fun*, de forma lúdica, introduce el primer arpeggio en la tonalidad de Re Mayor.
- *Cheeky*, proporciona la práctica del acento musical en las posiciones, 1ª, 2ª y 4ª.
- *The singing hippo*, última pieza de este volumen, sirve para ejercitar el *legato*, la 1ª posición, el *pizzicato* y los armónicos naturales en 6ª posición.

3.3.2 Yorke mini- bass book 2, Bass is best! by Caroline Emery

El Segundo volumen (Figura 111) editado en 1996, presenta, al igual que el primero, dos libros, uno dedicado al alumno y el segundo, a la parte de piano acompañante de las piezas a estudiar. Para la composición de los acompañamientos de piano, su trabajo contó con colaboración de C. Barrat, C. Field, D. Tutt, J. Walton.

3.3.2.1 Notas del editor

En este apartado Rodney Slatford narra la experiencia de su participación, junto a su amigo David Dunn y un grupo de profesores, al presentar en una conferencia de Suzuki, en Lyon en 1984, la iniciativa para la enseñanza infantil de contrabajo. El proyecto Yorke Mini-bass, la fabricación de pequeños contrabajos en las medidas de 1/4, 1/8 y 1/10 y la venta de más de 5.000 copias del primer volumen de *Bass is best*, han dado paso a un profesorado joven especializado en investigación educativa, que está proporcionando a nuestro instrumento una enseñanza de calidad.

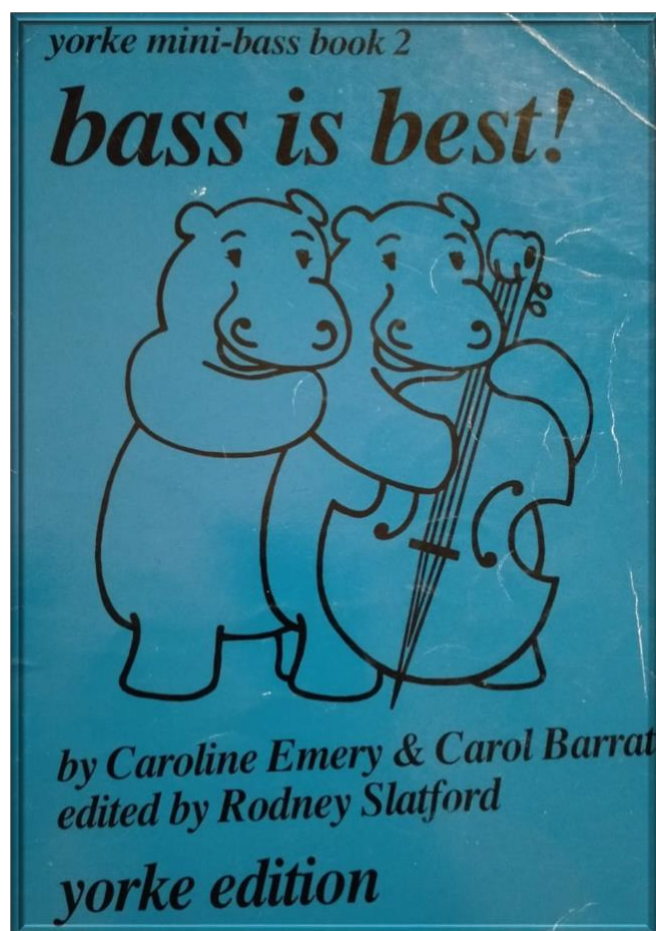


Figura 111. *Bass is best! yorke mini-bass, book 2.* Fuente: *Elaboración propia*

Manifiesta el editor su agradecimiento hacia Caroline Emery por su paciencia y empeño, a Gillian Webb, por la creación de las animadas ilustraciones, a Carol Barrat, por su capacidad de imaginación y dedicación hacía los discípulos. Agradece también a la marca de instrumentos Stentor Music Company el apoyo prestado. Finalmente, la mención especial es para todos aquellos que se toman en serio la enseñanza infantil del contrabajo.

3.3.2.2 Autores

Como novedad de este segundo volumen, Caroline Emery cuenta con la colaboración de Carroll Barratt, que además de ser conferenciante y juez, es una versátil compositora, profesora de piano y creadora del sistema para los discentes más jóvenes, *Chester Piano Books* y *Getting Wise*, para niños de 8 a 11 años (Figura 112).



Figura 112. Caroline Emery con una alumna de 8 años en 1996. Fuente: *Bass is best! yorke mini-bass, book 2, p.1*

3.3.2.3 Preliminares

Caroline Emery ofrece en los preliminares, una serie de consideraciones generales, a tener en cuenta antes de abordar el inicio del segundo volumen del método:

- Es preciso que el maestro conozca los preámbulos del volumen 1 de *Bass is Best* antes de comenzar con este segundo volumen, que complementa y amplía el material del anterior. Su práctica está pensada para aprendices de edades comprendidas entre los 8 y 14 años, también para mayores, en el caso de principiantes tardíos.
- El éxito de este trabajo se basa en la incorporación de acertijos teóricos sencillos, ejercicios rítmicos y pruebas de lectura a primera vista. Este sistema dio lugar a resultados muy positivos en un grupo de cincuenta niños, durante un periodo de siete años.
- El desarrollo de la musicalidad y la espontaneidad en las lecciones es vital. La realización de las piezas, a través de sencillas anotaciones y de los estudios técnicos ocultos que se encuentran dentro de cada una de ellas, brinda a los discentes la oportunidad para el desarrollo del fraseo y de las dinámicas.

3.3.2.4 Postura

La autora ofrece diversas indicaciones con respecto a la postura correcta que ha de afrontar el estudiante a la hora de emprender el aprendizaje:

- El alumno debe sentarse con los pies apoyados en el suelo, según los principios de la técnica Alexandre, para evitar tensiones y posibles daños físicos.
- El asiento o taburete de percusión, debe ser ajustable en altura, para ser útil a lo largo del crecimiento del discente.
- Una posición baja en altura es esencial para proporcionar un buen balance, flexibilidad y libertad de movimientos.

3.3.2.5 El arco

En este volumen, Emery aporta unas nuevas indicaciones sobre el manejo del arco, adaptadas a un estudiantado, aunque joven, algo experimentado:

- El desarrollo de la calidad sonora y de las dinámicas se tratan a lo largo de todo el manual, desde la pieza 3 hasta la 70.
- Este material propuesto sirve para incrementar la práctica de la distribución del arco y el punto de contacto con la cuerda.
- El progreso debe ser lento, introduciendo dificultades y conceptos nuevos cuando los anteriores estén asimilados.
- El uso de la resina será escaso y las cuerdas deben limpiarse con regularidad. Se recomienda el empleo de las marcas Pops y Nymans.

3.3.2.6 La mano izquierda

Al igual que en el volumen 1, Emery presta especial atención a un correcto manejo de la mano izquierda, para lo cual realiza las siguientes recomendaciones:

- La curvatura de los dedos es esencial, ya que evita el colapso de las articulaciones que provocan un sonido pobre y desafinado.
- Es importante fomentar la corrección en cada una de las posiciones.
- En los desplazamientos, el movimiento debe ser lento, manteniendo el pulgar relajado y permitiendo la libertad de toda la mano. Escuchar las

notas de manera interna o cantando antes de realizar los movimientos, promueve resultados óptimos rápidamente.

- Los discentes deben controlar en todo momento la situación de la mano sobre el diapasón, a través de la práctica de las diferentes piezas y posiciones.
- A través de las creaciones musicales de los discentes, se podrán comprobar sus conocimientos sobre los cambios de posición.

3.3.2.7 Lecciones prácticas

En este volumen se plantea, a través de actividades lúdicas, contenidos musicales como: la transposición, el desarrollo de la audición interna, el lenguaje musical, las tonalidades, la improvisación, la composición, el fraseo, la técnica instrumental, los cambios de posición, la distribución del arco, las dinámicas, la coordinación y la concienciación corporal. Todo ello, a través de ejercicios lúdicos como los que se detallan a continuación:

Puzzle wozzle: especialmente diseñado para el aprendizaje de la escritura musical, los pulsos en cada compás y las equivalencias.

- Ejercicio p. 5: blancas y negras en compás de 3/4, 4/4, 2/4 y 5/4.
- Ejercicio p. 17: semicorcheas, negras, corcheas, buscar equivalencia.
- Ejercicio p. 31: tresillos, negras y corchea-dos semicorcheas, buscar equivalencia.

Super sing: para el desarrollo de la audición interna, contamos con unas piezas tradicionales. Con ellas se practica el canto como acción primera y posteriormente la interpretación en el instrumento.

- Ejercicio p.5: pieza en Re Mayor y variaciones en la tonalidad de La Mayor y Do Mayor.
- Ejercicio p.6: tres piezas tradicionales en Re Mayor.
- Ejercicio p.12: con la introducción de la tonalidad menor a través del canto.

Escribe tu propia melodía: Para fomentar la creatividad y la improvisación, Emery propone los siguientes ejercicios:

- Ejercicio p.7: Utilizando Do, Re, Mi, Fa Sol escribe tu melodía en la tonalidad trabajada anteriormente.
- Ejercicio p.12: se introduce la tonalidad menor a través del canto y posteriormente, el discente escribirá las tonalidades relativas menores de Re Mayor y Do Mayor.
- *Look out!:* concebido para practicar la escritura de la escala y la tonalidad de la melodía.
- *Grumpy:* pieza melódica para que el discente escriba las propias dinámicas y fraseos.
- *Sight reads this!:* esta pieza sirve de práctica tonal y de transposición a Si bemol Mayor.
- *So, la, so.* Sobre la melodía presentada, la autora propone al discente elaborar una improvisación.
- *Compose yourself:* el discente inventará su melodía en Sol, con la escala pentatónica, todas las posiciones conocidas hasta la 4ª y los compases de 5/8 y 7/8.

Get with the rhythm: a través de la percusión corporal se proponen ejercicios, con la posibilidad de practicar con el profesor o individualmente, con las dos voces conjuntamente.

- Ejercicio p. 9: en 4/4, negras, dos corcheas, silencios de blanca y negra.
- Ejercicio p.18: en 4/4, negras, corcheas, cuatro semicorcheas, silencio de negra y corchea.
- Ejercicio p. 22: en 3/4, con el uso de negras, corcheas, blancas con puntillo.
- Ejercicio p. 30: en 4/4, con el uso de negras, tresillos, corcheas, blancas y silencio de negra.

- Ejercicio p. 53: dos ejercicios 4/4 y 3/4, con el uso de negras, semicorcheas, tresillos, blancas, blancas con puntillo y silencio de negra.

Hippobass goes skiing: se trata de una actividad lúdica para identificar la altura melódica y las tonalidades de Re Mayor, Fa Mayor, La Mayor, Sol Mayor y Si bemol Mayor.

Cuartetos y Dúos. Para ser interpretados en dúo o cuarteto, propone los siguientes ejercicios:

- *The music players*: con 1ª y 2ª alta.
- *Bellinger quartet*: uso de *col legno*, las posiciones 1ª y 2ª- alta, armónicos naturales en la posición de 2ª- alta.
- *Mini –bass march*: en 4ª y 1ª posición, con el uso de armónicos y *pizzicato*.

Piezas melódicas. Destinados al aprendizaje de piezas melódicas, la autora propone los siguientes ejercicios:

- *Advancing bass*: estudio del fraseo y las dinámicas básicas.
- *Singing elephant* y *Soaring balow*: práctica de las posiciones 1ª y 2ª alta.
- *Lovely bowing*: práctica del *legato* con dos y cuatro notas y las dinámicas básicas.
- *Whistling tune*: estudio de *legato* y *detachè*.
- *Spanish dance*: melodías en 6/8 y práctica de *legato*.
- *Prelude*: estudio en La menor.
- *Think in half*: práctica de negras y corcheas.
- *Jaunty song*: ejercicio sobre las dinámicas básicas, *crescendo* y 1/2 posición.
- *Over de moon* y *Busy b flat*: melodía sobre 1/2 posición.
- *Tristesse*: pieza sobre la tonalidad de La menor.
- *Quick, slow, slow*: estudio del *ritardando*.
- *Scottish dance*: práctica del 6/8 y corchea con punto–semicorchea.

- *Simon's lament*: melodía en La menor en 1/2 posición.
- *Slurs for Edward*: estudio sobre la 1/2 posición.
- *Waltz for brontosaurus*: uso de la cuarta cuerda.
- *This old man*: sobre la melodía conocida del volumen primero, el discente practicará la tonalidad de Fa Mayor y el uso de la cuarta cuerda.
- *Five legs*: pieza melódica en 5/4.
- *Chinthurst practice room*: uso de fraseo y de dinámicas básicas.
- *F in for fun*: práctica de la tonalidad de Fa Mayor.
- *Off To Bass Club*: práctica de la 1/2 posición y de la tonalidad de Si bemol Mayor.
- *Sight read this!*: Uso tonal de La menor y el *pizzicato*.
- *Sherwood forest*: práctica del fraseo, las semicorcheas y las corcheas, en media posición.
- *Sight read this!*: práctica de 1/2 posición y del *ritardando*.
- *Darkest Russia*: uso de la cuarta cuerda en la tonalidad de Mi menor.
- *Leaving Sweden*: práctica de 6/8 en La menor.
- *Sight read this!*: práctica de Sol Mayor.
- *Little and long bows*: práctica del *legato* con dos notas.
- *Lionel's rhythm*: práctica de 5/8.
- *Waltz*: uso de la media posición en Fa Mayor.
- *Sailing*: práctica de *legato* y *legato-staccato*.
- *Gypsy song*: práctica de *accelerando*, *ritardando* y *a tempo*.
- *Hungarian slurs*: estudio sobre la cuarta posición utilizando el *legato* con cuatro notas.
- *Pennickity*: práctica de los cambios de compás con 6/8, 3/4, 7/8, 2/4 y 5/8, en 4ª posición en primera y segunda cuerda, sobre la escala pentatónica.
- *Fireside song*: estudio del cambio de posición desde 1ª y 2ª, hasta cuarta posición.
- *Marching Matilda*: ejercicio de preparación de la escala de Do Mayor y su práctica melódica.
- *Simply compound*: práctica del cambio de compás con 6/8 y 3/4.

- *Waltz for Lynsay*: estudio de la 2ª posición incorporando las notas de la segunda cuerda.
- *Correct bowing*: práctica de distribución de arco en *legato*, *detachè* y *staccato*.
- *The old sea song*: pieza melódica para la práctica de los cambios de compás 4/4 y 2/4, la doble cuerda, el *legato* y el *staccato*.
- *Paddy wack*: melodía para que el discente marque su propio fraseo.
- *Beached whale*: pieza para la práctica del fraseo marcado.
- *The Fat ladies return*: estudio de la cuarta posición y de las octavas digitadas, sobre la melodía practicada en el volumen 1, en la tonalidad de Do Mayor.
- *Old Macdonal goes out to lunch*: plantea la forma musical básica de tema y variaciones, el uso del *glissando*, las dinámicas básicas y el *Fz*.
- *Bowing study*: ejercicio de la 4ª posición en primera y segunda cuerda y del *legato*.
- *Sight read this!*: presentación de la tonalidad de Si menor.
- *Polly wally*: práctica de la 1ª posición y las notas en 4ª posición en primera y segunda cuerda.
- *Swing along*: presentación de la forma musical, repeticiones, *da capo* y *coda*.
- *Sigth read this!*: melodía en forma de escala en la tonalidad de Do Mayor.
- *Dotty march*: Pieza melódica en la tonalidad de Do Mayor.
- *Étude*: Escrito en 3/8 practica los cambios de posición, de 1ª hasta 4ª, los cromatismos, el *legato*, el *staccato*, las dinámicas básicas, el *pizzicato* y el contratiempo.
- *Snakes and ladders*: a través de esta melodía el discente practica el cambio de posición desde la 1ª hasta la 4ª posición, el *legato*, el *staccato*, las notas largas, el calando y la apoyatura.
- *Prepare that shift!*: este ejercicio propone el estudio de los cambios entre las posiciones 1ª y 4ª.
- *Carousel*: esta melodía está indicada para la práctica de los cambios de posición 1ª y 2ª alta, las progresiones, y los cambios de tesitura en octavas.

- *Dance*: pieza melódica para el estudio de los cambios de posición $\frac{1}{2}$, 2ª y 2ª alta.
- *Ragtime reggae*: estudio de la síncopa en las posiciones 1ª y 2ª alta.
- *Austrian clock*: melodía para el estudio de la 5ª posición, la escala en dos octavas de Fa Mayor, el *detachè* y el *staccato*.
- *Better than scales*: pieza para el estudio de las octavas en posición en la tonalidad de Mi Mayor y las posiciones 4ª, 2ª alta y 1ª.
- *Eezy march!*: melodía en Mi Mayor para la práctica de la 2ª alta y 1ª posición.

Referencias

- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018a). *Creatividad en el aprendizaje instrumental: lenguaje metafórico, velocidad del procesamiento cognitivo y cinestesia*. *Creatividad y Sociedad*, 28, 7-30.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018b). Los obstáculos de la enseñanza de un instrumento musical con alumnado de Asperger en conservatorio, en 1º Congreso Mundial de Educación. Innovación e Investigación Educativa. *EDUCA 2018*. Sportifs. A Coruña. 1-13.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018c). Aprendiendo a enseñar un instrumento musical en edades tempranas, en Cantalapiedra, Aguilar y Requeijo (Coords.), *Fórmulas docentes de vanguardia*. Barcelona: Gedisa, 27-35. ISBN: 978-84-17690-10-6.
- Cremades, R.; Herrera, L., y Lorenzo, O. (2011). Las motivaciones de los niños para aprender música en la Escuela de Música y Danza de Melilla. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 1, 293-318.
- Dalcroze, E. J. (2014). *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze* (reimpresión). BiblioBazaar.
- Emery, C. (1988). *Yorke mini-bass Book 1, Bass is best!* London. Yorke edition.
- Emery, C., y Barrat C. (1996). *Yorke mini-bass Book 2, Bass is best!* London. Yorke edition.
- Federación Suzuki España. Recuperado de: <https://www.federacionmetodosuzuki.es/>
- Federación Suzuki Europa. Recuperado de: <https://europeansuzuki.org/themes/esa/assets/img/esa-logo.jpg>
- Gainza, V. (2003). *La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. Victoria-Buenos Aires: Universidad de San Andrés.

- Hargreaves, A. (2005). *Profesorado, cultura y postmodernidad. Cambian los tiempos, cambia el profesorado* (5ta ed.). Madrid: Ediciones Morata.
- Harris, P. (2006). *Improve your teaching! An essential handbook for instrumental and singing teachers*. Londres: Faber Music.
- Hodges, D.A., y Gruhn, W. (2018). Implications of Neurosciences and Brain Research for Music Teaching and Learning. En McPherson, G.E., y Welch, G.F., *Music and Music Education in People's Lives*. An oxford Handbook of Music Education, Volume I. (pp. 206- 224). Nueva York: Oxford University Press.
- Jauset, J.A. (2013). *Cerebro y música, una pareja saludable. Las claves de la neurociencia musical*. Sevilla: Círculo Rojo.
- Orff, C., y Keetman G. (1950a). *Musik für Kinder I*. Mainz: Schott.
- Orff, C., y Keetman G. (1950b). *Musik für Kinder: Reime und Spiellieder*. Mainz: Schott.
- Robinson, K., y Aronica, L. (2009). *The Element: How finding your passion changes everything* (reprint). Usa: Penguin.
- Robinson, K., y Aronica, L. (2015). *Creative Schools. The grassroots revolution That's Transforming education*. Usa: Penguin.
- Silberman, S., y Sacks, O. (2015). *Neurotribes: The Legacy of Autism. And How to Think Differently*, Mass Market Paperback.
- Suzuki Associaton of the Américas. Recuperado de: <https://suzukiassociation.org/>
- Suzuki, S. (1991, 1993, 1996). *Suzuki Bass School, Bass (vol.1,2 y 3)*. Miami, USA: Warner Bros.
- Suzuki, S. (2004). *Educados Con Amor - El Método Clásico de la Educación del Talento*. USA: Summy Birchard Inc.
- Willems, E. (1979). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.
- Willems, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.

CAPÍTULO IV.

Metodología y análisis de resultados

Resumen

Realizado el marco teórico de la tesis, desde la aproximación al contrabajo en su vertiente organológica, histórica y de estudio oficial, a partir de lo acontecido en los conservatorios de Italia, Praga y París, se aborda la investigación, desde la perspectiva de la metodología mixta. En un primer momento, se valorará el aspecto pedagógico del análisis y comparación de seis manuales de contrabajo de cada una de las tres principales Escuelas contrabajísticas del siglo XIX y del siglo XX. Para ello, se ha realizado una revisión de los sistemas metodológicos que más relevancia y difusión han tenido dentro y fuera de Europa, seleccionando como representantes de la Escuela francesa los métodos de Charles Labro y Edouard Nanny, de la Escuela italiana los métodos de Giovanni Bottesini e Isaia Billè y de la Escuela de Praga los métodos de Franz Simandl y Ludwig Streicher.

Para acercarnos a la enseñanza actual de contrabajo, se procedió también al estudio de dos sistemas especializados en edades tempranas: Suzuki Bass School de Shinichi Suzuki y Bass is best de Caroline Emery.

Una vez realizada esta selección documental, se llevó a cabo la primera fase del estudio, en la que, utilizando una metodología cuantitativa de investigación, se analizó estructural e individualmente cada manual, examinando los contenidos, objetivos, sistemas metodológicos y pedagógicos, que posteriormente serán objeto de una comparativa, establecida en una serie de tablas de contenidos, que fundamentará la propuesta metodológica para el alumnado actual de contrabajo.

Como complemento a nuestra investigación y debido a la necesidad de profundizar en las posibles implicaciones que el aprendizaje del contrabajo tiene, dependiendo de la diversidad del discente (la situación geográfica en la que se encuentre, la económica, la física, la mental...) se ha optado por utilizar la entrevista como instrumento de estudio. Esta segunda fase de la investigación, complementa el estudio y a través de la opinión de seis contrabajistas profesionales de diferentes nacionalidades y dos profesoras especialistas en aprendizaje instrumental infantil, recabaremos una información valiosa desde múltiples enfoques.

4.1 Descripción de la metodología

La presente investigación, enmarcada en el ámbito de la pedagogía del contrabajo, está proyectada para averiguar las características de las principales Escuelas de contrabajo en Europa y de las metodologías modernas especializadas en edad temprana, para una vez analizadas, elaborar una propuesta para la enseñanza del contrabajo y de aplicación a la diversidad del alumnado.

Existen tres Escuelas principales de contrabajo de trayectoria y eficacia probada, incluso sistemas especializados en edad temprana, pero no existe ningún estudio que investigue cómo se enseña de forma efectiva el contrabajo desde los comienzos, atendiendo a la realidad actual del aula. Los manuales infantiles de contrabajo utilizados hoy en día son, habitualmente, una recopilación de melodías, una adaptación de repertorio o de sistemas técnicos de otros instrumentos de cuerda, ajenos a la realidad de nuestro instrumento, el más grande de la familia de cuerda frotada.

Para señalar los preceptos de un aprendizaje significativo, analizamos la Metodología Suzuki, especialista en primera instancia de la enseñanza de violín y los manuales de Caroline Emery, *Bass is best*, como el acercamiento más fiel de la filosofía Suzuki desde la perspectiva del contrabajo.

Los motivos por los que presentamos esta tesis doctoral se fundamentan en que se trata de una investigación innovadora y necesaria para que la calidad docente mejore, sea organizada y facilite el aprendizaje infantil del contrabajo, base de un prometedor futuro profesional de todo discente.

Para desarrollar el estudio, se utilizó una metodología mixta de investigación (Figura 113). Este enfoque, pretende ir más allá de la simple recopilación de datos y pone en funcionamiento, desde el planteamiento del problema, hasta el uso combinado de la lógica inductiva y la deductiva. Como indican Tashakkori y Teddlie (2003), un estudio mixto lo es en el planteamiento del problema, la recolección de datos, el análisis de los mismos y el informe del estudio, donde se integrarán las conclusiones finales.

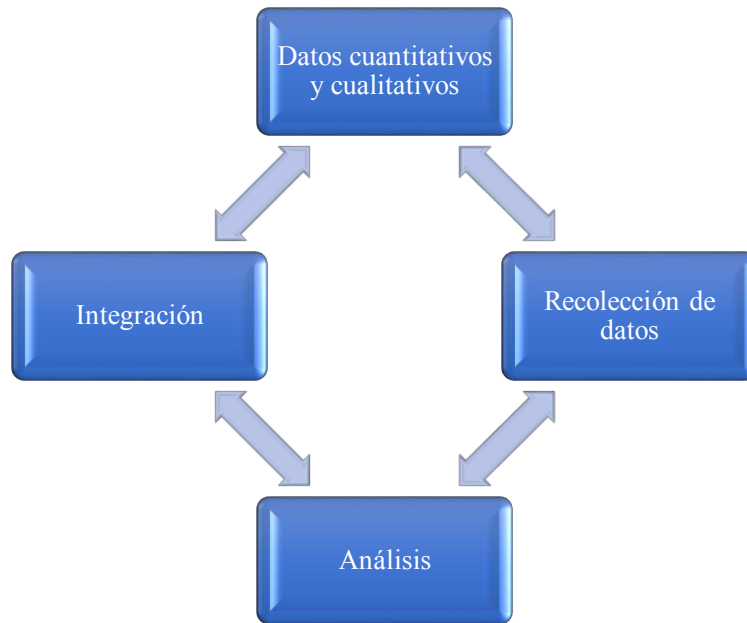


Figura 113. Modelo mixto de investigación. Fuente: elaboración propia

La metodología utilizada establece que los dos sistemas, cuantitativo y cualitativo, tendrán el mismo peso y establece el concurrente, o los tiempos de estudio, de forma secuencial, como se aprecia en la Figura 114 (Pereira, 2011).



Figura 114. Métodos de investigación de forma simultánea. Fuente: elaboración propia

Los beneficios y justificaciones que nos aporta el uso de investigación mixta son múltiples, tal y como se muestra en la Figura 115 y facilitan el manejo de diversos aspectos a tener en cuenta, como se aprecia en la Figura 116. Además, atendiendo a Pérez Serrano (2007), la distinción entre estudios cualitativos y cuantitativos peca de inexacta y artificial, por tanto, la complementariedad en algunas ocasiones puede no ser necesaria, mientras que en otras se hace imprescindible. En esta línea Corbetta (2010) señala la existencia de una postura

que implica la legítima igualdad entre la perspectiva cuantitativa y cualitativa para realizar una investigación, proponiendo que sea el propio investigador quien resuelva los enfoques que mejor se ajusten a su trabajo. Por tanto, defendemos la metodología mixta como vehículo para alcanzar diferentes aspectos en el proceso de la investigación, que se resumen a continuación:

- Lograr una perspectiva más precisa del fenómeno, ayudando a clarificar y a formular el planteamiento de la cuestión, así como las formas más apropiadas para estudiar y teorizar los problemas de investigación.
- Atender a la multiplicidad de observaciones, que produce datos más ricos y variados al considerar diversas fuentes y referencias, contextos, ambientes y análisis.
- Potenciar la creatividad teórica con procedimientos críticos de valoración (Bisquerria, 2009; Hernández -Sampieri y Mendoza, 2008).

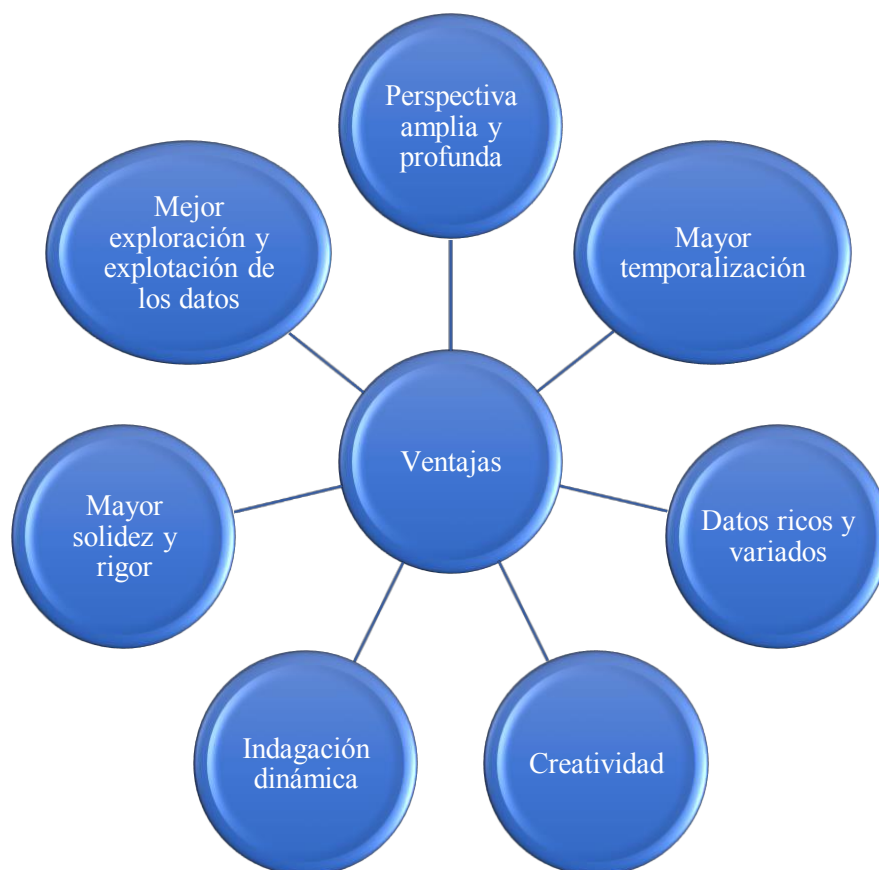


Figura 115. Ventajas del uso de la metodología mixta. Fuente: elaboración propia

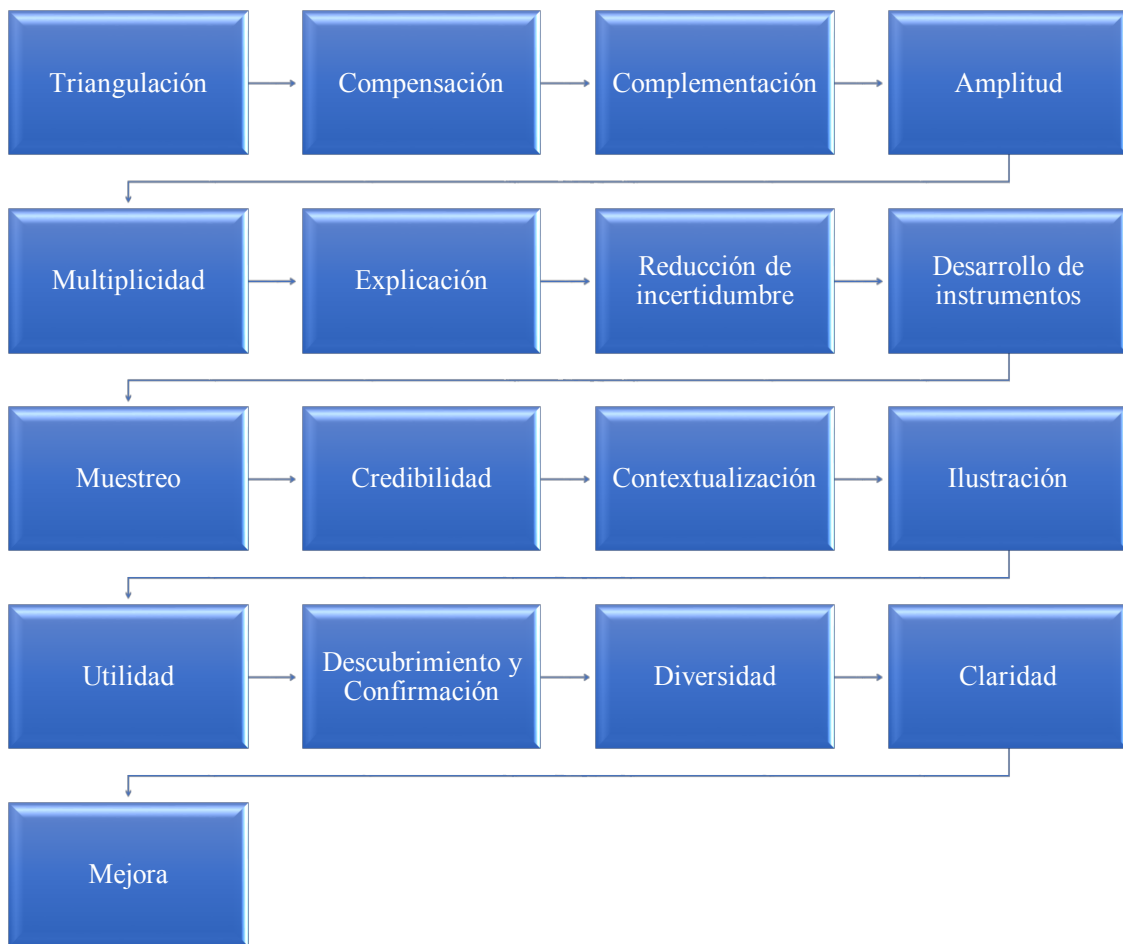


Figura 116. Justificación del modelo mixto de investigación. Fuente: elaboración propia

Teniendo en cuenta las aserciones anteriores, comenzaremos la investigación planteándonos una serie de interrogantes, que darán forma a nuestra investigación, entre las cuales cabe destacar:

- ¿Las metodologías contrabajísticas de los siglos XIX y XX analizadas están vigentes en la actualidad?
- ¿Cómo es el sistema metodológico de cada una de las Escuelas europeas de contrabajo?
- ¿Cuáles son los contenidos y objetivos del aprendizaje del contrabajo?
- ¿Cuáles son los elementos comunes?
- ¿Qué características tiene la enseñanza del contrabajo en edades tempranas?

- ¿Los métodos existentes se adaptan a las características del discente en edad temprana?
- ¿Qué objetivos, contenidos y secuenciación del aprendizaje serían los más adecuados para la enseñanza del contrabajo actualmente?

4.2 Fase I de la investigación: análisis documental de los métodos de contrabajo

En la primera fase de la investigación se utilizó la metodología cuantitativa, para registrar los hechos y estudiar la relación unos con otros, facilitando conclusiones sobre los contenidos básicos de la técnica instrumental de contrabajo. Con esta intención, se analizaron seis métodos de contrabajo, para lo cual se seleccionaron los más representativos de las tres escuelas metodológicas europeas y dos sistemas instrumentales más actuales, especializados en el aprendizaje instrumental en edades tempranas.

4.2.1 Preparación de la investigación documental

Esta fase, estuvo dedicada a la definición y revisión bibliográfica vinculada al tema objeto de estudio, durante la cual tuvo lugar la realización del marco teórico del trabajo, redactado en los capítulos uno y dos. Posteriormente, se seleccionaron dos manuales de cada una de las tres Escuelas Europeas de contrabajo representantes del siglo XIX y XX y dos manuales especializados en la enseñanza del discente en edad temprana:

- La Escuela francesa está representada por Méthode de contrebasse par Charles Labro y Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny.
- La Escuela italiana está representada por Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini y Nuovo método per contrabasso per Isaia Billè.
- La Escuela de Praga está representada por New method for the double bass de Franz Simandl y Mein Musizieren auf dem Kontrabass de Ludwig Streicher.

- Bass is best! (vol.1 y 2) de Caroline Emery.
- Suzuki Bass School, (vol.1, 2 y 3) de Shinichi Suzuki.

Para elaborar este análisis de contenido, la técnica que hemos utilizado ha sido la observación sistemática de los manuales de contrabajo. En este estudio de textos, podemos apreciar dos técnicas de investigación. En un principio partimos de un enfoque descriptivo cuantitativo, basado en la acumulación de datos que se pueden observar, para proceder después a otro de tipo cualitativo, basado en la interpretación que se puede extraer de la información obtenida, con el análisis de contenido de los diferentes manuales y de esta forma podremos precisar, profundizar y categorizar los datos (Krippendorff, 1990).

4.2.1.1 Recogida de datos

A continuación, se detallan los pasos desarrollados en esta fase de la investigación, consistente en la recogida de información. Para obtener la información previa realizamos una búsqueda de bibliografía y revisión crítica de sistemas metodológicos, seleccionando los más relevantes y de mayor difusión en la enseñanza del contrabajo de los siglos XIX y XX de la escuela en Italia, Praga y Francia. Por otra parte, para acercarnos a la realidad actual del aula de contrabajo, se seleccionaron también dos métodos especializados en la enseñanza instrumental en edades tempranas.

- Objetivos pretendidos con esta fase

La finalidad de nuestra investigación está íntimamente vinculada a las preguntas planteadas anteriormente y para llevarla a cabo hemos empleado las siguientes técnicas de investigación:

- Revisión de bibliografía sobre la metodología de contrabajo, para elaborar un listado sobre los de mayor difusión y eficacia en el mundo.
- Selección de manuales de contrabajo representativos de las tres Escuelas metodológicas europeas de los siglos XIX y XX.
- Selección de manuales de contrabajo para edades tempranas.

- Realización de un análisis estructurado del contenido de los métodos escogidos.

Para realizar esta fase de la investigación, empleamos el análisis de contenidos, como técnica destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a un contexto (Lucas y Novoa, 2014). Fruto de ella, presentamos una relación de nueve tablas, donde se observan los contenidos de cada sistema metodológico, de los siglos XIX y XX, con el fin de facilitar la comparativa entre ellos y que nos servirán para guiar nuestro trabajo, llegando así, a unas conclusiones más exactas y precisas. Para el análisis de la metodología dedicada a la primera infancia, se presentan veinte tablas, ordenadas por su contenido didáctico, donde se observan la particularidad de estos sistemas.

Así pues, el objetivo primordial de esta fase de la investigación es averiguar qué contenidos y secuenciacines se emplean en la metodología de contrabajo de cada una de las tres escuelas europeas y en la enseñanza de edades tempranas, para una vez analizados los datos, generar una nueva estrategia docente. En torno a este objetivo principal girarán los siguientes objetivos secundarios:

- Conocer cuáles son las metodologías empleadas para la enseñanza de contrabajo.
- Averiguar si existe una metodología común.
- Conocer cómo planifican la labor docente.
- Saber qué contenidos son imprescindibles en la enseñanza de contrabajo.
- Indagar si existen unos criterios comunes.
- Averiguar si las metodologías existentes se adaptan a las características del discente actual, teniendo en cuenta la edad de inicio y la diversidad del alumnado.

- Selección de manuales

La selección de los métodos se ha realizado teniendo en cuenta la difusión internacional, la representación de cada época y los que mejor sistematización y

progresión metodológica tienen o han tenido en la enseñanza del contrabajo en los siglos XIX y XX.

- Labro, Ch. (1860). *Méthode de contrebasse*. París: P. Philippo
- Nanny, E. (1920). *Enseignement Complet de la Contrebasse à quatre et cinq cordes*. París: Leduc.
- Bottesini, G. (1864). *Metodo per contrabasso*. Milano: Ricordi.
- Billè, I. (1920). *Nuovo metodo per contrabasso*. vol. 1-7. Milano: Ricordi.
- Simandl, F. (1874). *New meethode for string bass*. vol. 1 y 2. New York: Fischer.
- Simandl, F. (1984). *New Method for the Double, volumen I y II*, revised by F. Zimmerman. New York: Fischer.
- Streicher, L. (1970-1980). *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*. vol.1-5. Viena: Doblinger.
- Suzuki, S. (1991-1996). *Suzuki Bass School, Bass* (vol.1, 2 y 3). Miami, USA: Warner Bros.
- Emery, C. (1988). *Yorke mini-bass Book 1, Bass is best!* London: Yorke edition
- Emery, C. y Barrat C. (1996). *Yorke mini-bass Book 2, Bass is best!* London: Yorke edition.

- **Materiales**

Los materiales empleados para realizar un estudio en base a los objetivos propuestos y realizar nuestra investigación han sido los siguientes manuales de contrabajo: *Méthode de contrebasse* par Charles Labro, *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes* par Edouard Nanny, *Metodo per Contrabasso* di Giovanni Bottesini, *Nuovo método per contrabasso* per Isaia Billè, *New method for the double bass* de Franz Simandl, *Mein Musizieren auf dem Kontrabass* de Ludwig Streicher, *Suzuki Bass School* de Shinichi Suzuki y *Bass is best* de Caroline Emery.

- **Temporalización**

El trabajo de campo se ha desarrollado durante los cursos académicos 2017-18 y 2018-2019 y abarca el tiempo transcurrido desde el inicio de la recogida de datos hasta la finalización de estos.

4.2.1.2 Procedimiento y desarrollo del estudio

Esta fase se refiere al trabajo de campo realizado, tal y como se describe a continuación. Una vez seleccionados todos los métodos de contrabajo anteriormente citados, diseñamos un sistema de categorías. Para establecerlas, tuvimos que recurrir al análisis de los objetivos propuestos, ya que serán determinantes a la hora de su elaboración. A través de ellas, intentamos extraer información que pueda colaborar a establecer triangulaciones y conclusiones finales. A la hora de elaborar estas categorías hemos partido de las reglas lógicas establecidas por Pérez Serrano (2004):

- **Homogeneidad:** debe existir una relación lógica, con la variable que se considera, entre todas las categorías.
- **Utilidad:** el conjunto total de las mismas debe llevarnos a poder establecer una clasificación, teniendo en cuenta todas las variables observadas.
- **Exclusión mutua:** cualquiera de las respuestas debe estar codificada en un solo y único lugar.
- **Claridad y concreción:** las categorías deben estar formuladas de forma sencilla, de modo que no den pie a diferentes interpretaciones.

4.2.1.2.1 Procedimiento para realizar el análisis de los métodos del siglo XIX y XX

En primer lugar, se realiza el análisis de la metodología de los siglos XIX y XX, por el cual se han clasificado en tablas los objetivos, contenidos y secuenciación de cada sistema metodológico y se acuerdan una serie de siglas para identificar a cada autor con su análisis metodológico para facilitar la apreciación de estos, como se muestra en la Tabla 1.

Tabla 1. Autores de los manuales de contrabajo analizados. Fuente: elaboración propia

| Autor | Sigla |
|--------------|--------------|
| Ch. Labro | L. |
| E. Nanny | N. |
| G. Bottesini | B. |
| I. Billè | Bi. |
| F. Simandl | S. |
| L. Streicher | St. |

Para realizar la recogida de información de forma sistematizada se valoraron dos vertientes, los Preliminares y las Lecciones prácticas, las cuales se dividieron en un número de ítems igual al contenido u objetivo encontrado, valorándose cada ítem con una **X**, en caso de ausencia y con una **V** en caso de presencia del mismo, en cada manual analizado.

Tabla 2. Preliminares 1. Fuente: elaboración propia

| Preliminares 1 |
|----------------------------|
| Autorización |
| Idiomas |
| Edad del principiante |
| Teoría musical |
| Sujeción del contrabajo |
| Ilustraciones explicativas |

Los Preliminares 1 y 2, se reflejaron en dos tablas (Tabla 2 y Tabla 3) y a través de la primera de ellas, se puede observar las referencias a los aspectos más generales, como autorización, idiomas, edad del participante, teoría musical, la sujeción del contrabajo e ilustraciones explicativas.

En la segunda tabla de Preliminares, como se puede contemplar en la Tabla 3, se contemplan ítems relacionados con referencias históricas, pedagógicas y

organológicas del contrabajo. En las cuestiones organológicas se analizarán aspectos como el número de cuerdas (N.C.) el tipo de afinación (A.) las dimensiones del instrumento (D.C.) y las dimensiones del arco (D.A.) conceptos que nos sitúan desde el punto de vista instrumental en las diversas épocas y lugares donde se desarrollaron las tres Escuelas metodológicas de nuestro protagonista.

Es imprescindible indicar que, aproximadamente hasta 1980, no existieron contrabajos de tamaño pequeño, por lo que, aunque algunos maestros no especifican la edad de comienzo de estos estudios, es evidente que el discente principiante se debería encontrar al menos en edad juvenil.

Tabla 3. Preliminares 2. Fuente: elaboración propia

| Históricas | |
|----------------------|------|
| Organológicas | N.C. |
| | A. |
| | D.C. |
| | D.A. |
| Pedagógicas | |

Las referencias a las lecciones prácticas de los métodos, se presentan a través del análisis y atendiendo a siete categorías: Lecciones prácticas, mano izquierda, tonalidad, manejo de arco, golpes de arco, adornos, y material de estudio. Estas categorías, están organizadas cada una de ellas en una tabla explicativa con ítems, que ordenan la segunda parte de nuestro estudio. En ellas, se valoran todos los objetivos y contenidos encontrados que servirán para fundamentar la propuesta de un nuevo sistema para los principiantes de contrabajo en edades tempranas. A continuación, se describe cada una de las categorías analizadas:

En primer lugar, se realizará el análisis con el que se especificarán las partes que conforman el instrumento y el arco, siguiendo la estructura que se muestra en la Tabla 4: la sistematización de las posiciones en la *tastiera*, la explicación de la realización del *pizzicato*, de los armónicos, el estudio de las cuerdas abiertas y de los saltos interválicos, objetivo este último de gran importancia para la realidad del aprendizaje de un instrumento de grandes dimensiones.

Tabla 4. Lecciones prácticas. Fuente: elaboración propia

| Lecciones prácticas |
|-------------------------------|
| Partes del contrabajo |
| Sistematización de posiciones |
| Cuerda abierta |
| Saltos interválicos |
| Dobles cuerdas |
| Pizzicato |
| Cambios de posición |
| Armónicos |

Posteriormente, presentamos las tablas comparativas teniendo en cuenta la colocación de la mano izquierda, los aspectos relacionados con la tonalidad, el manejo del arco, los diferentes golpes de arco, adornos y el material de estudio, según la descripción que se realiza a continuación:

- **Mano izquierda**

A continuación, mostramos la tabla con los ítems referentes a la colocación de la mano izquierda, la digitación usada por las diversas Escuelas y su nomenclatura para poder ejecutar los ejercicios, estudios y escalas propuestas en cada sistema, siguiendo la estructura de la Tabla 5.

Recoger esta particularidad es de vital importancia, ya que es una de las características que definen a cada sistema y de la claridad en las explicaciones depende el desarrollo técnico del estudiante.

Para especificar la digitación a utilizar, se ejemplifica con un número y éste se refiere al orden de los dedos: el 1 se corresponde con el dedo índice, el 2 con el medio, el 3 con el anular y el 4 con el meñique para la Escuela italiana y con los dedos anular y meñique utilizados al mismo tiempo para la Escuela de Praga.

Para señalar el uso del pulgar en las lecciones de capotasto se usa un +, un 0 o una combinación de los dos símbolos. La extensión es un sistema utilizado por otros instrumentos de cuerda que se adoptó también para el contrabajo en los manuales de Nanny y Billè.

Con la mano izquierda se realiza también el vibrato, que es una característica del sonido que embellece y amplía la onda sonora y sirve de unión entre las notas para ayudar al fraseo.

Tabla 5. Mano izquierda. Fuente: elaboración propia

| Mano izquierda |
|-----------------------|
| Colocación |
| Digitación |
| Capotasto |
| Nomenclatura |
| Cambio de posición |
| Vibrato |

- Tonalidad

En la Tabla 6 reflejamos todos los aspectos analizados que se encuentran relacionados con la tonalidad que, aunque cada método lo trata en un orden diferente y con la digitación propia de cada Escuela, son ítems básicos para la formación del instrumentista de contrabajo.

Tabla 6. Tonalidad. Fuente: elaboración propia

| Tonalidad |
|------------------|
| Escalas (M y m) |
| Tonalidades |
| Intervalos |
| Arpeggios |
| Progresiones |
| Cromatismos |
| Enarmonías |

- Manejo del arco

Seguidamente, referenciamos el manejo del arco que es, junto a la sujeción del contrabajo y la colocación de la mano izquierda, uno de los aspectos más importantes para el instrumentista de cuerda. Del concepto de sujeción, distribución del arco, la comprensión técnica del manejo del arco y la utilización de las dinámicas, depende el avance técnico y la calidad del contrabajista. Por lo tanto, analizamos este ítem en la Tabla 7, prestando una atención especial y pormenorizada a cada aspecto que interviene en la consecución de este objetivo.

Tabla 7. Manejo del arco. Fuente: elaboración propia

| Manejo del arco |
|------------------------|
| Sujeción |
| Colación de los dedos |
| Colocación mano |
| Colocación brazo |
| Cambio de cuerda |
| Distribución |
| Dinámicas |
| Nomenclatura |

- **Golpes de arco**

La Tabla 8, ofrece la organización que seguiremos para referenciar el aprendizaje de diferentes golpes de arco y la simbología para la utilización de cada uno de ellos.

Tabla 8. Golpes de arco. Fuente: elaboración propia

| Golpes de arco |
|-----------------------|
| Detachè |
| Stacatto |
| Spiccato |
| Trémolo |
| Sull Ponticello |
| Col legno |
| Legato |
| Martelé |

- **Adornos**

Seguidamente, hacemos referencia en la Tabla 9 al análisis de los adornos en la escritura musical, los cuales son aspectos que embellecen una interpretación y, en consecuencia, son valorados y analizados en cada metodología.

Tabla 9. Adornos. Fuente: elaboración propia

| Adornos |
|----------------|
| Appoggiatura |
| Trino |
| Mordente |
| Grupeto |

- **Material de estudio**

En la Tabla 10, mostramos los apartados analizados de las Lecciones prácticas, teniendo en cuenta el material musical empleado de cada manual. Recordamos,

que los estudios y las recapitulaciones son útiles para asentar los conocimientos adquiridos. Además, reconocemos la utilización de los pasajes orquestales y de repertorio de solo, que facilitan que el estudio técnico del contrabajo tenga una dirección real, en la cual debe organizarse el planteamiento de un sistema metodológico efectivo.

Tabla 10. Material de estudio. Fuente: elaboración propia

| Material de estudio |
|----------------------------|
| Recapitulaciones |
| Pasajes orquestales |
| Estudios |
| Repertorio de solo |

4.2.1.2.2 Procedimiento para realizar el análisis de los métodos especializados en enseñanza infantil

Posteriormente, estudiamos la metodología especializada en la enseñanza infantil del contrabajo, clasificando en tablas los contenidos de cada una de ellas. Para realizar la recogida de información de forma sistematizada, abordamos las características de estas metodologías por separado, ya que presentan unas características, secuenciación y contenidos muy distintos, que no permiten la comparación entre ellas. Por tanto, para la consecución de un estudio profundo y detallado de estos sistemas, que aportan el acercamiento a la realidad actual de nuestros discentes más jóvenes, realizamos la propuesta de análisis que se detalla a continuación:

- El método Suzuki Bass School de Shinichi Suzuki

Este sistema de enseñanza instrumental infantil se desarrolla mediante la formación específica que otorga la Federación Suzuki en todo el mundo. El docente Suzuki para ejercer su labor, deberá estar instruido y federado, lo que garantiza una enseñanza eficaz abalada por esta metodología. Por este motivo, sus métodos no cuentan con preliminares que revelen información previa, ni con preceptos para secuenciar el aprendizaje. Además, es necesario poner de relieve

que esta enseñanza tiene unos pilares educacionales y filosóficos, que basan su línea metodológica en el proceso natural del aprendizaje, atendiendo a la diversidad de capacidades. Esta circunstancia favorece una secuenciación de contenidos, que deberá regular el docente, adaptando la velocidad de aprendizaje según las diferentes necesidades del dicente.

Por estos motivos, el análisis metodológico se realizó de forma diferente a la de los manuales anteriores, mostrando, cómo a través del repertorio se obtienen los objetivos instrumentales básicos. De esta forma, no se prioriza la técnica a la música, sino que ambos aprendizajes se desarrollan al mismo tiempo.

El estudio de las lecciones prácticas se presenta atendiendo a tres categorías; ejercicios prácticos, repertorio y contenidos, organizadas cada una de ellas en una tabla explicativa con ítems que ordenan la segunda parte de nuestro estudio. En ellas, se valoran todos los objetivos y contenidos encontrados que servirán para fundamentar la propuesta de un nuevo sistema para los principiantes de contrabajo a edades tempranas. A continuación, describimos cada una de las categorías analizadas en los tres volúmenes del manual de Shinichi Suzuki para contrabajo.

Para analizar los ejercicios preparatorios presentaremos en el siguiente capítulo tres tablas y a través de ellas, observaremos los propuestos para que el discente anticipe la preparación de diferentes cuestiones técnicas, que deberán ser aplicadas en las piezas de repertorio de cada volumen.

Para el estudio del repertorio planteamos tres tablas, que se corresponden a cada uno de los tres volúmenes analizados. En ellas, observaremos la relación de cada pieza con los contenidos que deberá desarrollar el docente.

Por último, presentaremos en tres tablas el resumen de los contenidos técnicos de cada volumen, elaborados a partir de las dos categorías descritas anteriormente.

- **El método Bass is best! de Caroline Emery**

La autora de este sistema pedagógico considera que para enseñar a los pequeños alumnos se requiere una habilidad especial, que no se puede aprender con instrucciones impresas. Por lo tanto, Emery parte de la idea de que el docente

es el artífice del aprendizaje e incluye en el manual recordatorios e indicaciones útiles para conseguir una enseñanza de calidad (Emery, 1988). Esta condición del docente, se desarrolla con la formación específica para el profesorado que proporciona el Proyecto Yorke mini Bass, en el que se fundamenta este manual didáctico.

Debido a las características tan especiales de este material, el análisis del primer volumen se realizó atendiendo a seis categorías: Preliminares, mano izquierda, ejercicios preparatorios, repertorio, agrupaciones, y contenidos. En el segundo volumen, encontraremos además la categoría dedicada a la Teoría musical y ante falta de ejercicios preparatorios, en los preliminares se indica que el discente deberá tomar en cuenta los existentes en el primer volumen.

- **Preliminares**

A través de la representación de dos tablas, una para cada volumen analizado, se hace referencia a los preliminares donde se explican diferentes cuestiones del proceso del aprendizaje infantil: las herramientas didácticas, los objetivos principales, la importancia de dilatar el tiempo en el aprendizaje, la introducción de conceptos nuevos, la posición del contrabajo y del arco.

- **Mano izquierda**

Ubicando nuestro análisis en los preliminares de los manuales, haremos mención, mediante dos tablas explicativas de los aspectos referidos a la mano izquierda: trinos, posiciones, armónicos y desplazamientos.

- **Ejercicios preparatorios**

Este análisis, representado en una tabla, muestra los ejercicios preparatorios recogidos únicamente en el primer volumen, donde se anticipan los contenidos que se presentan en las piezas propuestas, organizando la secuenciación y el estudio del discente.

- **Repertorio**

Este sistema de enseñanza no se desarrolla de forma tradicional y por tanto, como se puede observar en dos tablas, relacionamos el repertorio con los contenidos que deberá alcanzar el discente.

- **Agrupaciones**

Seguidamente, presentamos en dos tablas las piezas destinadas a las agrupaciones; dúos y cuartetos, base fundamental de todo sistema de aprendizaje instrumental, donde se desarrolla el trabajo a varias voces, la concentración, la audición interna, el pulso y cuestiones técnicas de posición del instrumento y distribución de arco.

- **Ejercicios de teoría musical**

A continuación, recogemos en una tabla explicativa las cuestiones de la teoría musical que se encuentran únicamente en el segundo volumen. Mediante esta práctica se desarrollan contenidos como: tonalidad, composición, ritmo, oído interno, figuración y equivalencias rítmicas.

- **Contenidos**

Finalmente, presentamos las dos últimas tablas, en las que se representa la concreción de contenidos básicos para el desarrollo técnico del contrabajo de los dos volúmenes de Bass is best.

4.2.1.3 Análisis de datos y redacción de informe

En primera instancia, se elaboró un informe inicial donde se recogen reflexiones sobre los contenidos, objetivos y sistematización de cada método de contrabajo. Posteriormente, analizamos los ocho manuales y sus respectivos volúmenes, procediendo a su ordenación y validación de datos, así como al estudio comparativo de las metodologías, describiendo el proceso de investigación, las conclusiones y eventuales líneas con respecto al tema de estudio. Consideramos, que la redacción del informe de investigación es una de las tareas más complejas de todo el proceso, ya que implica el uso de un lenguaje

comprensible para el lector y sobre todo exige concretar y sintetizar los datos obtenidos durante el proceso. Como último punto de esta fase, se realiza el análisis de los datos anteriormente descritos, procediendo a una valoración de estos. De la misma manera, realizamos la valoración de los manuales de enseñanza instrumental infantil, recogiendo factores metodológicos, para la ordenación y la validación de datos.

4.3 Fase II de la investigación: entrevistas

4.3.1 Fundamentación metodológica de la investigación cualitativa

Para complementar la investigación y tras realizar el análisis de los manuales de contrabajo, se ha efectuado una segunda recogida de información a través de entrevistas, que se han incluido al entender que pueden aportar una doble función:

- Para emplearla como instrumento para obtener información sobre los objetivos de la investigación, tal y como refiere Tuckman (1972) citado Cohén y Manion (1990):

Por proporcionar acceso a lo que está dentro de la cabeza de una persona, hace posible medir lo que sabe una persona (conocimiento e información), lo que le gusta o disgusta a una persona (valores y preferencias) y lo que piensa una persona (actitudes y creencias) (p.37).

- Para llevar a cabo la investigación y como complemento a otros métodos, tal y como indica Kerlinger (1981), alegando que se podría utilizar para realizar un seguimiento de los resultados inesperados, para validar otros métodos o para profundizar sobre las motivaciones de los encuestados y que no hayan quedado definidos adecuadamente a través de otras técnicas de investigación.

Por otro lado, estimamos que la metodología cualitativa permite comprender e interpretar la realidad social, siendo la más adecuada para observar la relación de las personas con su entorno, la influencia de sus experiencias vitales y el

significado que les otorgan (Cáceres, 2003). Por lo que, definitivamente, la visión cualitativa es la más idónea para comprender el significado que las personas confieren a las experiencias sociales y educativas que protagonizan (Goezt y Lecompte, 1998).

También para Flick (2004) esta opción es la idónea cuando lo que interesa investigar son creencias y prácticas de un grupo de interés, debido a que esta metodología estudia el conocimiento y las prácticas de los participantes, tomando en consideración que los puntos de vista y las prácticas en el campo son diferentes a causa de las distintas perspectivas subjetivas y los ambientes sociales relacionados con ellas.

Esta parte del estudio se formula con el objetivo de conocer la necesidad de adecuar a la realidad del aula y a su diversidad la enseñanza del contrabajo. Así como comprobar si los contenidos de los manuales analizados aportan conocimiento sobre aquello que se pretende enseñar, con el fin último de modernizar las estrategias educativas.

Por este motivo y debido a la relevancia del tema, se ha optado por abordarlo desde una óptica metodológica cualitativa para comprender, analizar e interpretar el significado que los participantes del fenómeno de estudio muestran a partir de sus propios discursos y reflexiones. De esta manera, daremos respuesta a las preguntas que promovieron nuestra investigación:

- ¿Las metodologías contrabajísticas de los siglos XIX y XX analizadas están vigentes en la actualidad?
- ¿Cómo es el sistema metodológico de cada una de las Escuelas europeas de contrabajo?
- ¿Cuáles son los contenidos y objetivos del aprendizaje del contrabajo?
- ¿Cuáles son los elementos comunes?
- ¿Qué características tiene la enseñanza del contrabajo en edades tempranas?
- ¿Los métodos existentes se adaptan a las características del discente en edad temprana?

- ¿Qué objetivos, contenidos y secuenciación del aprendizaje serían los más adecuados para la enseñanza del contrabajo actualmente?

4.3.2 Diseño y desarrollo de la investigación

Tomando como referente “el modelo circular de investigación de Glasser y Strauss” (citado en Flick, 2004, p. 59), elaboramos el diseño y desarrollo del estudio partiendo de un planteamiento abierto y emergente, favoreciendo así la reflexión sobre el proceso de investigación. El propósito del estudio es reconstruir las categorías específicas que los entrevistados emplean en la comprensión de sus propias experiencias (Goetz y Lecompte, 1998, p. 31), con la pretensión de conocer cómo se articula el tema objeto de estudio.

El desarrollo de la investigación ha sido guiado por la selección gradual (Flick, 2004), por considerarlo un proceso de adaptación constante a los datos y el cual nos permite tomar decisiones al ir avanzando el estudio. En la siguiente tabla (Tabla 11) se presenta la temporalización del desarrollo de la parte cualitativa de la investigación.

Tabla 11. Temporalización de la investigación cualitativa

| ACTIVIDAD | 2019 | 2020 | 2021 |
|---|-------------|-------------|-------------|
| Planteamiento de la parte cualitativa de la investigación | X | | |
| Revisión bibliográfica | X | X | X |
| Entrada en el campo y negociación de condiciones | | X | |
| Diseño y realización de entrevistas | | X | |
| Devolución de la información para validación | | | X |
| Análisis de datos | | | X |
| Redacción del informe de investigación | | | X |

4.3.3 Criterios de selección de los informantes

La selección de los informantes participantes del estudio ha supuesto uno de los momentos trascendentales de esta parte de la investigación, para ello, se han formulado una serie de criterios para que la elección fuese adecuada, lo que ha permitido obtener información clave para tratar las cuestiones necesarias para este trabajo. Por tanto, consideramos que, aunque encontrar un buen informante es complicado, de la calidad de esta elección depende la obtención de un relato completo, genuino y crítico (Pujadas, 2000).

Por último, es necesario señalar que para llevar a cabo este procedimiento se ha utilizado la selección por criterios de Patton (1990), aplicando concretamente el de casos críticos “la selección de los casos críticos apunta a aquellos donde las relaciones que se deben estudiar se hacen especialmente claras” (citado en Flick, 2004, p. 82).

Para el fin descrito anteriormente, disponemos del relato de seis informantes de contrabajo de diversas nacionalidades y de reconocida trayectoria en el ámbito orquestal, a los cuales se les realizó la entrevista enfocada desde dos perspectivas: como antiguos alumnos y como actuales docentes. Estos profesionales, de amplia experiencia, nos aportaron datos y opiniones que, debido a su ejercicio, nos proporcionó el acercamiento necesario para considerar aspectos esenciales en la formación de los discentes en la actualidad.

Así mismo, contamos con la participación de dos docentes de nacionalidades inglesa y española, especialistas en educación instrumental desde las primeras edades.

La selección de estas profesionales atiende a los siguientes criterios:

- 1) Obtener una muestra con testimonios de informantes especializados en educación instrumental desde las primeras edades.
- 2) Tener la percepción de una especialista de contrabajo infantil y una especialista en la Metodología Suzuki, sistema pionero en la enseñanza instrumental infantil.

- 3) Lograr una representación de informantes desde dos perspectivas complementarias.
- 4) Obtener el fundamento necesario para identificar el tipo de actuación docente para discentes en edad infantil.

Los informantes participantes del estudio son:

- Antonio García Araque (en adelante I1)
- Informante de nacionalidad francesa (en adelante I2)
- Risto Vuolanne (en adelante I3)
- Mario Alexandre (en adelante I4)
- Todd Williamson (en adelante I5)
- Damián Arenas (en adelante I6)
- Caroline Emery, especialista en metodología infantil de contrabajo (en adelante E7-E1)
- Carlota Alonso, especialista en metodología Suzuki (en adelante I8-E2)

La muestra del estudio está conformada por 2 informantes femeninos y 6 masculinos, en la Figura 117, podemos observar el porcentaje de participación de ambos.

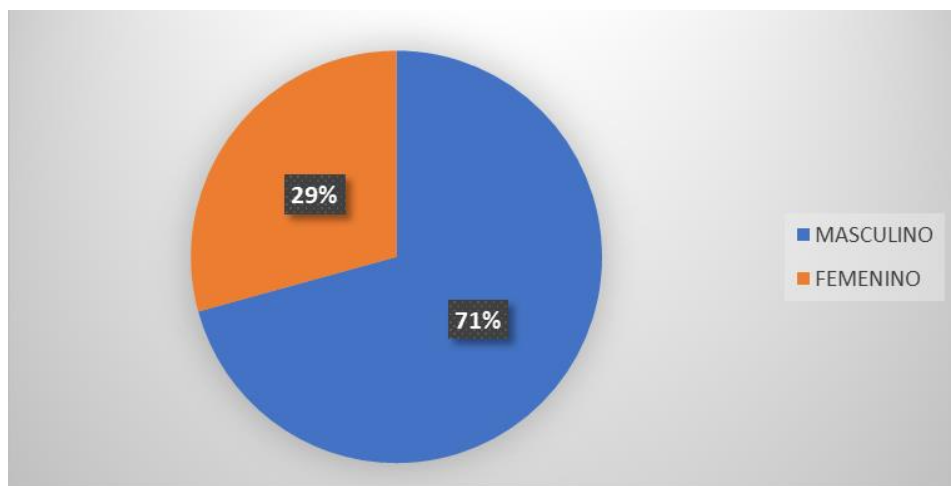


Figura 117. Representación de la muestra

Como se puede observar en la figura anterior, el estudio recoge los testimonios de ocho profesionales, seis contrabajistas profesionales del ámbito orquestal que también desarrollan su actividad como docentes y dos especialistas en enseñanza instrumental infantil. En el apartado de resultados, se pondrá de manifiesto el alto nivel de capacitación profesional de las personas entrevistadas, las cuales han otorgado a nuestro estudio un acercamiento real a las características y problemáticas del aprendizaje instrumental, resultando los ocho profesionales colaboradores, informantes valiosos para el tema de estudio.

4.3.4 Trabajo de Campo

Entrada en el campo y negociación de condiciones

Para realizar una correcta recogida de información, al principio del proceso se negociaron las condiciones mediante un acuerdo verbal (Stake, 1998), donde se explicaron los propósitos de la investigación, cómo se desarrolló del estudio y cómo se tratarían posteriormente los datos recogidos.

Partiendo del acuerdo verbal empleado por Cobos (2010), se ha atendido a los siguientes principios:

- 1) El primer objetivo de esta investigación es identificar los contenidos y objetivos necesarios para el aprendizaje del contrabajo y su adecuación a la realidad del aula. Para ello recurrimos a los siguientes puntos:
 - Averiguar si los contenidos de los manuales analizados siguen vigentes.
 - Reconocer los contenidos y objetivos necesarios para el aprendizaje del contrabajo.
 - Diferenciar el aprendizaje infantil del resto de niveles.
 - Adaptar los manuales a la edad y las características de la diversidad del aula.
- 2) Se acuerda que la persona encargada de la recogida de la información, de su transcripción, almacenamiento, estructuración e interpretación será la

investigadora y se utilizarán exclusivamente en la elaboración del informe final, aquellos que se hayan recogido.

- 3) La investigadora se compromete a mantener, siempre que así lo requiera el informante, su anonimato, asegurando la absoluta confidencialidad tanto de la persona entrevistada como de los datos facilitados.
- 4) Se establece una entrevista por informante para la recogida de la información.
- 5) Los participantes aceptaron el uso de herramientas telemáticas y de la grabación de estas, como técnica de recogida de la información.
- 6) La realización de las entrevistas se llevó a cabo telemáticamente en el horario y plataforma que consideró más adecuado cada informante.
- 7) Cada entrevista fue transcrita y entregada a cada informante para su validación y en ella se le permitió realizar las oportunas matizaciones.
- 8) El uso de los datos se hará sólo con fines de investigación facilitando el acceso a los mismos si así lo consideran oportuno.

Recogida de datos: la entrevista

Se ha escogido la entrevista como instrumento de investigación cualitativa por ser flexible y dinámica, atendiendo a Kvale (2011), no directivas y abiertas, optando por la entrevista semiestructurada como técnica para el registro de la información.

Las entrevistas a los seis contrabajistas con experiencia instrumental y docente se diseñaron con el objetivo de alcanzar una mayor comprensión y conocimiento de las diferentes realidades del aprendizaje del contrabajo y para obtener información para la mejora de su aprendizaje en la actualidad. Para diseñarlas se tuvieron en cuenta cuestiones como los antecedentes instrumentales, el porqué de la elección del contrabajo, la edad del comienzo del aprendizaje musical, las dificultades del aprendizaje en los diferentes niveles, las actuaciones de los docentes, las características técnicas, el empleo de las diversas metodologías, aspectos que deben mejorar en la enseñanza actual...

La recogida de datos de las dos entrevistas a las docentes de educación instrumental desde la edad infantil recoge información sobre las siguientes cuestiones:

- El conocimiento de las características de la enseñanza de los discentes más jóvenes.
- La consideración sobre la relevancia y posibles beneficios que tiene para el alumnado la adaptación de la metodología de los siglos XIX y XX.
- La reflexión sobre los aspectos que se debe mejorar en la enseñanza actual.

Con el fin de obtener la máxima información, se procuró crear un clima óptimo que favoreciese la fluidez de palabra de los participantes del estudio, con condiciones favorables para que el informante estuviese cómodo, sin ser dirigido ni coartado en sus opiniones (Pujadas 1992). Para mantener la rigurosidad de la información obtenida, el registro de las entrevistas se realizó de forma fidedigna y respetando el criterio de literalidad estilística (Pujadas, 2000). Los textos completos de las entrevistas se adjuntan como Anexo V.

Debido a que las entrevistas se realizaron en el periodo de confinamiento a consecuencia del Covid-19, los instrumentos utilizados para la recogida de datos fueron las aplicaciones de Zoom, WhatsApp y Skype. A través de ellas, se lograron realizar las grabaciones necesarias para su posterior transcripción. Además, se ha seguido un proceso de validación de la información mediante el feedback de los participantes.

En el proceso de transcripción de las entrevistas se ha realizado una codificación de cada participante. Para ello optamos por crear una tabla de códigos, tal y como se puede observar en la (Tabla 12), así como un ejemplo de codificación en la Figura 118.

Tabla 12. Códigos de las entrevistas

| Número de Informante | Identificador | Código Atlas.ti |
|--|---------------|-----------------|
| Informante 1 | I1 | 12 |
| Informante 2 | I2 | 22 |
| Informante 3 | I3 | 11 |
| Informante 4 | I4 | 6 |
| Informante 5 | I5 | 46 |
| Informante 6 | I6 | 23 |
| Informante 7 Experta contrabajo edad temprana | I7-E1 | 12 |
| Informante 8 Experta Suzuki | I8-E2 | 11 |

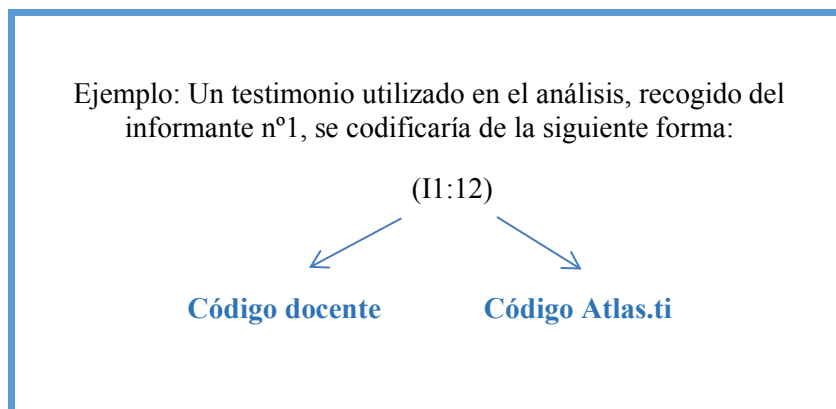


Figura 118. Explicación de los códigos para citar las entrevistas

4.3.5 El análisis de los datos

En el proceso de recogida de información se fueron interpretando los datos y reformulando los conceptos teóricos a medida que avanzaba el estudio.

A la hora de diseñar las entrevistas, se consideró dotarlas de un carácter vivencial y reflexivo, por lo que se tomó la decisión de tratar la información como un relato biográfico (Bolívar, Domingo y Fernández, 2001) donde los informantes tuvieran la libertad de expresar sus vivencias y opiniones, ofreciendo un conocimiento real del aprendizaje instrumental desde varios puntos de vista.

Con el fin de comprender el valor que cada informante aporta al estudio, se ofrece un pequeño relato de su historia de vida, con los hitos más significativos de su trayectoria, los cuales se presentan en la primera parte de los resultados, en un discurso entrelazado entre sus propias narraciones y las de la investigadora. De esta forma, reelaboramos el conocimiento a través de experiencias vitales, que proporcionan un extraordinario valor a la hora de comprender la realidad estudiada (Cortés, 2011). Los relatos han sido validados por los profesionales entrevistados a través del diálogo entre investigador e informantes (Bolívar et al., 2001).

Con respecto a la segunda parte del proceso, hacemos referencia a que los datos fueron ordenados a través del siguiente proceso: recogida de datos, reducción de estos (codificación y categorización) y obtención de conclusiones a partir de las evidencias obtenidas. Con la totalidad de datos obtenidos se realizó un análisis mediante un proceso inductivo de categorización de la información (Miles y Huberman, 1994; Miles, Huberman, y Saldaña, 2014) para “reconstruir las categorías específicas que los participantes emplean en la conceptualización de sus propias experiencias” (Goetz, y Lecompte, 1988 p.31) que permite profundizar en la comprensión del tema objeto de estudio a partir de las percepciones de los participantes.

Para realizar la codificación de la información y consecuentemente su análisis, se ha utilizado el programa ATLAS.ti 8, puesto que posibilita asignar etiquetas a fragmentos de texto, permitiendo así la búsqueda de patrones para establecer clasificaciones (Hwang, 2007). En la codificación se ha identificado con una o dos palabras el tema central de un párrafo, o grupo de palabras, para posteriormente simplificar la información, identificando elementos de significado y dotando a la información de un carácter más operativo. El documento resultante con el análisis de datos de Atlas.ti se adjunta como Anexo VI. A continuación se muestran tres ejemplos (Figura 119, Figura 120 y Figura 121) del análisis llevado a cabo a través del software citado:

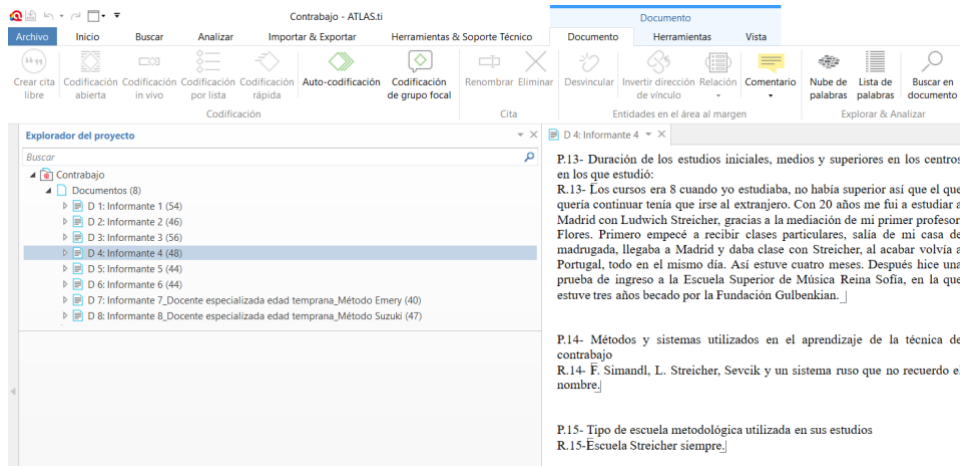


Figura 119. Ejemplo de los documentos primarios en el Atlas.ti8

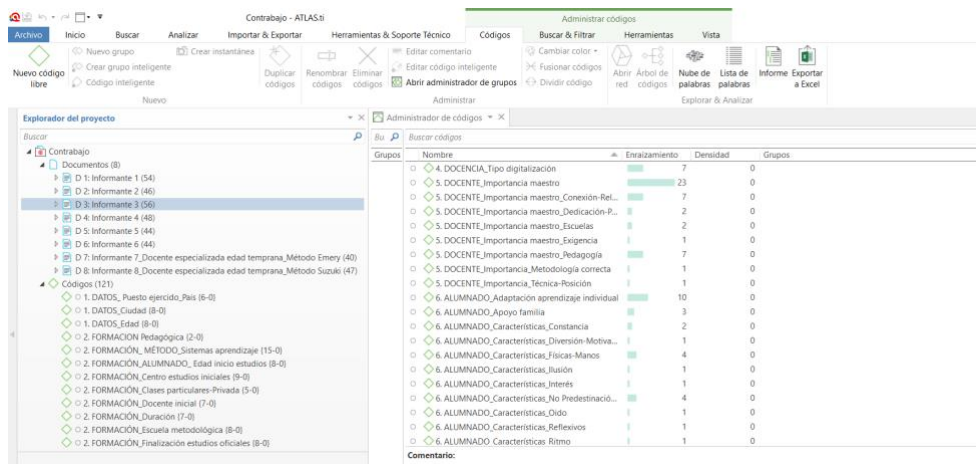


Figura 120. Ejemplo de los códigos del análisis en el Atlas.ti8

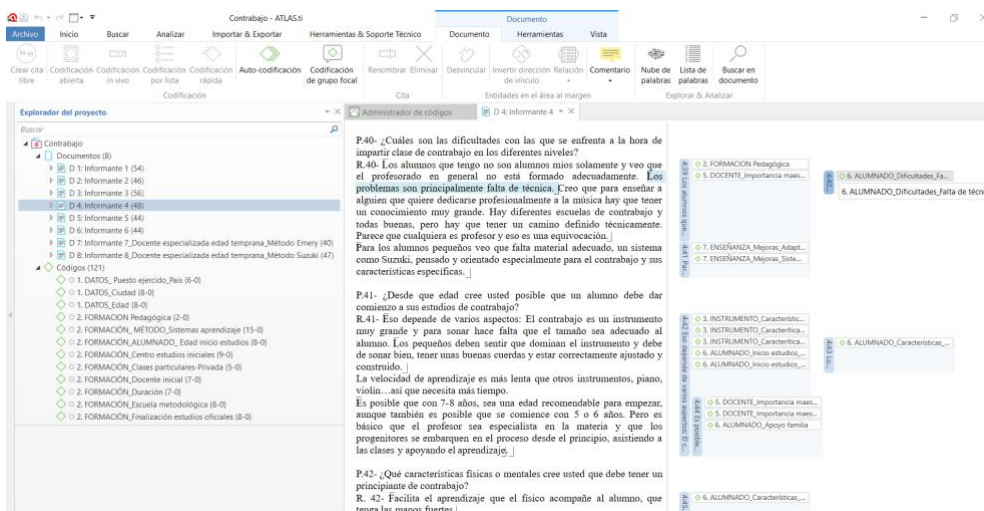


Figura 121. Muestra del análisis de una entrevista en el Atlas.ti 8

Para identificar un determinado tema con una etiqueta, separamos la información en segmentos relevantes y significativos que conforman el conjunto de datos objeto de análisis. Esta tipificación ha facilitado la posterior recuperación de la cita o el fragmento marcado, pues como manifiesta Stake (1998, p. 69), “Los investigadores consiguen las significaciones mediante la interpretación directa de los ejemplos individuales, y posteriormente por la suma de los ejemplos hasta poder extraer características comunes a un grupo”. Esto nos ha permitido designar cada información seleccionada por un código y una categoría, en la que consideramos que debe estar incluida. Seguidamente, presentamos en la Tabla 13 el sistema de categorías y códigos resultantes del análisis.

Tabla 13. Categorías y códigos resultantes del análisis (parte 1)

| Categoría | Subcategoría | Códigos |
|--|-------------------------------------|--|
| Proceso aprendizaje (docente) | Trayectoria formativa | Edad |
| | | Instrumento |
| | | Duración |
| | | Manual/ Sistema aprendizaje |
| | | Metodología |
| | | Dificultades |
| Proceso de enseñanza (experiencia profesional docente) | Trayectoria profesional | Años experiencia |
| | | Lugar |
| | | Tipo centro |
| | | Niveles |
| | | Cantidad alumnado (oficial vs no oficial) |
| | Sistemas enseñanza (aprendizaje) | Clases particulares |
| | | Conciertos |
| | | Manual/Método |
| | | Tipo escuela |
| | | Materiales propios |
| | | Digitación |
| | | Arco |
| | | Posición |
| | | Tamaño contrabajo |

Tabla 13. Categorías y códigos resultantes del análisis (parte 2)

| Categoría | Subcategoría | Códigos |
|---------------------------------|----------------------|------------------------------|
| Proceso de aprendizaje discente | Factores aprendizaje | Edad alumnado |
| | | Edad condicionante |
| | | Instrumento propio/no propio |
| | | Predestinación física |
| | | Tamaño manos |
| | | Cualidades |
| | | Adaptación aprendizaje |
| | | Apoyo familiar |
| | Dificultades | Posición pulgar |
| | | Tiempo práctica |
| | | Equilibrio |
| | | Concentración |
| | | Falta Constancia |
| | | Falta Motivación |
| | | Falta de técnica |
| | | Lenguaje musical |
| | | Musicalidad |
| | | Falta estudio/saber estudiar |
| | | Calidad de la interpretación |
| Ritmo | | |
| Relajación | | |

4.3.6 Criterios éticos

Consideramos que el aspecto ético en el proceso de investigación es clave y por tanto, debe tenerse en cuenta durante todo el proceso del estudio, pues somos conscientes de que es deber del investigador establecer una relación con los informantes basada en el respeto de su dignidad y su integridad. Debido a la relevancia de los informantes, se solicitó permiso a cada uno de ellos para revelar su identidad y para gestionar los datos que obtuvimos de sus manifestaciones. De esta forma se actuó de manera rigurosa, respetando en todo momento el

tratamiento de los datos, salvaguardando la confidencialidad del informante que así lo solicitó y siendo lo más fiel posible a cada una de las opiniones otorgadas.

Tabla 13. Categorías y códigos resultantes del análisis (parte 3)

| Categoría | Subcategoría | Códigos |
|---------------------------|---------------------|--------------------------|
| Mejoras proceso enseñanza | Propuestas mejora | Adaptación alumnado |
| | | Diversidad |
| | | Presión/seguridad |
| | | Prisas/angustia |
| | | Sistemas aprendizaje |
| | | Conservatorios |
| | | Tipos ejercicios |
| | | Ventajas música |
| | | Creatividad |
| | | Lúdico/motivación |
| | Importancia docente | Difusión instrumento |
| | | Ley incompatibilidades |
| | | Rural/ciudad/Extranjero |
| | | Capacitación profesorado |
| | | Capacitación negativa |
| | | Relación formador/a |
| | | Adaptación |
| | | Conexión |
| | | Dedicación/pasión |
| | | Exigencia |
| Mala relación formador | | |

4.3.7 Criterios de credibilidad

Esta investigación, con el fin de garantizar su credibilidad, se ha desarrollado respondiendo a tres cuestiones: la fiabilidad, la validez y la triangulación de datos (Stake, 1998), criterios propios de la metodología cualitativa (Flick, 2004).

La obtención y registro de los datos de forma clara (Flick, 2004) e indicando cuáles son las declaraciones de los informantes, garantizan la fiabilidad de este estudio. El acceso a estos datos se asegura con la transcripción de las ocho

entrevistas que se encuentran recogidas en el Anexo V y en las cuales se observan los datos brutos de las mismas, junto con el informe del análisis descriptivo de códigos y categorías elaborado con el programa de análisis ATLAS.ti. 8 (Anexo VI). Además, se explica el proceso de codificación de los datos dejando constancia de las categorías y códigos obtenidos en el análisis.

La validez se justifica a través de la validez comunicativa por parte de los informantes (Flick, 2004) y la validación de la información a través de estos. Con el fin de mostrar como las interpretaciones están fundamentadas en las evidencias aportadas por los profesionales de contrabajo y por los docentes especialistas en aprendizaje instrumental desde las primeras edades, se elaboró una interpretación de los datos con un carácter más descriptivo que interpretativo, para ello presentamos la configuración del informe con testimonios de los participantes para fundamentar los hallazgos. Por último, se procedió a utilizar la triangulación metodológica de datos (Denzin, 1989).

4.4 Análisis de resultados

4.4.1 Análisis de la investigación documental

Comenzamos el análisis de contenidos, realizando un estudio de los sistemas metodológicos de contrabajo, para conocer los contenidos básicos del aprendizaje del instrumento.

4.4.1.1 La muestra y sus características

La muestra la constituyen seis manuales de los siglos XIX y XX, provenientes de las tres Escuelas europeas y dos manuales de enseñanza instrumental especializada en edades tempranas. La selección del material se realizó atendiendo a las características más relevantes y al nivel de eficacia del aprendizaje. A continuación, se exponen las características de cada manual, perteneciente a la escuela francesa, italiana, de Praga y a la enseñanza de la primera infancia.

La Escuela francesa

Como representantes de la Escuela francesa de contrabajo se seleccionaron dos manuales didácticos, uno del siglo XIX y otro del siglo XX: *Méthode de contrebasse* par Charles Labro, editado en 1860 por L. Philippo en París y *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes* par Edouard Nanny, editado en 1920 por A. Leduc en París.

El manual de Labro fue escogido para la realización de este análisis, por ser el primer sistema francés en plantear la necesidad del cambio de la enseñanza del contrabajo de tres cuerdas al de cuatro cuerdas, de forma oficial, en el conservatorio de la capital francesa, lo que hizo posible un gran avance técnico para nuestro protagonista.

Nanny y su método para contrabajo de cuatro y cinco cuerdas, presenta al contrabajo francés del siglo XX y su utilización actualmente en Europa como sistema metodológico, lo acredita como una de las herramientas fundamentales del aprendizaje contrabajístico.

La Escuela Italiana

Como representantes de la Escuela de contrabajo italiana, se seleccionaron el *Metodo per Contrabasso* in Giovanni Bottesini, editado por Ricordi en 1865 en la ciudad de Milán y el *Nuovo metodo per Contrabasso a 4 e 5 corde* de Isaia Billè, editado en Milán, por Ricordi en 1922. El método de Bottesini, se eligió por su gran proyección internacional y por el valor de otorgar las líneas melódicas del Bel Canto italiano al repertorio del contrabajo, reflejo de la estética musical del momento. El manual de Billè, fue seleccionado como muestra de la Escuela italiana para el contrabajo moderno de 4 y 5 cuerdas, que, conservando la línea melódica característica de su origen, proporciona una serie detallada de explicaciones sobre la técnica de nuestro protagonista.

La Escuela de Praga

Para representar a la Escuela de Praga de contrabajo, se seleccionaron dos manuales didácticos, del siglo XIX y del siglo XX: *Neueste Methode des*

Contrabassspils von Franz Simandl, primer volumen, editado con probabilidad en 1874 por Verlag & Eigenlhum, Von C.F. Schmidt, en Helbornn y New Method for the Double, volumen I y II, revised by F. Zimmerman, editado en 1984 por Carl Fischer en Nueva York (Planyavsky, 1984. p. 718) y Mein Musizieren auf dem Kontrabass, escrito por Ludwig Streicher en cinco volúmenes y publicado por Doblinger en Viena, en los años 1977, 1978 y 1980.

El sistema de Franz Simandl, fue seleccionado por ser el autor del sistema metodológico de mayor difusión internacional, extendiéndose por Europa, América y Rusia. El método consta de dos partes bien diferenciadas y para su análisis, pudimos contar con la edición original de la primera parte. Para completar algunas páginas que faltaban del análisis completo de la obra, contamos con la edición más moderna de 1984.

Como representante de la metodología del siglo XX, aparece con fuerza la figura de Ludwig Streicher, que, junto a su método, representa al contrabajo totalmente desarrollado para las exigencias musicales de este siglo. Actualmente, es el sistema más utilizado en los conservatorios de todo el mundo. Este manual, conforma un estudio pormenorizado del contrabajo que, basado en la Escuela de Praga, no pretende crear un nuevo método, sino proporcionar a los principiantes y a los estudiantes avanzados, su propia forma de tocar y la más sencilla (Streicher, 1977. vol.1. p.2).

Representando a la enseñanza instrumental en edades tempranas se analizaron los manuales de Suzuki y de Emery.

El método Suzuki Bass School de Shinichi Suzuki

El pionero en utilizar pedagogías infantiles para el aprendizaje musical fue Shinichi Suzuki, 1989-1998. Desde el pensamiento de acercar la música a los más pequeños, de la misma manera que aprenden la lengua materna, al ritmo de cada individuo y de una forma gradual, este maestro consiguió desarrollar el talento individual en cada principiante, desde la colaboración y no desde la competencia entre iguales. Esta metodología de fundamento educacional y filosófico, parte del respeto al niño como persona y del concepto de que la habilidad no se hereda, si

no que se aprende. Este maestro, titula su método como Educación para el talento, no como algo innato, sino como capacidad que debe ser desarrollada a través de la educación (<https://www.federacionmetodosuzuki.es>).

La base de la eficacia de la metodología Suzuki se apoya en tres pilares básicos: el discente, los progenitores y el docente. De la interacción de todas las partes, se obtiene un aprendizaje significativo para el desarrollo del proceso natural del aprendizaje músico-instrumental. Las características de este sistema, aplicables a cualquier tipo de enseñanza musical o de otro tipo de conocimiento, presenta la siguiente línea metodológica:

- El comienzo temprano.
- La escucha y la imitación.
- La repetición.
- La memoria y la concentración.
- La implicación de los progenitores.
- La formación docente.
- El repertorio progresivo.

Bass is best de Caroline Emery

Este Sistema metodológico editado en 1988 y dependiente del Proyecto Mini-Bass, está especialmente diseñado para discentes de edades comprendidas entre los 6 y los 12 años. No pretende ser un sistema pedagógico organizado a la manera tradicional, ya que la autora considera, que para enseñar a los pequeños discentes se requiere una habilidad especial, que no se puede aprender con instrucciones impresas. Partiendo de la aceptación de que el docente es el artífice del aprendizaje, se han incluido en el manual algunos puntos básicos de enseñanza y recordatorios que pueden ser útiles para conseguir un aprendizaje de calidad (Emery, 1988).

4.4.1.2 Fundamentación metodológica

Una vez realizada la primera fase del proceso de análisis de datos, observamos la necesidad de utilizar la metodología mixta, para aunar ambas técnicas y extraer

lo mejor de cada una de ellas, pues atendiendo a Gómez, Contreras y Lucas (2014):

El paradigma cualitativo pretende comprender profundamente una realidad, un fenómeno o situación [...] La investigación cuantitativa nos ofrece la posibilidad de extender los resultados a conjuntos más amplios de los estudiados directamente. Supone y otorga cierto control sobre los fenómenos, incluyendo la posibilidad efectiva de medimos y así establecer magnitudes. Así mismo brinda la posibilidad de réplica y facilita, además, la comparación entre estudios similares (Pp. 20-21).

El objeto de estudio de esta investigación, consiste en el análisis de los métodos más representativos de cada una de las Escuelas europeas de contrabajo, desde el punto de vista, en un primer momento, de la metodología cuantitativa. Este tipo de enfoque nos permitió clasificar y comparar los contenidos, los objetivos y las secuenciaciones docentes de las diferentes escuelas. Sin embargo, para poder adecuar el estudio realizado a la realidad del aula y proponer un plan de mejora, se precisó del enfoque cualitativo que complementara nuestro estudio. Para este fin, se ha utilizado una segunda recogida de información a través de la técnica metodológica de la entrevista, la cual se ha incluido para utilizarla, como la describe Tuckman (1972) citado por Cohén y Manion (1990), como instrumento para obtener información relativa a los objetivos de la investigación. En relación con esta función, Kerlinger (1981) asegura que se podría usar con el fin de realizar un seguimiento de los resultados inesperados, para validar otros métodos o para profundizar en determinados aspectos relativos a las motivaciones que puedan tener los encuestados y que no hayan quedado suficientemente definidos tras el empleo de otras técnicas de investigación.

Con la metodología cualitativa comprendemos e interpretamos la realidad de las personas con su entorno, cómo influyen sus experiencias en su profesión actual y el significado que les otorgan. Por lo que el enfoque cualitativo es el más apropiado cuando lo que buscamos es comprender el significado que los sujetos

otorgan a las experiencias sociales y educativas que protagonizan (Goezt y LeCompte, 1988).

Por último, citamos a Flick (2004) para resaltar que esta metodología estudia el conocimiento y las prácticas de los participantes, tomando en consideración que los puntos de vista y las prácticas en el campo son diferentes a causa de las distintas perspectivas subjetivas y los ambientes sociales relacionados con ellas. Por lo que se convierte en la opción idónea, cuando lo que interesa investigar son las técnicas instrumentales en diferentes puntos geográficos y las dificultades que se han sobrepasado hasta llegar a convertirse en músico profesional.

4.4.2 Análisis de resultados

A continuación, se presentan las tablas comparativas de los métodos representativos de las tres Escuelas europeas de contrabajo analizados. Para facilitar la lectura se establecerán siglas, tal y como que se detalla a continuación: Méthode de contrebasse par Charles Labro (L); Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny (N); Metodo per Contrabasso in Giovanni Bottesini (B); Nuovo metodo per Contrabasso a 4 e 5 corde de Isaia Billè (Bi); Neueste Methode des Contrabassspils von Franz Simandl (S) y Mein Musizieren auf dem Kontrabass von Ludwig Streicher (St).

En la Tabla 14 presentamos los preliminares de cada manual, distinguiendo diferentes ítems o categorías: La existencia de autorizaciones para la edición del manual y su puesta en práctica en el aula, los idiomas en los que están redactados, la edad del principiante contrabajo, cuestiones de iniciación a la teoría musical, la sujeción del instrumento y la presencia de ilustraciones explicativas.

En la Tabla 15 de los Preliminares, se contemplan ítems relacionados con referencias históricas, pedagógicas y organológicas del contrabajo. En las cuestiones organológicas se analizarán aspectos como el número de cuerdas (N.C.), el tipo de afinación (A.), las dimensiones del instrumento (D.C.) y las dimensiones del arco (D.A.), conceptos que nos sitúan desde el punto de vista instrumental en las diversas épocas y lugares donde se desarrollaron las tres Escuelas metodológicas de nuestro protagonista.

Tabla 14. Análisis de contenidos. Preliminares. Referencias 1. Fuente: elaboración propia

| Referencias 1 | L | N | B | Bi | S | St |
|----------------------------|---|---|---|-------|------|-------|
| Autorización | V | X | X | V | V | X |
| Idiomas | 1 | 3 | 1 | 3 | 2 /3 | 2 |
| Edad del principiante | X | X | X | 12/17 | X | 14/25 |
| Teoría musical | V | X | V | V | X | X |
| Sujeción del contrabajo | V | V | V | V | V | V |
| Ilustraciones explicativas | V | V | V | V | V | V |

Es imprescindible contemplar, que aproximadamente hasta 1980 no existieron contrabajos de tamaño pequeño, por lo que, aunque el maestro no contempla la edad de comienzo de estos estudios, es evidente que el discente principiante se debería encontrar al menos en edad juvenil.

Tabla 15. Análisis de contenidos. Preliminares. Referencias 2. Fuente: elaboración propia

| Referencias 2 | | L | N | B | Bi | S | St |
|---------------|-----|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Históricas | | V | X | V | V | X | X |
| Organológicas | N.C | 4 | 4 y 5 | 3 | 4 y 5 | 4 | 4 |
| | A. | 4 ^a | 4 ^a | 4 ^a | 4 ^a | 4 ^a | 4 ^a |
| | D.C | X | X | X | V | X | V |
| | D.A | X | V | V | V | X | V |
| Pedagógicas | | V | X | X | V | X | V |

Las Lecciones prácticas de los métodos se presentan en siete tablas explicativas con ítems, que ordenan la segunda parte de nuestro análisis de cada manual de contrabajo. En ellas, se analizan todos los objetivos y contenidos encontrados que servirán para fundamentar la propuesta de un nuevo sistema para los principiantes de contrabajo a edades tempranas.

En la Tabla 16 se especifican las partes que conforman el instrumento y el arco, la sistematización de las posiciones en la *tastiera*, la explicación de la realización del pizzicato, de los armónicos y el estudio de las cuerdas abiertas y de los saltos interválicos, objetivo este último de gran importancia para la realidad del aprendizaje de un instrumento de grandes dimensiones.

Tabla 16. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Fuente: elaboración propia

| | L | N | B | Bi | S | St |
|----------------------------------|-----------|----------|-----------|-----------|--------------------------|--------------------------|
| Partes del contrabajo y del arco | V | X | V | V | V | X |
| Sistematización de posiciones | V | V | V | V | V | V |
| Cuerda abierta | V | V | V | V | V | V |
| Saltos interválicos | V | V | V | V | V | V |
| Dobles cuerdas | V | V | V | V | V | V |
| Pizzicato | V | V | V | V | V | V |
| Cambios de posición | V | V | V | V | V | V |
| Armónicos | Naturales | X | Naturales | Naturales | Naturales y Artificiales | Naturales y Artificiales |

En la Tabla 17 se contemplan los ítems referentes a la colocación de la mano izquierda, la digitación usada por las diversas Escuelas y su nomenclatura, para poder ejecutar los ejercicios, estudios y escalas propuestas en cada sistema. Recoger esta particularidad es de vital importancia, ya que es una de las características que definen a cada sistema y de la claridad en las explicaciones depende el desarrollo técnico del estudiante.

Para especificar la digitación a utilizar, se ejemplifica con un número y este se refiere al orden de los dedos: el 1 se corresponde con el dedo índice, el 2 con el medio, el 3 con el anular y el 4 con el meñique para la Escuela italiana y con los dedos anular y meñique utilizados al mismo tiempo para la Escuela de Praga.

Para señalar el uso del pulgar en las lecciones de capotasto se usa un +, un 0 o una combinación de los dos símbolos. La extensión es un sistema utilizado por otros instrumentos de cuerda que se adoptó también para el contrabajo en los manuales de Nanny y Billè.

Con la mano izquierda se realiza también el vibrato, que es una característica del sonido que embellece y amplía la onda sonora y sirve de unión entre las notas para ayudar al fraseo. El aprendizaje de esta práctica, que consideramos necesaria en cursos medios y superiores, no se encuentra reflejada en ninguno de los sistemas metodológicos analizados. Este hecho, nos reafirma en la convicción de la enorme dificultad que existe en la redacción de forma clara de la explicación de este proceso, que indudablemente precisa la interacción del discente con el maestro de forma directa.

Tabla 17. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Mano izquierda. Fuente: elaboración propia

| Mano izda. | L | N | B | Bi | S | St |
|-------------------|-----------|--------------------|----------------------|-----------|----------|-----------|
| Colocación | V | V | V | V | V | V |
| Digitación | V | V | V | V | V | V |
| Capotasto | 0/1-2-3-4 | +/1-2-3 | +/1-2-3 | 0/1-3-4 | 0/1-2-3 | 0/1-2-3 |
| Nomenclatura | 1-2-4 | 1-2-4 extensión | 1-2-3-4 extensión | 1-3-4 | 1-2-4 | 1-2-4 |
| Vibrato | X | X | X | X | X | X |

En la Tabla 18 se reflejan todos los aspectos relacionados con la tonalidad que, aunque cada método lo trata en un orden diferente y con la digitación propia de cada Escuela, son ítems básicos para la formación del instrumentista de contrabajo.

Tabla 18. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Tonalidad. Fuente: elaboración propia

| Tonalidad | L | N | B | Bi | S | St |
|------------------|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Escalas (M y m) | V | V | V | V | V | V |
| Tonalidades | V | V | V | V | V | V |
| Intervalos | V | V | V | V | V | V |
| Arpeggios | V | V | V | V | V | V |
| Progresiones | V | X | X | V | V | V |
| Cromatismos | V | X | X | V | V | V |
| Enarmonías | V | V | V | V | V | V |

En la Tabla 19 referenciamos el manejo del arco, que es junto a la sujeción del contrabajo y la colocación de la mano izquierda, uno de los aspectos más importantes para el instrumentista de cuerda. Del concepto de sujeción, distribución del arco, la comprensión técnica del manejo del arco y la utilización de las dinámicas, depende el avance técnico y la calidad del contrabajista, por lo tanto, este ítem merece una atención especial y pormenorizada de cada aspecto que interviene en la consecución de este objetivo. Debemos hacer constar, que únicamente el método de Ludwig Streicher explica detalladamente estas cuestiones, utilizando imágenes y textos para acompañar a los ejercicios prácticos.

Tabla 19. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Manejo del arco. Fuente: Elaboración propia

| Manejo del arco | L | N | B | Bi | S | St |
|------------------------|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Sujeción | V | V | V | V | V | V |
| Colación dedos | V | V | V | V | V | V |
| Colocación mano | X | X | X | X | V | V |
| Colocación brazo | X | X | X | X | V | V |
| Distribución | X | V | X | V | V | V |
| Dinámicas | X | X | X | X | V | V |
| Nomenclatura | V | V | V | V | V | V |

En la Tabla 20 detallamos el aprendizaje de diferentes golpes de arco y la simbología para la utilización de cada uno de ellos.

Tabla 20. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Golpes de arco. Fuente: elaboración propia

| Golpes de arco | L | N | B | Bi | S | St |
|-----------------------|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Detachè | V | V | X | V | V | V |
| Stacatto | V | V | X | V | V | V |
| Spiccato | X | X | X | X | V | V |
| Trémolo | X | X | X | V | V | V |
| Sull Ponticello | X | X | X | V | V | X |
| Col legno | X | X | X | V | V | X |
| Legato | V | V | V | V | V | V |
| Martelé | V | X | X | X | V | V |

En la Tabla 21 analizamos los adornos en la escritura musical, los cuales son aspectos que embellecen una interpretación y en consecuencia son valorados y analizados en cada metodología.

Tabla 21. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Adornos. Fuente: elaboración propia

| Adornos | L | N | B | Bi | S | St |
|-------------------|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Appoggiatura | X | X | V | V | V | V |
| Trino | X | X | V | V | V | V |
| Lisis de Mordente | X | X | V | V | V | V |
| Grupeto | X | X | X | V | V | X |

En la Tabla 22 definimos el material musical empleado de cada manual analizado. Los estudios y las recapitulaciones son útiles para asentar los conocimientos adquiridos y la utilización de pasajes orquestales o de repertorio de solo hacen que el estudio técnico del contrabajo tenga una dirección real, en la cual debe organizarse el planteamiento de un sistema metodológico efectivo.

Tabla 22. Análisis de contenidos. Lecciones prácticas. Material de estudio. Fuente: elaboración propia

| Material de estudio | L | N | B | Bi | S | St |
|----------------------------|----------|----------|----------|-----------|----------|-----------|
| Recapitulaciones | V | V | X | V | V | V |
| Pasajes orquestales | X | X | V | V | V | V |
| Estudios | V | V | V | V | V | V |
| Repertorio de solo | X | X | V | V | V | V |

Seguidamente presentamos las tablas con el análisis de los tres volúmenes de la metodología Suzuki para contrabajo, que se encuentran dispuestos en nueve tablas, divididas en tres secciones: ejercicios preparatorios, repertorio y contenidos.

Las siguientes tablas (Tabla 23, Tabla 24 y Tabla 25) representan los ejercicios prácticos propuestos por el autor para el estudio técnico de algunas de las piezas del método. A través de la Tabla 26, Tabla 27 y Tabla 28 examinamos el repertorio y los contenidos que se derivan de cada una de las piezas y para concluir el estudio sobre la Escuela Suzuki para el contrabajo, representamos en las Tablas 29, 30 y 31 la sucesión de contenidos técnicos desprendidos de las piezas de cada volumen.

En la Tabla 23 se observan los ejercicios preparatorios del primer volumen de S. Suzuki para contrabajo, donde se observan contenidos técnicos básicos como:

El uso de las posiciones 3ª, 4ª y 6ª, el cambio de cuerda, la preparación del pivote; como antecedente del cambio de posición y las tonalidades de Sol Mayor y Do Mayor.

Tabla 23. Ejercicios preparatorios, volumen 1. Fuente: Elaboración propia

| |
|--|
| Preparación de <i>twinkle, twinkle</i>: Cuerda de re, variaciones rítmicas, 4ª posición, sol armónico en 4ª y 6ª posición, cambio de cuerda |
| Preparación de Pivote entre las posiciones 4ª y 3ª alta |
| Preparación de la tonalidad de Sol Mayor y Do Mayor |

La Tabla 24 recoge los ejercicios preparatorios del segundo volumen de S. Suzuki para contrabajo. Los contenidos abordados en este volumen son: el uso del pulgar en capotasto en diversos intervalos y los cambios de posición.

Tabla 24. Ejercicios preparatorios, volumen 2. Fuente: elaboración propia

| |
|---|
| Mahler Symphony: Uso del pulgar, posición de 3ª menor en capotasto |
| Brother John: Uso del pulgar, posición de 3ª Mayor en capotasto |
| Blue Bells: Uso del pulgar, posición de 3ª Mayor y 4ª justa en capotasto, La Mayor en dos octavas |
| March: 3ª Mayor y 4ª Justa en capotasto, armónicos |
| Guige: En capotasto y cambios de posición |
| América: Media posición de capotasto en I, II y III cuerda |

En la Tabla 25 plasmamos los ejercicios preparatorios del tercer volumen de S. Suzuki para contrabajo que introducen contenidos como: las posiciones ½, 2ª, 2ª alta, 3ª, y 4ª, los cambios de posición, *el pizzicato* y la modulación.

A continuación, en la Tabla 26, recogemos el repertorio propuesto en el primer volumen, donde se observan los contenidos a desarrollar por el docente. Partiendo de cada pieza se presentan los contenidos que se desprenden de cada una de ellas: distribución de arco, cuerdas utilizadas, posiciones, tonalidades, cambios de posición y uso del pivote.

Tabla 25. Ejercicios preparatorios, volumen 3. Fuente: elaboración propia

| Colocación de cuarto dedo sobre la quinta justa, 4ª posición y sus armónicos |
|---|
| Long long ago: cambio de posición de $\frac{1}{2}$ a 1ª en I, II y III cuerda |
| Para March in D: 3ª, 2ª, 4ª, 2ª alta, cambio de posición |
| Colocación de cuarto dedo sobre la cuarta justa, 2ª posición |
| Colocación de cuarto dedo sobre la tercera mayor, 1ª posición |
| Para So What: 1ª, $\frac{1}{2}$, 2ª, 2ª alta, 3ª, cambios de posición, pizzicato |
| Para March in G: 1ª, $\frac{1}{2}$ posición, cambio de posición |
| Colocación de cuarto dedo sobre 3ª menor, $\frac{1}{2}$, 1ª, cambio de posición |
| Ejercicio preparatorio para El Elefante: modulación, $\frac{1}{2}$, 2ª alta, 2ª, 3ª alta, 1ª, 4ª, cambios de posición. |

Tabla 26. Repertorio, volumen 1. Fuente: elaboración propia

| Twinkle twinkle –Suzuki: cuerdas abiertas, 4ª posición, variaciones rítmicas, distribución de arco |
|---|
| Lighty row –Suzuki: Re Mayor, 1ª posición |
| Song of the wind- Suzuki: Re Mayor, 1ª posición |
| Go tell Aunt Rhody- Suzuki: Re Mayor, 1ª posición |
| O come- Suzuki: Re Mayor, 1ª posición |
| Little children- Suzuki. Re Mayor, 1ª posición |
| May song-Suzuki: 4ª y 1ª posición, cambios posición, II cuerda |
| French folk song-Suzuki: Pivote, 4ª y 1ª posición |
| Allegro: Pivotar, 4ª y 1ª posición |
| Perpetual motion-Suzuki: Pivotar, 1ª y 2ª posición |
| Long, long ago-Suzuki: Sol Mayor, 4ª posición, II cuerda, armónico 6ª posición |
| Andantino-Suzuki: Sol Mayor, 4ª posición, II cuerda, armónico 6ª posición |
| Rigadoon: Sol Mayor, 4ª posición, II cuerda, Re armónico 6ª posición |
| Twinkle twinkle-Suzuki: Do Mayor, 2ª posición, I-II-III cuerdas |
| French folk-Suzuki: Do Mayor, 2ª posición, I-II-III cuerdas |
| Allegro-Suzuki: Do Mayor, 2ª posición, I-II-III cuerdas |
| Minuet nº 2 - J.S. Bach- Suzuki: 1ª, 4ª posición, legato, pivote |

Posteriormente, en la Tabla 27 presentamos el repertorio propuesto en el segundo volumen, donde se observan los contenidos a desarrollar por el docente. Partiendo de cada pieza se presentan los contenidos que se desprenden de cada una de ellas: distribución de arco, golpes de arco, capotasto, cuerdas utilizadas, posiciones, tonalidades, reguladores, dinámicas, cambios de posición y uso del pivote.

Tabla 27. Repertorio, volumen 2. Fuente: elaboración propia

| Theme from the Mahler Symphony N°1 - G. Mahler: Capotasto, I cuerda |
|--|
| Theme from the Lieutenant Kije suite - S. Prokofieff: Capotasto, legato, I, II y III cuerda |
| Brother John-Suzuki: Capotasto, I y II cuerda |
| Ode to joy - L. van Beethoven: Capotasto, I, II y III cuerda |
| Blue bells of Scotland: Capotasto, cambio de posición, I, II y III cuerda |
| Chorus from Judas Macabeus - G. F. Handel: Capotasto, legato, reguladores, cambio de posición |
| Scotland's burning: Capotasto, I y II cuerda, cambio de posición |
| March in G - J. S. Bach: Capotasto, cambio de posición, legato, reguladores |
| Gigue - J. S. Bach: Capotasto, legato, I, II y III cuerda |
| America: Capotasto en I, II y III cuerda |
| Largo from the New World Symphony - A. Dvorak: 1ª, 4ª posición, capotasto, legato, dinámicas, cambio de posición |
| The Happy Farmer - R. Schumann: 4ª, 5ª Capotasto, cambio de posición, armónicos, cambio de posición |
| Prelude from the Sonata in D minor - A. Corelli: 1ª, 4ª, 5ª, capotasto 3ª alta, re armónico de 6ª posición y armónico de La en 4ª posición |

A continuación, en la Tabla 28, podemos observar el repertorio propuesto en el tercer volumen, donde se observan los contenidos a desarrollar por el docente. Partiendo de cada pieza se presentan los contenidos que se desprenden de cada una de ellas: distribución de arco y golpes de arco, cuerdas utilizadas, posiciones, el pizzicato, tonalidades, el glissando, cambios de posición y uso del pivote.

Tabla 28. Repertorio, volumen 3. Fuente: elaboración propia

Long, long ago y Variation – T.H. Bayly: Cambio de posición, 3^a, 3^a alta, 5^a, capotasto

March in D – J. S. Bach: 4^a, 2^a, 2^a alta

So What- M. Davis: 1^a, 4^a, cambio de posición, glissando, pizzicato, distribución de arco, legato y detachè

Minuet N°1 – J. S. Bach: 1^a, 2^a, 5^a posición

Hunters' Chorus – C.M. von Weber: 1^a, 4^a, 2^a posición, cambio de posición, pivote, staccato, acento, legato

Theme from Witches Dance – N. Paganini: 1^a, 2^a y 4^a posición, tresillos, cambio de posición, pivote

March in G – J.S. Bach: ½, 1^a, 2^a, 4^a posición, legato, cambio de posición, pivote

Bourrée – G.F. Haendel: ½, 1^a, 2^a, 4^a posición, legato, cambio de posición, pivote

Blue Rock – D. Swaim: 1/2 posición

Humoresque – A. Dvorák: Rítmica, 2^a, 2^a alta, 4^a posición, capotasto, cambio de posición

Gavotte – J. S. Bach: Do menor, 1/2 y 2^a posición

El Elefante – C. Saint-Saëns: 5^a, 1/2, 3^a, 2^a posición, modulación, cambios de posición, legato, staccato

Sweet Georgia Brown – Bernie, Pinkard y Casey: 1^a, 5^a, 4^a posición, cambio de posición, glissando, pizzicato

Canon a due- D. Gabrielli: 1^a, 3^a alta, 2^a, 4^a posición, capotasto, cambio de posición

En la Tabla 29 presentamos los contenidos técnicos derivados del análisis del primer volumen de S. Suzuki para contrabajo, elaborado a partir de las dos categorías anteriores; ejercicios preparatorios y repertorio.

La Tabla 30 detalla los contenidos técnicos derivados del análisis del segundo volumen de S. Suzuki para contrabajo, elaborado a partir de las dos categorías anteriores; ejercicios preparatorios y repertorio.

Tabla 29. Contenidos, volumen 1. Fuente: elaboración propia

Idioma: Inglés

Cuerdas abiertas

Distribución arco

Detachè, legato

Armónicos 6^a posición

Cambio de cuerda: I-II

4^a posición

Pivotar hacia posición de 3^a alta y 5^a

Tonalidades: Re Mayor, Do Mayor, Sol Mayor

I, II, III, IV cuerda

Dinámicas

Tabla 30. Contenidos, volumen 2. Fuente: elaboración propia

Idioma: inglés

Posición de pulgar: 3^a Mayor, 3^a menor y 4^a Justa

Cambio de posición y pivote

Armónicos en capotasto

Legato, detachè

Dinámicas

I, II, III cuerda

1^a, 4^a, 5^a, 3^a alta posición

Armónicos de 6^a posición

Cambios de posición y pivote

Tonalidades: Fa Mayor, Re Mayor, Do Mayor, Sol Mayor, Si bemol Mayor, Re menor

La Tabla 31 muestra los contenidos técnicos derivados del análisis del tercer volumen de S. Suzuki para contrabajo, elaborado a partir de las dos categorías anteriores; ejercicios preparatorios y repertorio.

Tabla 31. Contenidos, volumen 3. Fuente: elaboración propia

| |
|---|
| Idioma: inglés |
| Posiciones: 4 ^a , 2 ^a , 2 ^a alta, 5 ^a , 1/2, 1 ^a |
| Armónicos en 4 ^a posición |
| Cambio de posición y pivote |
| Glissando |
| Pizzicato |
| Dinámicas |
| Legato, staccato |
| Tonalidades: Re Mayor, Do Mayor, Sol Mayor, Si bemol Mayor, Fa Mayor, Mi bemol Mayor |

Ulteriormente, presentamos las tablas con el análisis de los dos volúmenes de la metodología de Carolin Emery; *Bass is best*, que se encuentra dispuesto en doce tablas: Preliminares, mano izquierda, ejercicios preparatorios, repertorio, agrupaciones, ejercicios de teoría musical y contenidos.

En la Tabla 32 y la Tabla 33 reflejamos los preliminares para la iniciación del joven discente y los aspectos referentes a la mano izquierda se podrán observar en la Tabla 34 y Tabla 35. Para examinar los ejercicios prácticos que anticipan y desarrollan el sistema de estudio de piezas posteriores, contamos con la Tabla 36.

A través de la Tabla 37 y la Tabla 38 se observa el análisis referido a las diferentes agrupaciones, que Emery considera esencial en el aprendizaje infantil. En la Tabla 39 mostramos diferentes aspectos del aprendizaje de teoría musical básica y en la Tabla 40 y la Tabla 41 encontramos el material dispuesto por la autora para la interpretación de diversas agrupaciones de contrabajo.

Finalizamos el análisis del manual *Bass is best* con la Tabla 42 y la Tabla 43, las cuales recogen la concreción de los contenidos de cada una de las categorías anteriores.

A continuación, definimos detalladamente los aspectos analizados. En la Tabla 32 se hace referencia a los preliminares del primer volumen de Bass is best, donde se explican diferentes cuestiones del proceso del aprendizaje infantil: las herramientas didácticas, los contenidos principales, la importancia de dilatar el tiempo en el aprendizaje, la introducción de conceptos nuevos, la posición del contrabajo y del arco, el equipamiento básico y el mantenimiento del instrumento.

Tabla 32. Preliminares, volumen 1. Fuente: elaboración propia

| Aclaraciones del editor |
|---|
| Herramientas didácticas |
| Contenidos: base rítmica, afinación, coordinación, herramientas de lectura, musicalidad |
| Velocidad del aprendizaje y la introducción de conceptos nuevos |
| El juego y el trabajo en equipo |
| Los estímulos positivos |
| Equipamiento y mantenimiento |
| Posición contrabajo |
| Arco |

La Tabla 33 referencia los preliminares del segundo volumen de Bass is best, donde se expone la siguiente información: las notas del editor, los autores, la sujeción del contrabajo, la importancia del canto, la coordinación, la concienciación corporal, las cuerdas estudiadas y el *pizzicato*.

Ubicado en los preliminares de los manuales, hacemos mención, mediante la Tabla 34, de los aspectos referidos a la mano izquierda: trinos, posiciones, armónicos y desplazamientos. En la Tabla 35 se representan los aspectos referidos a la mano izquierda del segundo volumen de Bass is best. En ella observamos los desplazamientos, la colocación de los dedos y el estudio del control del diapasón.

Tabla 33. Preliminares, volumen 2. Fuente: elaboración propia

| Notas del editor |
|--|
| Autores |
| General: Preámbulos, herramientas metodológicas, desarrollo de la musicalidad, equipamiento, mantenimiento |
| Postura y sujeción del contrabajo |
| Arco: longitud, calidad sonora, distribución, secuenciación del estudio |
| El canto, coordinación, técnica Alexander, libertad de movimientos, juego, lectura musical |
| Utilización de las cuerdas I y II, características físicas para el pizzicato |

Tabla 34. Mano izquierda, volumen 1. Fuente: elaboración propia

| Trinos |
|---|
| Círculos mágicos |
| ½, 1 ^a , 2 ^a , 2 ^a alta, 4 ^a posición |
| Armónicos 6 ^a posición |
| Desplazamientos: Técnica del saltamontes |

Tabla 35. Mano izquierda, volumen 2. Fuente: elaboración propia

| Posición de los dedos |
|---|
| Desplazamientos |
| Control del diapason mediante el conocimiento de posiciones |

La Tabla 36 muestra los ejercicios preparatorios recogidos únicamente en el primer volumen, donde se anticipan los contenidos que se presentan en las piezas propuestas, organizando la secuenciación y el estudio del discente. La Tabla 37 recoge la relación del repertorio, propuesto en el primer volumen de Bass is best, con los contenidos que de cada una de las piezas deberá alcanzar el discente.

Tabla 36. Ejercicios preparatorios, volumen 1. Fuente: elaboración propia

| Cuerdas abiertas y manejo sencillo del arco |
|---|
| Notas ligadas, silencios, 4ª posición |
| Trabajo de grupo con bajo de Frère Jacques y Lightly row |
| Preparación de Boating y Heffalump dance 1ª posición, digitación 1-2 y 4, Re Mayor, II cuerda |
| Ejercicios 1ª posición, I y II cuerda, Re Mayor, palabra y figuración rítmica |
| Ejercicios para manejo básico del arco en I, II y III cuerda |

Tabla 37. Repertorio, volumen 1 (parte 1). Fuente: elaboración propia

| Old Macdonal, Frère Jacques y Lightly row: Re mayor, 1ª posición |
|---|
| Walk into C, Waltz for bass, Ploughman's song, Sad double bass, By the light of the moon y Lavender's blue: Do Mayor, 1ª posición |
| This old man, In my Little snuff box, Orange peel, Go tell aunt Rhody y London's burning: Re Mayor, los silencios, legato y pizzicato de cuerdas abiertas |
| Macdonald's farm: para solo y grupo, 4/4-3/2-5/4 y 3/4 |
| Going on y Bee's song: 4ª posición |
| Strawberry cream, Swinging y Row the boat: tresillo y 6/8 |
| The ash grove y Catch me if you can: 1ª, ½ y 4ª posición |
| Knocking on the door, The noble duke of yok, Tune in G y Hot cross buns: Sol mayor, armónico sol en VI posición |
| Dinosaur dance y Hammock-pavane: La menor, ½ posición |
| Round Manchester, French folk song, Dancing bass, Fitznells round, Kookaburra, Land dance: Repetición, dos puntos, casilla de 1ª y de 2ª |
| In the jungle, Twinkle amabile y The blue bells of Scotland: Legato, staccato, doble cuerda, ½ posición, Sib Mayor |
| Peg- a led ted y Leaping lords: 2ª posición |
| The old shire horse: 4ª y 2ª posición |
| The little sailor, Sunshine y Grandfather clock: 1ª posición |
| Duck: ½ posición |
| Donkey cart: Repetición, coda, 1ª, 4ª posición |

Tabla 37. Repertorio, volumen 1 (parte 2). Fuente: elaboración propia

Old Macdonal, Frère Jacques y Lightly row: Re mayor, 1ª posición

Perpetum móbile: Variaciones, 1ª posición, pizzicato
Paddy whack: 6/8, IV cuerda, dos voces
March: Re mayor, 2ª alta, 1ª posición
Animal band: 1ª, 2ª y 4ª posición, staccato
Trooping the colour: Doble cuerda, detachè, cambios de cuerda
Scale insects: Sib Mayor, semicorcheas, dos voces
Jester song, Abandoned bass y Being serius: Legato, Si b Mayor
Bass line: Legato, 1ª, 2ª posición
Donkey trot: 1/2, 1ª, 2ª alta
Arpeggio fun: Arpeggio de Re Mayor
Cheeky: Acento, 1ª, 2ª, 4ª posición
The singing hippo: Legato, 1ª posición, armónicos de 6ª posición

La Tabla 38 recoge la relación del repertorio, propuesto en el segundo volumen de Bass is best, con los contenidos que de cada una de las piezas deberá alcanzar el discente.

Tabla 38. Repertorio, volumen 2 (parte 1). Fuente: elaboración propia

Advancing bass: Fraseo y dinámicas básicas

Singing elephant y Soaring balow: Posiciones 1ª y 2ª alta
Lovely bowing: Legato de dos y cuatro notas, dinámicas básicas
Whistling tune: Legato, detachè
Spanish dance: 6/8, Legato
Prelude: La menor
Think in half: negras y corcheas
Jaunty song: dinámicas básicas, crescendo, 1/2 posición
Over de moon y Busy b flat: 1/2 posición
Tristesse: La menor

Tabla 38. Repertorio, volumen 2 (parte 2). Fuente: elaboración propia

Advancing bass: Fraseo y dinámicas básicas

| |
|---|
| Quick, slow, slow: ritardando |
| Scottish dance: 6/8, corchea con punto–semicorchea |
| Simon's lament: La menor, 1/2 posición |
| Slurs for Edward: 1/2 posición |
| Waltz for brontosaurus: Cuarta cuerda |
| This old man: Fa Mayor, cuarta cuerda |
| Five legs: 5/4 |
| Chinthurst practice room: fraseo, dinámicas básicas |
| F in for fun: Fa Mayor |
| Off to bass club: 1/2 posición, Si bemol Mayor |
| Sight read this!: La menor, pizzicato |
| Sherwood forest: fraseo, semicorcheas, corcheas, 1/2 posición |
| Sight read this!: 1/2 posición, ritardando |
| Darkest Russia: cuarta cuerda, Mi menor |
| Leaving Sweden: 6/8, La menor |
| Sight read this!: Sol Mayor |
| Little and long bows: Legato con dos notas |
| Lionel's rhythm: 5/8 |
| Waltz: 1/2 posición, Fa Mayor |
| Sailing: Legato, staccato |
| Gypsy song: Acelerando, ritardando, a tempo |
| Hungarian slurs: 4º posición, legato con cuatro notas. |
| Pennickity: Cambios de compás con 6/8, 3/4, 7/8, 2/4 y 5/8, 4ª posición, I y II cuerda, escala pentatónica. |
| Fireside song: cambio de posición, 1ª, 2ª, 4ª posición |
| Marching Matilda: Do Mayor |
| Simply compound: cambio de compás con 6/8 y 3/4 |
| Waltz for Lynsay: 2ª posición, I, II cuerda |

Tabla 38. Repertorio, volumen 2 (parte 3). Fuente: elaboración propia

Advancing bass: Fraseo y dinámicas básicas

- Correct bowing: distribución de arco, legato, detachè, staccato
- The old sea song: cambios de compás, 4/4, 2/4, doble cuerda, legato, staccato.
- Paddy wack: desarrollo de fraseo propio
- Beached whale: fraseo marcado
- The Fat ladies return: 4ª posición, octavas digitadas, Do Mayor
- Old Macdonal goes out to lunch: Forma musical básica de tema y variaciones, glissando, dinámicas básicas, Fz.
- Bowing study: 4ª posición, I, II cuerda, legato
- Sight read this: Si menor
- Polly wally: 1ª, 4ª posición, I, II cuerda
- Swing along: forma musical, repeticiones, da capo, coda
- Sigth read this: Do Mayor
- Dotty march: Do Mayor
- Étude: 3/8, cambios de posición, 1ª 4ª posición, cromatismos, legato, staccato, dinámicas básicas, pizzicato, contratiempo
- Snakes and ladders: Cambio de posición, 1, 4ª posición, legato, staccato, notas largas, calando, apoyatura
- Prepare that shift!: Cambio de posición 1ª, 4ª posición
- Carousel: Cambios de posición, 1ª, 2ª alta, progresiones, cambios de tesitura en octavas.
- Dance: Cambios de posición ½, 2ª y 2ª alta posición
- Ragtime reggae: Síncopa, 1ª y 2ª alta posición
- Austrian clock: 5ª posición, Fa Mayor en dos octavas, detachè, staccato
- Better than scales: Octavas en posición, Mi Mayor, posiciones 4ª, 2ª alta, 1ª.
- Eezy march!: Mi mayor, 2ª alta y 1ª posición
-

En la Tabla 39 presentamos las piezas destinadas a las agrupaciones; dúos y cuartetos, del primer volumen de Bass is best, base fundamental de todo sistema de aprendizaje instrumental, donde se desarrolla el trabajo a voces, la

concentración, la audición interna, el pulso y cuestiones técnicas de posición del instrumento y distribución de arco.

Tabla 39. Agrupaciones, volumen I. Fuente: elaboración propia

| Sarabande: Duo, 1ª y 4ª posición, cuerdas abiertas, 3/4, I, II, III cuerda, Re Mayor |
|--|
| Pretty Polly: Duo, 1ª posición, cuerdas abiertas, 2/4, Re Mayor |
| Skip to my lou: Duo, 1ª posición, cuerdas abiertas, 2/4, II, III cuerda, Re Mayor |
| London bridge is falling down: Duo, 1ª posición, 2/2, I, II, III cuerda, Re Mayor |
| Coppy cat: Duo, 1ª posición, I, II, III cuerda, ¾, Re Mayor |
| Bobby shaftoe: Duo, 1ª posición, I, I I, III cuerda, 2/4, Re Mayor |
| Bellringer, pray give us some peace: Duo, 1ª posición, 4/4, I, II, III cuerda, Re Mayor |
| Chaconne: Duo, 1ª posición, ¾, I, II, III, IV cuerda, Do Mayor |
| Portly dance: Duo, ½ posición, 4/8, I, II, III cuerda, Re menor |
| Duo: 1ª posición, ¾, I, II, III cuerda, Re Mayor |
| Calypso: Duo, 1ª posición, 4/4, I, II, III cuerda, Re Mayor |
| Welsh hungarian dance: Duo, ½, 1ª posición, 2/4, I, II, III, IV cuerda, apoyatura, pizzicato, acento, signos de repetición, La menor |
| Swing time: Duo, ½, 2ª posición, 3/4, I, II, III, IV cuerda, legato, cambio de posición, Fa Mayor |
| Teamwork: Duo, 1ª y 3ª posición, 4/4, I, II, III, IV cuerda, Re Mayor |
| Kelvin grove: Duo, 1ª, 2ª posición, 2/4, I, II, III, IV cuerda, pizzicato, cambio de posición, Fa Mayor |
| Song: Duo, 1ª, 2ª, 4ª posición, 4/4, I, II, III, IV cuerda, cambio de posición, Do Mayor |
| Croatian tune: Duo, 1ª posición, 2/4, I, II, III, IV cuerda, legato, Re Mayor |
| Ship ahoy: Duo, 1ª, 3ª posición, 6/8, I, II, III cuerda, cambio de posición Re Mayor |
| Don Pedro: Duo, 1ª, 3ª posición, 6/8, I, II, III, IV cuerda, cambio de posición, Re Mayor |
| Bass folk: Cuarteto, ½, 1ª 4ª posición, ¾, I, II, III cuerda, cambio de posición, signos de repetición, cambio de cuerda, Re menor |

En la Tabla 40 presentamos las piezas destinadas a las agrupaciones; dúos y cuartetos, del segundo volumen de Bass is best, base fundamental de todo sistema de aprendizaje instrumental, donde se desarrolla el trabajo a voces, la

concentración, la audición interna, el pulso y cuestiones técnicas de posición del instrumento y distribución de arco.

Tabla 40. Agrupaciones, volumen 2. Fuente: elaboración propia

| |
|--|
| The music players: Duo, 1ª y 3ª posición, 4/4, I, II, III cuerda, cambio de posición, Sol Mayor |
| Bellinger quartet: Cuarteto, 1ª, 3ª posición, 4/4, I, II, III, cuerda, col legno, armónicos, pizzicato, ritardando, Re Mayor |
| Mini bass march: Duo, 4ª y 1ª posición, I, II, III, cuerda, armónicos, pizzicato, molto rit- a tempo, Re Mayor |

La Tabla 41 recoge cuestiones de la teoría musical que se encuentran únicamente en el segundo volumen. Mediante esta práctica se desarrollan contenidos como: tonalidad, composición, ritmo, oído interno, figuración y equivalencias.

Tabla 41. Ejercicios teoría musical (parte 1). Fuente: elaboración propia

| |
|---|
| Puzzle wozzle: Escritura musical, pulsos, equivalencias |
| Super sing: Re Mayor, variaciones, La Mayor y Do Mayor |
| Tres piezas tradicionales: Re Mayor |
| Escribe tu propia melodía: composición con do, re, mi, fa sol |
| Get with the rhythm: percusión corporal, dos voces, 4/4, negras, dos corcheas, silencios de blanca, negra |
| Ejercicio: tonalidad menor a través del canto, desarrollo de la audición interna, tonalidades relativas menores, Si menor, La menor |
| Hippobass goes skiing: identificación de la altura melódica, Re Mayor, Fa Mayor, La Mayor, Sol Mayor y Si bemol Mayor |
| Ejercicio p.17: semicorcheas, negras, corcheas, equivalencias |
| Ejercicio p.18: 4/4, negras, corcheas, cuatro semicorcheas, silencio de negra y corchea |
| Ejercicio: 3/4, negras, corcheas, blancas con puntillo |
| Sobre Look out: reconocer y escribir la escala, Re Mayor |
| Sobre Grumpy: escribir escala, Mi menor |
| Sobre Sight reads this: práctica tonal y transposición a Si bemol Mayor |

Tabla 41. Ejercicios teoría musical (parte 2). Fuente. elaboración propia

Puzzle wozzle: Escritura musical, pulsos, equivalencias

Ejercicio 4/4, negras, tresillos, corcheas, blancas, silencio de negra

Ejercicio: tresillos, negras y corchea- dos semicorcheas, buscar equivalencia

Percusión corporal a dos voces

Sobre So, la so: elaboración de una improvisación y escribirla

Compose yourself: elaboración de melodía en sol, con la escala pentatónica, utilizando todas las posiciones conocidas hasta la 4ª, compases de 5/8 y 7/8

Dos ejercicios: 4/4 y 3/4, negras, semicorcheas, tresillos, blancas, blancas con puntillo y silencio de negra, percusión corporal a dos voces

La Tabla 42 representa la concreción de contenidos básicos para el desarrollo técnico del contrabajo del primer volumen de Bass is best: tonalidades, posiciones, golpes de arco, cambio de posición, figuraciones rítmicas, repertorio, el pizzicato, cuerdas trabajadas, la doble cuerda y los idiomas en los que está escrito el volumen.

Tabla 42. Contenidos, volumen I. Fuente: Elaboración propia

Cuerdas abiertas

Tonalidades: Sol Mayor y Re Mayor, Sib Mayor

Arpeggio: Re Mayor

Posiciones: 4ª, 1ª, ½, 2ª, 2ªalta

Cuerdas: I, II, I II y IV

Legato, staccato, detachè

Doble cuerda

Pizzicato

Cambio de posición

Figuraciones rítmicas y compases

Armónicos en 6ª posición

Repertorio: Original y piezas tradicionales para solista, dúo y grupos

Idioma: Inglés y alemán

La Tabla 43 representa la concreción de contenidos básicos para el desarrollo técnico del contrabajo del segundo volumen de Bass is best: Aspectos teóricos musicales, tonalidades, posiciones, golpes de arco, cambio de posición, figuraciones rítmicas, repertorio, el pizzicato, cuerdas trabajadas, la doble cuerda, aspectos de concienciación corporal, la improvisación, la composición y los idiomas en los que está escrito el volumen.

Tabla 43. Contenidos, volumen 2. Fuente: elaboración propia

| Transposición |
|--|
| Desarrollo de la audición interna |
| Lenguaje musical: Compases, valores rítmicos |
| Trabajo en grupo: Dúos, cuarteto |
| Tonalidades: La Mayor, Do Mayor, Re Mayor, La menor, Fa menor, Si bemol Mayor, Fa Mayor, Sol Mayor |
| Improvisación |
| Composición |
| Fraseo |
| Técnica instrumental |
| Cuerdas: I, II, III, IV |
| Posiciones: 1/2. 1ª, 2ª, 2ª alta, 3ª, 4ª, 5ª |
| Cambios de posición |
| Distribución del arco |
| Legato, detachè, staccato, col legno, acento |
| Dinámicas |
| Doble cuerda |
| Signos de repetición: dos puntos, coda, D.C. |
| Coordinación |
| Concienciación corporal |
| Percusión corporal |
| Armónicos 4ª posición |
| Pizzicato |
| Compases: 6/8, 3/4, 7/8, 2/4, 5/8, 4/4 |
| Idiomas: Inglés y alemán |

4.4.2 Análisis de resultados de las entrevistas

El informe cualitativo se presenta en dos partes, en la primera parte se muestra la trayectoria profesional de los participantes del estudio y en la segunda parte se expone el análisis paralelo de la información, organizado a partir de los temas que emergieron durante el proceso investigador.

4.4.2.1 PARTE I: *Relatos de vida*

El desarrollo de esta parte del informe cualitativo, se ha configurado a partir de la interacción entre los ocho participantes de este estudio y la propia investigadora. Estos relatos se realizan con el objetivo de dotar a la investigación de una perspectiva real, basada en el alto conocimiento de nuestros informantes en el objeto de estudio: la enseñanza del contrabajo y la adecuación a la realidad del aula actual.

La historia de Antonio García Araque

Nace en el año 1963, en Barcelona. Aunque inició sus musicales a la edad de 7 años, no fue hasta los 11 cuando comenzó sus estudios de Contrabajo, elección motivada por una “atracción por los sonidos graves” (p7), finalizando dichos estudios con 19 años.

Recuerda a cada uno de sus maestros y su actuación con claridad, “un monje del Monasterio de Montserrat. Tenía muy poca preparación, pero era entusiasta. Afortunadamente, al volver a Barcelona, ingresé en el Conservatorio superior con el gran maestro Ferrán Sala y más tarde estudié en Universität für musik und darstellende kunts de Viena con Ludwig Streicher” (p.8).

Además, considera haber sido un agraciado en cuanto a la formación recibida, “que he sido un afortunado como pocos. Mis años con el Maestro Ferrán Sala y más tarde con L. Streicher son absolutamente insustituibles e inmejorables” (p.22).

Formado en el “Conservatorio Superior Municipal de Barcelona y en la Universidad de Viena” (p.9), explica que en el desarrollo de sus estudios de contrabajo fue el alumno más joven y especifica también los años de formación,

“Iniciales 4 años, medio y superior casi 6 años” (p.13). Por otra parte, indica que utilizó en su aprendizaje métodos y sistemas de contrabajo variados, “Nanny, Simandl, Streicher, Hrabé, Storch, Sturm, Sevcik, Kreutzer y Findeisen” (p.14).

Como escuela metodológica utilizó varios sistemas, “Arco francés en Montserrat y técnica Italiana1-3-4. En Barcelona, arco francés y digitación1-2-4. Hasta que finalmente, concluyó su aprendizaje en Viena adoptando el arco alemán y la digitación 1-2-4”.

Actualmente desempeña su labor como solista de contrabajo en la “Orquesta Nacional de España” (p4) y como docente, lleva ejerciendo su actividad desde hace 36 años en diferentes países como “España, Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Venezuela (p.23). Desde 1992 hasta el 2003 fue profesor adjunto del maestro Ludwig Streicher en la Cátedra de contrabajo de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y en este momento, es profesor adjunto de Duncan McTier en la Cátedra de contrabajo de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y profesor en los encuentros de la Joven Orquesta Nacional de España. Asimismo, fue profesor en instituciones públicas “10 años en Centros públicos” (p.25), impartiendo a todos los niveles educativos, “elemental en el pasado, medio y superior” (p.26).

Debido a su formación, utiliza la “Técnica centroeuropea -austríaca-Ludwig Streicher” (p.34) en sus clases y como herramientas didácticas sigue “una programación propia” (p.35) y “ejercicios que en la propia clase invento y desarrollo en función de las necesidades y problemas del alumno” (p.36).

Finalmente considera que “después de tantos años en la docencia, no creo en la predestinación física para el aprendizaje. Creo que cualquier persona con ilusión y bien dirigida puede tocar” (p.44).

La historia de informante de nacionalidad francesa

El informante de nacionalidad francesa nacido en “Burdeos, en 1964”. Según su propio relato, la relación con la música llegó a él a través de su abuelo que tocaba la trompeta. Comenzó sus estudios musicales con 8 años en el

“Conservatoires à rayonnement régional y clases particulares” (p.8), pero no fue hasta los 17 cuando empezó a tocar el contrabajo, finalizando su instrucción con 25 años, “Cursando estudios “iniciales y medios: 8 años y superiores: 5 años” (p.12).

Las motivaciones para estudiar contrabajo fueron varias, “dejé los estudios generales para dedicarme a la música y por mi edad, las posibilidades para elegir un instrumento eran muy reducidas: percusión o contrabajo. Me decanté por el contrabajo” (p.6). Al comienzo, contó con un profesor de instrumento que “se adaptó a mi ritmo de aprendizaje. Favoreció que yo promocionara varios cursos” (p.7).

El aprendizaje fue basado en métodos y sistemas como “Nanny: Enseignement Complet de la Contrebass, Etudes de Kreutzer et de Fiorillo y Rabbath: Nouvelle Technique de la Contrebasse” (p.13), utilizando la escuela metodológica “Arco francés, digitación Simandl y digitación Rabbath” (p.15). “Empecé de pie, al cuarto o quinto año empecé a tocar sentado y actualmente sigo tocando sentado” (p.16).

Como aspectos negativos, hace referencia a ciertas actuaciones que sufrió por parte de un profesor al que prefiere no nombrar, ya que “la mala relación con mi profesor que me llevó a la depresión” (p.18), lo cual hizo difícil “superar las secuelas de la enseñanza recibida en los estudios medios” (p.19). En cuanto a circunstancias a mejorar en la formación adquirida señala dos aspectos: “Más práctica de conjunto. No me quedaría tanto tiempo con un profesor cuya enseñanza no era adecuada para mí” (p.20).

Como intérprete, ha sido instrumentista en orquestas sinfónicas y de cámara ocupando diversas responsabilidades, en “Francia y España. Puesto de Tutti y Orquestas de cámara. Puesto de Principal” (p.4). Actualmente, es contrabajista en una Orquesta Sinfónica en España.

Como docente de contrabajo tiene una experiencia de 25 años, la cual ha desempeñado tanto en Francia como en España. En la actualidad es profesor de contrabajo en un “Conservatorio de grado profesional” (p.23) de “Enseñanzas

Elementales y Profesionales” (p.24). Al respecto de la metodología utilizada en su aula específica varios sistemas, “Simandl en grado Elemental, Rabbath a partir de la mitad del grado Medio” (p.30). Utiliza el arco “Francés” (p.32) y la “Escuela francesa: Nanny y Rabbath” (p.33). Emplea también el manual “La contrebasse pour tous - J.L. Dehant, Ma première année de contrebasse – J.L. Dehant, Enseignement Complet de la Contrebasse – E. Nanny, Nuovo metodo per contrabbasso – I. Billè, Gradus ad parnassum – Simandl” (p.34).

Por último, considera que la mejora en la enseñanza del contrabajo debe “ser a nivel de la enseñanza de la música en general. Poder ofrecer diferentes niveles de enseñanza, cada uno con unos objetivos diferentes y adaptados a la meta de cada alumno. Que un niño de 8 años y un adulto tengan que pasar por el mismo “molde” no tiene mucho sentido” (p.42).

La historia de Mario Alexandre

Nació en el 1975, en Loures, Lisboa, Portugal. Afirma que: “con 7 años comencé a tener formación musical con un vecino de mi pueblo que era profesor de solfeo de una sociedad cultural, allí aprendí nociones básicas de lenguaje musical. A los 10 años, gracias a Luis Tavares, jefe de los bomberos Voluntarios de Loures que me llevó a la banda de mi pueblo, aprendí a tocar el clarinete. En la banda, que dirigía el Maestro Rosa Santos estuve tocando hasta los 14 años el clarinete, un Selmer, que me prestó el maestro. Debido a la necesidad de contar con contrabajistas en la formación “porque en la banda necesitaban contrabajistas para poder presentarse a concursos y hacer conciertos sinfónicos, una de las pruebas de concurso de bandas” (p.8), “preguntaron si queríamos tocar el contrabajo y mi hermano y yo quisimos aprender. Al principio en la banda había 3 o 4 contrabajos y sólo una persona lo sabía tocar” (p.5). Por tanto, “a los 14 años comenzamos a estudiar contrabajo con Fernando Flores, profesor en el Conservatorio de Odivelas, en la Academia de Amadores de Lisboa, contrabajista en la Orquesta Gulbenkian en Lisboa y el que fue primer alumno de Ludwig Streicher en Viena” (p.6).

Recuerda su primer maestro como “muy entregado a enseñar, siempre miraba por sus alumnos. Incluso nos daba clase en vacaciones. Decía que una hora no era suficiente para ver todo en una clase y nos daba más tiempo. Mantenía el mismo sistema de trabajo: una escala con golpes de arco, estudios y obra de repertorio. Prestaba mucha atención a la técnica, las manos, la colocación y posición, como pasábamos el arco” (p.8).

Nuestro informante cursó sus estudios en “Conservatorio privado Don Dinis, de Odivelas-Lisboa y Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid” (p.9). “No había niños, todos los alumnos de mi profesor eran de mi edad, 14 años e incluso mayores. Sólo vi niños cuando ya estaba estudiando fuera y fui a visitar a mi profesor. Les daba clase con un cello y con las cuerdas afinadas por cuartas” (p.12). “Los cursos eran ocho cuando yo estudiaba, no había superior así que el que quería continuar tenía que irse al extranjero. Con 20 años me fui a estudiar a Madrid con Ludwig Streicher, gracias a la mediación de mi primer profesor, Flores, donde permanecí hasta los 23 años. Primero empecé a recibir clases particulares, salía de mi casa de madrugada, llegaba a Madrid y daba clase con Streicher, al acabar la clase volvía a Portugal, todo en el mismo día. Así estuve cuatro meses. Después hice una prueba de ingreso a la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en la que estuve tres años becado por la Fundación Gulbenkian” (p.13).

Nuestro entrevistado utilizó en sus estudios “métodos en el aprendizaje: F. Simandl, L. Streicher, Sevcik y un sistema ruso que no recuerdo el nombre” (p.14) y la “Escuela Streicher siempre” (p.15), usando contrabajos de 3/4 o 4/4 (p.16).

En el nivel superior, se da “cuenta por primera vez que no sabía lo que tenía que buscar cuando estudiaba, yo siempre hacía lo que el profesor me decía y pensaba que eso era suficiente. Empezaron a hablarme del arco y de lo que tenía que conseguir. Al final de los años de enseñanza superior sentí la evolución y sabía lo que tenía que buscar en mi estudio” (p.20).

Creo que fui afortunado, los profesores fueron magníficos. El conservatorio en el que estudié en Portugal era pequeño y no había posibilidad de aprender ciertas cosas, aunque gracias a la Banda de Loures aprendí a tocar en grupo y esto me sirvió mucho (p.22).

Ha desempeñado su labor como profesor instrumentista de contrabajo “En España: Orquesta Sinfónica del principado de Asturias, Orquesta Sinfónica de Castilla y León y actualmente en la Orquesta Sinfónica de Galicia” (p.4).

“Con 18 años empecé a dar clases de música en una guardería en mi país, para ganar algún dinero y poder pagar las clases privadas en España. Las clases como profesor de contrabajo comenzaron cuando entré en la OSG, como profesor de la Orquesta joven de mi orquesta” (p.23). Imparte docencia en la “Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia y clases particulares” (p.25). Las edades de sus discentes están entre los 18 y 22 años (p.26).

La escuela que utiliza en su actuación docente es la “Escuela Streicher, siempre” (p.34). Además de los “Manuales de L. Streicher para aspectos técnicos, para las obras de repertorio uso mis propias ideas, pero depende de la edad del alumno” (p.35). También utiliza “Ideas memorizadas con los pequeños juegos didácticos. Los alumnos pequeños tienen que pasarlo bien para aprender” (p.37).

Como aportación para la mejora educativa, nuestro informante hace mención de diversos aspectos: “Los alumnos que tengo no son alumnos míos solamente y veo que el profesorado en general no está formado adecuadamente. Los problemas son principalmente falta de técnica. Creo que para enseñar a alguien que quiere dedicarse profesionalmente a la música hay que tener un conocimiento muy grande. Hay diferentes escuelas de contrabajo y todas buenas, pero hay que tener un camino definido técnicamente. Parece que cualquiera es profesor y eso es una equivocación. Para los alumnos pequeños veo que falta material adecuado, un sistema como Suzuki, pensado y orientado especialmente para el contrabajo y sus características específicas. (p.40) “para empezar, cambiaría el sistema de aprendizaje de los conservatorios, es un error la organización que tienen. El colegio y el conservatorio actualmente son dos mundos enfrentados. Los niños al

salir de la escuela están cansados y acuden al conservatorio en malas condiciones de concentración. No tienen tiempo de estudiar porque tienen demasiadas actividades y eso hace que no avancen, se frustren y abandonen los estudios musicales. Todo el mundo debería tener formación musical en las escuelas, pero con profesores especialistas en la materia. La música ayuda a desarrollar facultades, facilita la concentración y la coordinación entre mente y cuerpo. La música debería estar integrada en la escuela como se hace en Europa. Los niños que estudian música y se dedican a ella, entrenan cada día la constancia, la conducta y tienen un horario que hace que esté centrado en la vida” (p.43).

La historia de Todd Williamson

Nació en 1969, Arlington, Estado de Texas, EE. UU. Comenzó sus estudios musicales muy joven “porque en mi colegio había un programa de orquesta de cuerda” (p.5). Esta decisión fue motivada “porque me gustó el instrumento y pensé que tocando el contrabajo iba a tener muchas novias” (p.7).

El maestro inicial “era violinista, en el colegio nos daban clase de conjunto. No era contrabajista, me dieron un libro y algunas nociones en la clase. Un año después fui a Fort Worth, otra ciudad y entré en Youth Orchestra of Greater. Allí conocí a más contrabajistas, pero tampoco tuve profesor especialista de contrabajo, así que aprendí yo solo, me compré el método de Simandl y estudié así hasta que tuve 17 años. Mis padres no podían pagar clases privadas” (p.8).

“En la orquesta joven conocí a un contrabajista que podía pagar clases privadas y me dijo que cambiara el arco al sistema alemán. Además, me habló de que él iba a Houston a clases privadas con el principal de la orquesta. Fui una vez a la casa del profesor y no me hizo caso, se puso a leer el periódico mientras yo tocaba. Nunca más volví” (p.8).

La formación recibida primero fue “en el colegio de mi ciudad y en el instituto. Después estuve en la Universidad University of North Texas, en la ciudad de Denton, en la Universidad de Boston” (p.9). “No había niños tocando el contrabajo, el más joven era yo”. (p.12). “5 años en Undergraduate program y 2 años de máster en New England Conservatory of Music y 2 años de Doctor of

Musical Arts, pero esta última carrera no la acabé porque conseguí trabajo en University of North Texas” (p.13).

Los “métodos y sistemas utilizados en el aprendizaje de la técnica de contrabajo fueron el manual de F. Simandl, Gradus ad Parnasum de Simandl” (p.14). “y lo que aprendí por mí mismo”. (p.15). Manejando un contrabajo grande “era grande, no había contrabajos pequeños” (p.16) y sentado (p.17).

“Cuando acabé el instituto fui a la Universidad, University of North Texas, en la ciudad de Denton y asistí a todas las clases de música que había, aunque en la declaración de intenciones que te piden al entrar dije que quería ser matemático, jajajaja” (p.8).

“Jeff Bradetich era el profesor y tocaba en la Ópera de Dallas, era buen músico, tocaba bien, pero tenía Alzheimer y repetía cosas sin darse cuenta. Me ayudó a conseguir mi primer trabajo en la Orquesta de la Ópera de Dallas. Este trabajo lo dejé porque pensaba que debería seguir en la universidad y que después encontraría trabajo. Esta decisión fue lo peor que he hecho en la vida, era joven y no sabía lo que hacía” (p.8).

“Al finalizar la Universidad con 24 años, fui a Boston con Don Palma, el mejor profesor que uno puede encontrar. Mis compañeros eran buenísimos contrabajistas y en dos años que estuve allí aprendí más que en toda mi vida. Nuestro informante finalizó sus estudios de contrabajo a los 27 años. Finalmente volví a Denton para hacer el doctorado y fui asistente del profesor dos años, enseñando pasajes orquestales, en esa época había 50 contrabajistas en la universidad” (p.8).

No recuerda cuales eran sus dificultades en el aprendizaje, porque al no “tener un profesor que fuera contrabajista no sabía que es lo que tenía que buscar” (p.18). Como aspectos a mejorar en su formación destaca: “Decidiría antes que quería ser contrabajista y haber ido a otro sitio con un buen profesor desde el principio” (p.22).

Como profesor instrumentista de contrabajo, fue integrante de la “Ópera de Dallas, de la Boston Symphony, la Orquesta de HongKong y de Malasia. A partir de 2002 es Co-principal en la Orquesta Sinfónica de Galicia” (p.4).

Como docente impartió clases en diferentes lugares, “En mi ciudad daba clase a niños, tenía un estudio, con 17 años. (p.23), en Hong Kong y ahora en España” (p.24). “En un estudio privado, en la Academy Performance class de Hong Kong y ahora de forma privada” (p.25). “A todos los niveles” (p.26).

Para el trabajo de aspectos técnicos utiliza “Mi experiencia y Simandl. Todo depende del alumno y de lo que necesita. Yo soy metódico y planifico mi estudio siempre, es muy efectivo para conseguir metas. Así que en las clases también planifico el trabajo dependiendo de la meta que se quiera conseguir” (p.35) “Con los niños es importante jugar y disfrutar, hacer que el camino duro sea fácil” (p.36).

Considera importante para mejorar la enseñanza actual “estudiar Pasajes de Orquesta, pero con un profesor que sepa lo que hace. Creo que las Escuelas de contrabajo no están en España hay que salir fuera para estudiar” (p.43).

La historia de Damián Arenas

Damián Arenas nació en el 1968, España. Barcelona. Comienza sus estudios musicales a los “15 años. En Barcelona había una tradición musical muy grande, sobre todo en jazz” (p.5). No sería hasta los 20 años cuando empieza sus estudios de contrabajo, motivado porque “escuché un pequeño recital que interpretó mi primer profesor, Xavier Cubedo y quedé fascinado por este instrumento. Le pedí clases y él accedió (p.8).

Define a su profesor de instrumento en los primeros años como “excelente. Muy exigente pero muy entregado a enseñarme. Me prestó un instrumento y me daba mucho más tiempo de clases del acordado. Dedicación total y con mucho cariño” (p.8).

Cursó sus estudios de contrabajo con el Maestro Ferrán Sala en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, donde no había niños cursando

estos estudios. “No había niños porque no había contrabajos pequeños, creo que serían de mi edad o mayores que yo” (p.12). Posteriormente ingresó en la Escuela Superior de Música Reina Sofía en Madrid para completar sus conocimientos con Ludwig Streicher” (p.9).

Su formación comprendió “iniciales, grado elemental: 3 cursos. Eran 4 pero hice 1º y 2º en un año. Medios: 2 cursos, superiores: 2 cursos y Postgrado: 2 cursos” (p.14), utilizando los sistemas metodológicos de “E. Nanny, F. Simandl, Storch-Hrabé, L. Streicher y Kreutzer et Fiorillo”, la escuela “Streicher siempre” (p.15) y con un contrabajo $\frac{3}{4}$.

De su formación considera que “repetiría todo igual. Lo único que cambiaría sería la sensación de angustia por comenzar con 20 años los estudios de contrabajo y creer que era tarde” (p.22).

Nuestro entrevistado ha sido solista de contrabajo de la Orquesta Sinfónica de Castilla León (1996-1999), profesor de contrabajo del Conservatorio Superior de Música de Salamanca y de la Escuela de Música Creativa de Madrid. “Conservatorio Superior de Música de Salamanca, Escuela de Música Creativa en Madrid, Conservatorios medios, Escuelas de Música y clases particulares” (p.25) en todos los niveles a partir de los 12 años. Imparte siempre utilizando la “Escuela Streicher” (p.34). Utilizo los “Libros de L. Streicher, además de Ideas memorizadas” (p.36).

Actualmente, es contrabajista en la Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión española y compagina su actividad instrumental asistiendo como profesor invitado a diversos cursos a nivel nacional. Considera como aspecto imprescindible para la mejora de la educación instrumental “Abolir la ley de incompatibilidades” (p.43).

La historia de Caroline Emery

Es profesora en el Royal College of music de Londres y de la Escuela Yehudi Menuhin. Ha sido profesora invitada de las Orquestas Juveniles Nacionales de

Noruega y los Países Nórdicos. Además, es fundadora de Bass Club que facilita el intercambio de ideas tanto dentro de Gran Bretaña como entre otros países.

En 1997 recibió un premio especial por sus logros docentes de la Sociedad Internacional de Bajistas y fue galardonada en el año 2000 con la Membresía Honoraria del Royal College of Music. Caroline ha dado clases en festivales de Italia, Suecia, Canadá, España y trabajó con Francois Rabbath y George Vance en Washington DC.

Fue la principal exponente del Proyecto Yorke Mini-Bass desde sus inicios en 1984, de la Asociación Europea de Profesores de Cuerda y de la Sociedad Internacional de contrabajistas, que junto al éxito de su primera publicación de la Edición Yorke, "Bass is Best" en 1988, ha hecho que su contribución al mundo del contrabajo fuera única.

Como instrumentista colabora con numerosas orquestas y es fundadora de Vent, un conjunto de música de cámara de instrumentos antiguos. Nacida en Londres en 1964, comenzó sus estudios musicales a los 8 años y con 15 se inició en el contrabajo, dando por finalizados sus estudios a los 21 años "Pensé que sería divertido y nadie más lo tocaba" (p.4).

En cuanto al tipo de centro al que acudió para sus estudios especifica: "Iba a la Escuela de música el sábado, pero acabé por recibir clases privadas en casa" (p.6). Por otra parte, reconoce que "Mis estudios fueron un poco caóticos, pero como sabía música aprendí rápido [...] sólo asistí tres años al conservatorio" (p.4).

Nuestra informante recuerda que el alumno más joven tenía "10 años, pero no tocaba el bajo" (p.11) y en cuanto a su profesor lo recuerda "agradable, pero tocaba la viola" (p.7)

Los sistemas de aprendizaje fueron "una mezcla desordenada, pero utilicé Simandl como idea central, así como piezas mixtas para cuerda" (p.14) y siempre con un contrabajo "3/4" (p.14) tocando de pie y sentada "ambos" (p.16). Las dificultades presentadas durante sus estudios fueron varias: "al comienzo tres cuerdas, sin arco ni maestro que me durante bastante tiempo" (p.17), en los

estudios medios: “Todo fue bastante difícil y doloroso” (p.18) y en los superiores: “el montaje de bajos y material inadecuado” (p.19). Debido a estas circunstancias nuestra informante afirma: “He pasado toda mi carrera tratando de mejorar las cosas” (p.20).

Su labor docente de “más de 30 años” (p.21) de experiencia se ha desarrollado en “Reino Unido, España, Suecia, EE. UU., Alemania y Holanda” (p.22). Nos explica, además, que los estudios actualmente son muy distintos a cuando ella era estudiante “Ahora mis estudiantes tienen al menos 4-6 años si están en el Departamento Juvenil de RCM o en la Escuela Yehudi Menuhin, posteriormente ingresan en el Conservatorio, el nivel universitario es de al menos 4 años, que pueden ser 6 años si hacen Máster” (p.23).

Respecto al sistema de aprendizaje del contrabajo en su país dice “Probablemente muy diferente a como lo organizo yo” (p.23). Esta informante es docente en Royal College of music de Londres RCM Junior school y University level y tiene “45 alumnos, más o menos” (p.26) “Desde los 6 años hasta los 25 años” (p.25), el alumno más joven que ha tenido tenía “4 años” (p.28).

Respecto al tamaño del contrabajo especifica que “varía según la constitución del alumno (p.29). “Si, tienen contrabajo. Sobre todo, los alquilan hasta llegar a alcanzar el tamaño grande” (p.30). Al respecto de la escuela que emplea en sus clases declara “Mi enseñanza, con algo de Rabbath y estándar” (p.31). La digitación es “Simple, tipo Simnagl, pivotes de Rabbath, no uso extensiones” (p.32), el arco “francés principalmente, pero algo de alemán también” (p.33), además tocan de pie y sentados y realizan conciertos públicos “A menudo, pero depende de las escuelas” (p.35).

Los manuales o sistemas de aprendizaje son: “Obras de Caroline Emery, Bass is best! 1 y 2, Método Bottesini 1. Rabbath 1, 2 y 3” (p.40). Justifica la escritura de su propio material debido a que “Fue necesario. El libro de obras de arco sirvió para mejorar el arco y la coordinación de las manos” (p.41). Así mismo, fundó el Mini Bass Yorke Project, que fue un proyecto en el que “nos reunimos profesores con ideas afines para formar un foro de enseñanza en el que los jóvenes

estudiantes pudieran empezar a tocar el bajo. También fue para discutir los instrumentos y todos los temas relacionados con esto” (p.42).

Las dificultades que observa en sus alumnos son “La falta de tiempo para practicar, el equilibrio de pie, la posición temprana del pulgar puede ser un desafío” (p.36). Nuestra colaboradora opina que para iniciar los estudios de contrabajo la edad puede ser “entre los 5 y los 7 años” (p.37) y las características del discente “Ninguna en particular, pero ayuda si son divertidos, reflexivos e interesados” (p.38). Por último, reflexiona en las mejoras que se deberían valorar en la enseñanza “El estudio del arco y no apresurar el aprendizaje de los alumnos” (p.39).

La historia de Carlota Alonso

Nuestra especialista en enseñanza instrumental desde edades tempranas, formada en diversas pedagogías musicales como Orff, Kodaly y Rolland, se especializa en metodología Suzuki con el prestigioso profesor Christophe Bossuat en el Institut Musical Suzuki de Lyon. En 2015 recibe el título de nivel 5 de violín de European Suzuki Association y además en 2016 realiza con Joanne Martin el 1º y 2º nivel de viola Suzuki. Actualmente es violín instructor, nombrada por la European Suzuki Association (Esa). Además, es profesora invitada en cursos de formación en diferentes entidades y conservatorios de la geografía española, colabora con el Centro de formación del profesorado de conservatorios de la comunidad de Madrid y con los cursos nacionales de la Asociación Española Suzuki y con la Association Française Pedagogie Suzuki. Actualmente, es profesora federada en el Centro de pedagogía musical 4 Cuerdas de Madrid y en la formación de profesorado Suzuki en la especialidad de violín.

Nacida en Madrid en 1980 comenzó sus estudios de música a los 7 años “Porque tengo una hermana mayor que le gustaba y ya estaba estudiando música” (p.4). Señala que se declinó por este instrumento “porque era el que más me gustaba, en mi conservatorio había pocas plazas para estudiar violín y tuve que hacer una prueba extra que se hizo a todos los interesados en este instrumento.

Aprobé esa prueba y pude optar a la plaza” (p.7). Recuerda a su primera maestra con una emoción especial:

Se llama Adriana Marchinkova, es búlgara. Con ella estudié 5 años. Era estupenda, cariñosa, exigente, una violinista magnífica y muy dedicada a sus alumnos. Recuerdo que me gustaba mucho ir a sus clases y no me daba cuenta de su nivel de exigencia hasta que tuve más años. Tuve una suerte extraordinaria, me conmuevo al pensar en ella.

Después mi profesora se fue de España y los últimos cursos de grado medio estudié con Anna Baget, que había estudiado en EE. UU. y tenía mucho conocimiento de la Metodología Suzuki. No era profesora titulada en este sistema, pero sí usaba muchas herramientas de aprendizaje Suzuki. Aunque en mi caso fue mi primera profesora la que más me marcó a todos los niveles.

Aunque también reconoce la importancia del papel que su madre desempeñó en su formación inicial:

Creo que también ayudó a mi aprendizaje mi madre, ella siempre estaba en clase y tomaba notas de lo que había que estudiar después en casa. No me daba cuenta entonces de la importancia de esto, pero desde luego fue esencial. Mi madre no tenía ni idea de música, pero aprendió al mismo tiempo que yo (p.8).

Los estudios oficiales, que finalizaron a los 21 años, tuvieron lugar en diversas instituciones: iniciales 4 años, medio 6 y superior 2 años” (p.12). Según relata:

Los realicé en el Conservatorio de Grado medio de Adolfo Salazar con Adriana Marchinkova y Anna Baget y en el Conservatorio Superior de Música del Escorial en Madrid con Francisco Comesaña y Palina Kotliarskaia. También tuve la oportunidad de formarme en cursos con otros maestros: Mimi Zweig, en Indiana y Brenda Brenner en Graz, en Murcia con Margherita Marseglia. Cuando ya había acabado mis estudios estudié de forma privada con Sergei Tesla, concertino de la Orquesta

Nacional de España, otro excelente profesor y violinista. Aunque sin duda mi primera profesora fue la que más me marcó (p.9).

En su centro de estudios el alumno más joven tenía “Entre 7 y 8 años” (p.11) y utilizó los siguientes sistemas metodológicos:

Al comienzo recuerdo que utilizaba el método Suzuki. Mi profesora no tenía formación Suzuki pero había otra profesora en el conservatorio que sí y aunque no vimos todos los volúmenes de esta metodología, las actuaciones de mi profesora estaba derivadas de este sistema, por eso tuve clases colectivas, mi madre asistía a las clases...

En grado medio y en el superior, estudios complementarios, escalas y obras de repertorio. Este sistema se dio más tarde en la LOGSE, pero yo aprendí así y pensaba que todo el mundo lo hacía también así (p.13).

En cuanto al tamaño del instrumento “Siempre el adecuado a mi constitución física. Pero más tarde, al convivir con otros violinistas, me di cuenta de que esto no era habitual con otros profesores. Tuve suerte.” (p.14). Las dificultades en sus estudios fueron: “al comienzo parece que tenía muchos problemas con la afinación, que afortunadamente se fue corrigiendo” (p.15). “En el grado medio Las propias del instrumento, no recuerdo nada especial” (p.16), “en el Superior las propias del instrumento. Creo que la clave del éxito está en tener un buen profesor inicial y yo tuve mucha suerte con mis profesores, me ayudaron mucho” (p.17).

Finalmente se expresa al respecto de la mejora en aspectos de su formación: “Nada, tuve unos profesores estupendos, la formación siempre fue buena y progresiva. Yo fui una alumna dedicada y por eso mis profesores también lo fueron. Esto es algo que intento transmitir a mis alumnos” (p.18).

La dedicación a la docencia de nuestra informante se debe “Creo que fue por la influencia que tuvo mi primera profesora. Me inculcó la pasión por enseñar. Mi profesión es algo que he tenido siempre claro” (p.19). “Empecé con 19 años a dar clase y ahora voy a cumplir 40, así que 31 años” (p.20).

Ejerce su magisterio en un centro privado de metodología Suzuki de Madrid a niveles de grado elemental y medio y asegura “he tenido muchos alumnos, no se la cantidad exacta, no los he contado nunca” (p.24) en edades comprendidas entre “los 3 y los 18 años” (p.25), considerando que el tamaño del instrumento de sus estudiantes es “el adecuado al tamaño del alumno” (p.27).

La metodología que utiliza es: “siempre Suzuki” (p.29), aunque “acompañó este sistema con estudios y escalas” (p.30). Además, declara: “Tengo trucos y juegos pedagógicos para conseguir la atención del alumnado más pequeño y conseguir cuestiones técnicas” (p.31). Detallando cómo realiza habitualmente una sesión:

Uso la metodología Suzuki con todos mis alumnos. Una clase Tipo de este sistema consiste en los siguientes puntos: Primero un calentamiento físico y técnico adecuado a la edad. Después una parte central en la que se trabaja la dificultad mayor o el contenido nuevo, porque es cuando se tiene la mayor atención del alumno, trabajando el punto concreto aislado o dentro de la pieza, con ejercicios de mejoras para más tarde incluirlo dentro de la pieza y observo si hay resultado positivo para acabar la clase con algo nuevo para trabajar o ejercicios sobre la dificultad estudiada en la clase. Es básico que la dificultad mayor se vea en el centro de la clase. Al final de la clase le explico a los padres lo que hemos hecho y lo que quiero que trabajen para la próxima sesión. Pero mi actuación depende del momento en el que se esté con alumno: preparando una audición, si hay un examen, si se está viendo algo nuevo... (p.32).

Realiza varios conciertos con sus alumnos “Al menos 3 durante el curso” (p.33). Las dificultades que observa en sus discentes son “El mayor problema es el de mentalizar a los padres en la importancia de acompañar el estudio diario de sus hijos. Es imprescindible adaptar la enseñanza a las necesidades de cada alumno, edad y condiciones físicas y mentales” (p.34). “Las dificultades dejan de serlo cuando se enfoca el aprendizaje de la forma adecuada. No creo que exista una dificultad en concreto” (p.35).

Para el comienzo de la enseñanza instrumental y las características que debe tener el aprendiz señala: “Los 3 años es una buena edad para empezar si el tamaño del instrumento es adecuado a su fisionomía. Supongo que instrumentos de mayor tamaño podría empezar con 6. Eso depende del tamaño del niño, su fisionomía y adecuar el tamaño del instrumento” (p.36).

Considera que no es necesario que los futuros instrumentistas posean características físicas o mentales especiales, alegando “Ninguna es especial, creo que bien dirigido un niño puede aprender a tocar un instrumento. Todo depende de usar la metodología correcta y que el estudio sea constante, siempre apoyado y dirigido” (p.37). Por último, indica los aspectos de mejora de la enseñanza instrumental:

En la enseñanza instrumental oficial los objetivos hay que conseguirlos con una fecha determinada y esto genera mucha frustración y abandono. Por el contrario, en la enseñanza privada no existe fecha para conseguir un aprendizaje, por lo que la enseñanza se adecúa al alumno, a sus necesidades y su velocidad de aprendizaje. No es cuestión de estudio sino de tiempo para madurar los contenidos. No depender del aquí y del ahora garantiza el éxito de la enseñanza. También mejoraría la capacitación del profesorado, es básico tener una formación específica en estas cuestiones. No es maestro cualquiera, es preciso una formación especial y una devoción por la enseñanza, por la materia que se imparte y por los alumnos (p.38).

4.4.2.2 PARTE II: Análisis comparativo de las entrevistas

Esta parte de la investigación aborda los resultados del análisis comparativo de los datos cualitativos de las entrevistas, donde se ponen de manifiesto las ideas emergentes del mismo y la interrelación entre el discurso y las aportaciones de los informantes con la investigadora.

A continuación, se presentan las cuatro categorías resultantes del análisis que dan respuesta al objeto de estudio (Figura 122): el proceso de aprendizaje del

docente, el proceso de enseñanza, el proceso de aprendizaje del discente y las mejoras del proceso de enseñanza.

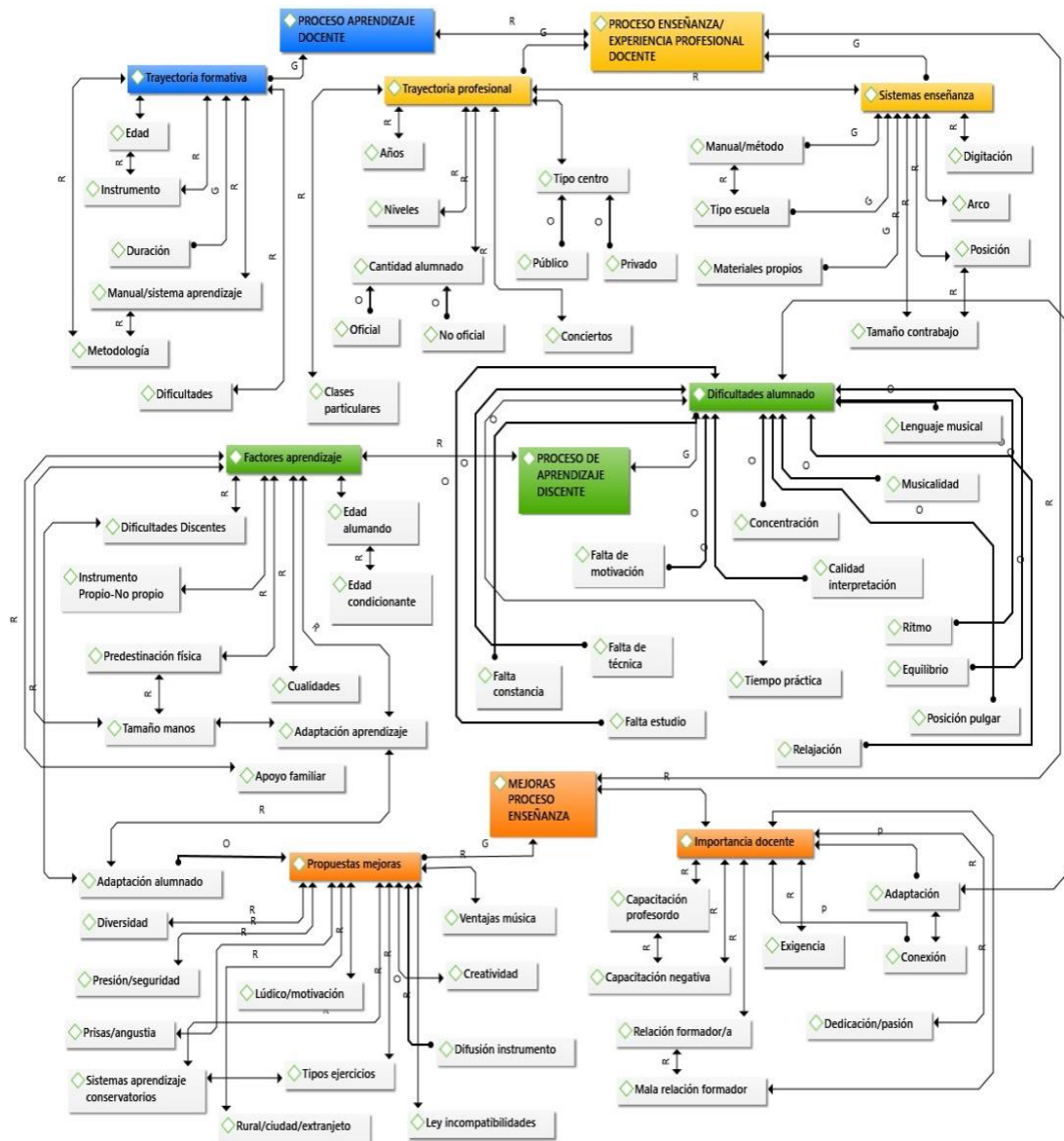


Figura 122. Categorías y códigos. Fuente: elaboración propia

4.4.2.2.1 Proceso de aprendizaje del docente

En la primera categoría se recogen las cuestiones referidas a la trayectoria formativa de los participantes del estudio, como se puede observar en la Tabla 44.

Tabla 44. Categoría del proceso aprendizaje. Fuente: elaboración propia

| Proceso aprendizaje (docente) | Trayectoria formativa | Edad |
|--|----------------------------------|-----------------------------|
| | | Instrumento |
| | | Duración |
| | | Manual/ Sistema aprendizaje |
| | | Metodología |
| | | Dificultades |

Con el fin de conocer cuáles son los manuales que siguen vigentes en la enseñanza de contrabajo, se ha considerado necesario tomar como punto de partida la trayectoria formativa de los distintos participantes del estudio.

Nuestros informantes constituyen una muestra de personas formadas en educación musical, en diferentes ciudades y países: dos informantes de Barcelona (I1) y (I6) y uno de Madrid (I8-R2) (España), Burdeos (Francia) (I2), Pyhämaa (Finlandia) (I3), Loures, Lisboa (Portugal) (I4), Arlington, Estado de Texas, (EEUU) (I5) y Reino Unido (Londres) (I7-E1). Esta realidad, nos permite mostrar una visión comparada de trayectorias formativas diferentes de la formación del Contrabajo. Estos profesionales, además cuentan en su haber formativo con maestros de gran prestigio internacional, tal y como se puede observar en los relatos de vida de los participantes.

Ponemos de manifiesto también, la importancia de considerar como dato interesante la *edad de inicio* de estudio de Contrabajo, ya que los resultados ponen de manifiesto que la mayoría de los participantes de la investigación comenzaron sus estudios de Contrabajo, como podemos observar en la Tabla 45, en la adolescencia, finalizando dicha formación superando los veinte años. Esta realidad del aprendizaje del contrabajo confronta con la edad de inicio del informante especialista en metodología Suzuki, que comenzó sus estudios de violín a los 7 años.

Tabla 45. Edad de los informantes, inicio y finalización de sus estudios musicales y de contrabajo. Fuente:

elaboración propia

| Participantes | Edad | Inicio estudios musicales | Inicio estudios contrabajo | Edad finalización estudios oficiales |
|----------------------|-------------|----------------------------------|-----------------------------------|---|
| I1 | 57 | 7 | 11 | 19 |
| I2 | 56 | 8 | 17 | 25 |
| I3 | 46 | 5 | 13 | 28 |
| I4 | 45 | 7 | 14 | 23 |
| I5 | 51 | 7 | 8 | 26-27 |
| I6 | 52 | 15 | 20 | 28 |
| I7-E1 | 57 | 8 | 15 | 21 |
| I8-E2*Violín | 40 | 7 | 7 | 21 |

Así mismo, los participantes de las entrevistas especifican la edad del discente de contrabajo más joven que se estaba formando en su centro de estudios, que se encontraban entre los 7-8 años (I2, I5, I8-R2) y los 10 años (I1). Además, testimonian la imposibilidad de la existencia de niños contrabajistas porque no había instrumentos pequeños: “en mi ciudad no había niños porque no había contrabajos pequeños, yo toqué con un contrabajo enorme siempre, más grande que yo. En Helsinki si había niños de 7 años” (I3), “no había niños, todos los alumnos de mi profesor eran de mi edad, 14 años e incluso mayores. Sólo vi niños cuando ya estaba estudiando fuera y fui a visitar a mi profesor. Les daba clase con un cello y con las cuerdas afinadas por cuartas” (I4), “No había niños porque no había contrabajos pequeños, creo que serían de mi edad o mayores que yo” (I6), “10 pero no tocaba el bajo” (I7-R1).

De estos testimonios concluimos que el Contrabajo no se consideraba propio para el alumnado de corta edad y esta realidad pudo condicionar la elección instrumental de nuestros informantes.

Las características del instrumento

La elección del contrabajo como instrumento musical en la infancia es una cuestión que se ve afectada por las propias características del instrumento, el hecho de ser un instrumento grande condiciona la elección de los discentes. Además, como constatamos en nuestro estudio, el contrabajo de tamaño pequeño empezó a construirse a finales del siglo XX, lo que imposibilitó la existencia de discentes en edad infantil en el tiempo de formación de nuestros entrevistados.

Tal y como podemos observar en la Tabla 46, todos los informantes desarrollaron sus estudios formativos con Contrabajos de gran tamaño.

Tabla 46. Tamaño del instrumento y posición. Fuente: elaboración propia

| Participantes | Tamaño Contrabajo | Toca de pie/sentado (posición) |
|---------------|---------------------------------------|---|
| I1 | ½ en Montserrat, ¾ y 4/4 en Barcelona | 1º de pie: actualmente sentado |
| I2 | ¾ | 1º de pie: actualmente sentado |
| I3 | ¾ | Sentado |
| I4 | ¾ o 4/4 | De pie |
| I5 | ¾ | Sentado |
| I6 | ¾ o 4/4 | En la Orquesta sentado, en el resto de las actividades de pie |
| I7-E1 | ¾ | Ambos |

Otro factor que puede ser determinante a la hora de escoger el instrumento de estudio es la constitución física del discente: “En mi ciudad no había niños porque no había contrabajos pequeños, yo toqué con un contrabajo enorme siempre, más grande que yo. En Helsinki si había niños de 7 años” (I3:12). “Creo que cualquier persona puede tocar si el contrabajo es del tamaño adecuado y suena bien” (I3:45). “Eso depende de varios aspectos: el contrabajo es un instrumento muy grande y para sonar hace falta que el tamaño sea adecuado al alumno. Los pequeños deben sentir que dominan el instrumento y debe de sonar bien, tener unas buenas cuerdas y estar correctamente ajustado y construido” (I4:42). “No

había niños porque no había contrabajos pequeños” (I6). “En la medida de lo posible, es importante tener en cuenta la altura, la constitución y la edad del alumno” (I7:27).

A este respecto, la experta en Suzuki apunta la importancia de adecuar el tamaño del instrumento a la fisionomía del discente. Cuestión que no se tenía siempre en cuenta en el tiempo en el que ella era estudiante: “Yo siempre tuve el instrumento adecuado a mi constitución física, pero más tarde, al convivir con otros violinistas me di cuenta de que esto no era habitual con otros profesores. Tuve suerte” (I8-E2:19).

Así mismo en la Tabla 46, podemos observar cómo la mayoría de los profesionales, aunque empezaron a tocar de pie, actualmente lo hacen sentados, derivado seguramente por dolores físicos y otras molestias ocasionadas por la dureza de la práctica del contrabajo: “cuando empecé tocaba de pie y sentado. Era enorme, siempre encima de mí (I3:18), “para mí todo fue difícil, tuve muchos problemas físicos derivados de falta de técnica, lesiones en las muñecas y dolor en los oídos. Pero siempre tuve buen oído y eso me salvó siempre” (I3:22), “todo fue bastante difícil y doloroso” (I7-E1:17).

La duración de la formación instrumental

La duración media de los estudios varía, tal y como podemos ver en la Tabla 47, de los 9 a los 15 años. Señalamos especialmente el caso del informante 7, que como se puede observar, no tuvo una enseñanza reglada de contrabajo en un centro de estudios hasta el grado superior.

En el país de origen de nuestro informante era frecuente que los discentes tuvieran clases particulares de música durante la infancia hasta que decidieran optar por una especialización profesional, por lo que ingresaban posteriormente en un centro oficial.

Tabla 47. Duración de la formación. Fuente: elaboración propia

| Participantes | Estudios iniciales (años) | Medios | Superior |
|---------------|---------------------------|--------|----------|
| I1 | 4 | 6 | 6 |
| I2 | 4 | 4 | 5 |
| I3 | 6 | 6 | 3 |
| I4 | 4 | 4 | 3 |
| I5 | 5 | 5 | 4 |
| I6 | 3 | 2 | 4 |
| I7-E1 | - | - | 3 |
| I8-E2*Violín | 4 | 6 | 2 |

Actualmente, en el centro de trabajo del informante 7, los discentes desarrollan su formación en el departamento Juvenil durante 4 y 6 años, posteriormente realizan 4 años más en el nivel universitario y 2 más de estudios de máster. Mis estudios fueron un poco caóticos, no comencé hasta los 15 años, pero sabía música y aprendí rápido. “Agradable pero tocaba la viola” (I8-E1:6), “iba a la Escuela de música el sábado, pero acabé por recibir clases privadas en casa” (I8-E2-7). Luego estuve tres años en el Conservatorio.

Los manuales y los sistemas de aprendizaje

Seguidamente, en la Tabla 48, presentamos los sistemas de aprendizaje con los que los profesionales participantes de nuestro estudio se formaron. Podemos observar, que para su formación utilizaron los manuales de Nanny, Simandl, Streicher, Bottesini y Suzuki.

Por otro lado, destacamos el testimonio de informante 3, quien pone en valor la importancia del talento musical y cómo los profesores utilizaban varios materiales didácticos para sus clases, lo que provocó que no siguiera un sistema concreto de aprendizaje.

El sistema era diferente que en España. En la Helsinki lo que había era diferentes líneas de estudios. Allí no se preocupan de los papeles que tienes, lo que buscan es el talento musical (I3:13).

Aunque nunca tuve un solo sistema, mis profesores buscaban material de diferentes sitios. Mi primer profesor hacía estudios y pocas obras, en Helsinki tocaba obras de solista de Bottesini. El repertorio de orquesta la aprendí tocando en ellas no tuve clases especiales (I3:14).

Tabla 48. Manuales y sistema aprendizaje (parte 1). Fuente: elaboración propia

| Participantes | Manuales/Sistemas aprendizaje | Escuela metodológica |
|---------------|---|---|
| I1 | Nanny | |
| | Simandl | |
| | Streicher | Arco francés en Montserrat y técnica Italiana 1-3-4 |
| | Hrabé | En Barcelona, arco francés y digitación 1-2-4 |
| | Storch | |
| | Sturm | En Viena arco alemán y digitación 1-2-4 |
| | Sevcik | |
| | Kreutzer | |
| | Findeisen | |
| I2 | Nanny: Enseignement Complet de la Contrebass | Arco francés |
| | Etudes de Kreutzer et de Fiorillo | Digitación Simandl |
| | Rabbath: Nouvelle Technique de la Contrebasse | Digitación Rabbath |
| I3 | F. Simandl | Digitación 1-2-4 y también 1-2-3-4 |
| | Bottesini | |
| | Nanny | Arco francés |
| | Mengoli | |

Tabla 48. Manuales y sistema aprendizaje (parte 2). Fuente: elaboración propia

| Participantes | Manuales/Sistemas aprendizaje | Escuela metodológica |
|----------------------|--|--|
| I4 | F. Simandl, | Escuela Streicher |
| | L. Streicher, Sevcik | Digitación 1-2-4 y arco Streicher |
| I5 | Simandl, Gradus ad Parnasum de Simandl | Simadl |
| | | Digitación 1-2-4 |
| | | Arco al comienzo francés y en estudios superiores alemán |
| | | Autoaprendizaje |
| I6 | E. Nanny, | Escuela Streicher |
| | F. Simandl | Digitación 1-2-4 |
| | Storch-Hrabé, L. Streicher | Arco Streicher |
| | Kreutzer et Fiorillo | |
| I7-E1 | F. Simandl. | Simandl como idea central |
| | (Muchos sistemas) | Piezas diversas para cuerda |
| I8-E2*Violín | Suzuki | Metodología Suzuki |
| | Obras y estudios de repertorio de violín | Pedagogía Rolland |
| | | Escuela rusa |

Por otro lado, destacamos el testimonio de informante 3, quien pone en valor la importancia del talento musical y cómo los profesores utilizaban varios materiales didácticos para sus clases, lo que provocó que no siguiera un sistema concreto de aprendizaje.

El sistema era diferente que en España. En la Helsinki lo que había era diferentes líneas de estudios. Allí no se preocupan de los papeles que tienes, lo que buscan es el talento musical (I3:13).

Aunque nunca tuve un solo sistema, mis profesores buscaban material de diferentes sitios. Mi primer profesor hacía estudios y pocas obras, en Helsinki tocaba obras de solista de Bottesini. El repertorio de orquesta la aprendí tocando en ellas no tuve clases especiales (I3:14).

Con respecto a la experta Suzuki, identificamos como fueron sus comienzos en el estudio de su instrumento.

Al comienzo recuerdo que utilizaba el método Suzuki. Mi profesora no tenía formación Suzuki pero había otra profesora en el conservatorio que sí y aunque no vimos todos los volúmenes de esta metodología, las actuaciones de mi profesora estaba derivadas de este sistema, por eso tuve clases colectivas, mi madre asistía a las clases... (I8-E2:17).

Las dificultades en los estudios

Con respecto a cuáles fueron los retos a los que los profesionales se enfrentaron en el proceso de aprendizaje, podemos observar en la Tabla 49 las mayores dificultades que se encontraron en el aprendizaje del instrumento, en los diferentes niveles de estudios cursados, entre los que destacan los problemas físicos derivados de la falta de técnica, que se arrastran desde el inicio de la formación, lo cual, ineludiblemente, repercute de forma negativa en la producción del sonido y en una adecuada interpretación.

Las dificultades encontradas en los testimonios de nuestros informantes son muchas y diversas, lo que nos lleva a la conclusión de que el aprendizaje debe adecuarse a cada necesidad del discente: cada talento tiene su propio camino.

Buscar una técnica basada en la relajación y en la concienciación de mi cuerpo. Entre los 30 y 40 años cambié mi manera de tocar buscando este fin (I3:23).

Me di cuenta por primera vez que no sabía lo que tenía que buscar cuando estudiaba, yo siempre hacía lo que el profesor me decía y pensaba que eso era suficiente. Empezaron a hablarme del arco y de lo que tenía que

conseguir. Al final de los años de enseñanza superior sentí la evolución y sabía lo que tenía que buscar en mi estudio (I4:17).

Tabla 49. Dificultades experimentadas por los profesionales en su proceso formativo

| Participantes | Estudios iniciales | Estudios medios | Estudios superiores |
|---------------|---|---|--|
| I1 | Fuerza, flexibilidad, coordinación, producción de sonido | Flexibilidad, coordinación, producción de sonido | Flexibilidad, coordinación, producción de sonido, musicalidad |
| I2 | Ninguna | Mala relación con mi profesor que me llevó a la depresión | Superar las secuelas de la enseñanza recibida en los estudios medios |
| I3 | Problemas físicos derivados de falta de técnica, lesiones en las muñecas y dolor en los oídos | Problemas físicos derivados de falta de técnica, lesiones en las muñecas y dolor en los oídos | Buscar una técnica basada en la relajación y en la concienciación de mi cuerpo |
| I4 | Ninguna en especial | Ninguna | Aprender a estudiar |
| I5 | <i>Tener un profesor que fuera contrabajista/falta información</i> | | |
| I6 | Afinación, distribución de arco, reguladores, posicionamiento, fraseo... | Las mismas, pero más complicadas | Perfeccionamiento: búsqueda del detalle, lograr grandes frases, comunicar, perfeccionar el vibrato, interpretación adecuada al estilo, excelencia en la interpretación |
| I7-E1 | Tres cuerdas, sin arco ni maestro durante bastante tiempo | Todo fue bastante difícil y doloroso | Montaje de bajos y material inadecuado |
| I8-E2*Violín | Afinación | Propias del instrumento | Propias del instrumento |

4.4.2.2.2 El proceso de enseñanza como experiencia profesional docente

Esta segunda categoría reflejada en la Tabla 50 recoge las cuestiones referidas a la trayectoria profesional como docentes y a los sistemas de enseñanza que utilizan en el desempeño de su labor educativa.

La trayectoria profesional

La *experiencia docente* de los participantes indica varias décadas de trayectoria como formadores: “35 años” (I1:25), “25 años” (E2:22), “con 18 años

empecé a dar clases de música en una guardería en mi país, para ganar algún dinero y poder pagar las clases privadas en España. Las clases de contrabajo comenzaron cuando entré en la OSG, como profesor de la Orquesta joven de mi orquesta” (E4:19), “en mi ciudad daba clase a niños, tenía un estudio, con 17 años” (E5:24), “desde el año 1996” (E6:23), “más de 30 años” (E7-E1:20), “empecé con 19 años a dar clase y ahora voy a cumplir 40, así que 31 años” (E8-E2:25). “En mi ciudad he sido profesor suplente en escuelas y ahora tengo algún alumno esporádico. No quiero dar clases semanales eso ata, prefiero pocas clases. No soy bueno para empezar con los niños, no sé por dónde empezar. Prefiero adolescentes” (E3:26).

Tabla 50. Categoría del proceso de enseñanza

| | |
|---|---|
| | Años experiencia |
| | Lugar |
| | Tipo centro |
| | Niveles |
| Trayectoria profesional | Cantidad alumnado (oficial vs no oficial) |
| Proceso de enseñanza (experiencia profesional docente) | Clases particulares |
| | Conciertos |
| | Manual/Método |
| | Tipo escuela |
| | Materiales propios |
| Sistemas enseñanza (aprendizaje) | Digitación |
| | Arco |
| | Posición |
| | Tamaño contrabajo |

El *lugar de desarrollo* de la labor docente de los profesionales es diverso: “en España, aunque también he sido invitado a Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Venezuela” (I1:22), “Francia y España” (I2:23), “en Finlandia y España” (I3:27),

“España” (I4:20), “en mi ciudad, en Hong Kong y ahora en España” (I5:25), “España” (I6:24), “Reino Unido predominantemente, pero también España, Suecia, EE.UU., Alemania y Holanda” (I7-E1:21), “España” (I8-E2:26).

Con respecto a los *niveles de aprendizaje* en los que los profesionales imparten docencia obtuvimos los siguientes resultados: “todos los niveles” (I1, I5, I6), “enseñanzas Elementales y Profesionales” (I2:25), “nivel medio y superior” (I3:29), “desde adolescentes hasta alumnos de 20 o 22 años” (I4:22), “desde los 6 años hasta los 25 años” (I7-E1:23) y “Grado elemental y medio” (I8:28).

Sobre el tipo de centro donde los profesionales han desarrollado y desempeñan su labor docente abarca todas las posibilidades; centros públicos, privados y clases particulares:

- Tipo de centro *público*: “10 años en Centros públicos” (I1:44), “Conservatorio de grado profesional” (I2:24), “Conservatorios, escuelas y privadas” (I3:28), “Conservatorio Superior de Música de Salamanca, Escuela de Música Creativa en Madrid, Conservatorios medios, Escuelas de Música y clases particulares” (I6:25), “Escuela de música especializada, RCM Junior school y University level, Un internado de primer nivel también” (I7-E1:22).
- Tipo de centro *privado*: “Actualmente Centro privado” (I1:45), “conservatorios, escuelas y privadas” (I3:28), “en un estudio privado, en la Academy Performance class de Hong Kong y ahora de forma privada” (I5:26), “en un centro privado de metodología Suzuki de Madrid (I8-E2:27).
- *Clases particulares*: “Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia y clases particulares” (I4:21), “Conservatorio Superior de Música de Salamanca, Escuela de Música Creativa en Madrid, Conservatorios medios, Escuelas de Música y clases particulares” (I6:25).

El número de alumnos oficiales al que los docentes imparten formación varía desde los 5 discentes a los 45: “9 oficiales” (I1:25), “5 alumnos” (I2:26), “depende del número de estudiantes de la orquesta joven, sobre 10 alumnos y uno

o dos de forma privada” (I4:23), “ninguno de forma permanente, aunque realizo clases magistrales de forma eventual” (I6:27), “45 más o menos” (I7-E1:24), “muchos, no se la cantidad exacta, no los he contado nunca” (I8-E2:29).

El número de alumnado *no oficial* comprende desde 1 a 15: “15 de forma no oficial” (I1:50), “fijo ninguno” (I3:30), “depende del número de estudiantes de la orquesta joven, sobre 10 alumnos y uno o dos de forma privada” (I4:23), “tengo alumnos esporádicos, ninguno de forma continua” (I5:28).

Otro aspecto que se ha considerado relevante es si los discentes realizan conciertos públicos a lo largo del curso, a lo que han respondido: “más de dos al trimestre” (I1:37), “Si, una media de dos veces por curso” (I2:37), “sólo tengo alumnos particulares y muy esporádicos” (I3:40), “la mayoría no son alumnos sólo míos, así que supongo que harán conciertos donde estudia de forma oficial” (I4:37), “la mayoría no son alumnos sólo míos, así que supongo que harán conciertos donde estudian de forma oficial” (I5:38), “realizábamos uno por trimestre” (I6:38), “A menudo, pero depende de las escuelas” (I7-E1:33), “al menos 3 durante el curso” (I8-E2: 38).

Los manuales y las escuelas metodológicas

En esta subcategoría se abordan cuáles son los sistemas de enseñanza utilizados por los profesionales en el desempeño de su labor docente.

En la Tabla 51 se pone de manifiesto cómo los docentes mantienen vigentes los diferentes manuales con los que ellos mismos fueron formados, en el desarrollo del proceso de enseñanza-aprendizaje.

Tal y como podemos observar, a nivel general se muestra la vigencia en el uso de algunos de los manuales analizados en este estudio: Streicher, Bottesini, Simandl, Nanny y Bass is best. Pero, como se puede apreciar, siguen conviviendo los dos tipos de arco; francés y alemán.

Busco la relajación y el control del cuerpo, el peso del arco de forma natural. No empujar y presionar, para evitar lesiones como las que yo tuve.

Busco el sonido continuo de los búlgaros que aprendí en Portugal con unos

contrabajistas. Depende del alumno trabajo cosas diferentes, no siempre hago lo mismo. Las personas son diferentes. También veo si el alumno tiene su vida controlada, esto es importante. Les doy ejercicios básicos de técnica (I3:38).

Mi experiencia y Simandl. Todo depende del alumno y de lo que necesita. Yo soy metódico y planifico mi estudio siempre, es muy efectivo para conseguir metas. Así que en las clases también planifico el trabajo dependiendo de la meta que se quiera conseguir (I5:35).

Tabla 51. Los manuales y las escuelas metodológicas (parte 1)

| Participantes | Métodos-sistemas aprendizaje (como alumnos/as) | Manual- método (docencia) | Tipo escuela (docencia) | Digitación (docencia) | Arco (docencia) |
|---------------|--|--|--|--|-----------------|
| I1 | Nanny Simandl Streicher Hrabé Storch Sturm Sevcik Kreutzer Findeisen | Programación propia: Bass is best, All for strings Streicher, McTier Sevcik, pasajes de orquesta | Técnica centroeuropea -austriaca- Ludwig Streicher (I1:32) | 1-2-4 | Alemán |
| I2 | Nanny: Enseignement Complet de la Contrebass Etudes de Kreutzer et de Fiorillo Rabbath: Nouvelle Technique de la Contrebasse | La contrebasse pour tous - J.L. Dehant, Ma première année de contrebasse – J.L. Dehant, Enseignement Complet de la Contrebasse – E. Nanny, Nuovo metodo per contrabbasso – I. Billè, Gradus ad parnassum – Simandl | Escuela francesa: Nanny y Rabbath | Simandl en grado Elemental. Rabbath a partir de la mitad del grado Medio | Francés |
| I3 | F. Simandl Bottesini Nanny Mengoli. | Método personal | Escuela de Moscú en el arco | 1-2-4 y a veces 1-2-3-4 “La digitación depende de lo que se toque” | Francés |

Tabla 51. Los manuales y las escuelas metodológicas (parte 2)

| Participantes | Métodos-sistemas aprendizaje (como alumnos/as) | Manual- método (docencia) | Tipo escuela (docencia) | Digitación (docencia) | Arco (docencia) |
|---------------|---|--|-------------------------|--|---|
| I4 | F. Simandl, L. Streicher, Sevcik | Libros de L. Streicher sobre todo para aspectos técnicos. Para las obras de repertorio uso mis propias ideas | Escuela Streicher | 1-2-4 | Alemán |
| I5 | Simandl, Gradus ad Parnasum de Simandl | Mi experiencia y Simandl | Simandl | 1-2-4. | Al comienzo francés, actualmente alemán |
| I6 | E. Nanny, F. Simandl Storch-Hrabé, L. Streicher Kreutzer et Fiorillo. | Libros de L. Streicher | Escuela Streicher. | 1-2-4. | Alemán |
| I7-E1 | F. Simandl. (Muchos sistemas) | Estudios para arco y Bass is best!. Rabbath 1,2, y 3. Método Bottesini 1. | | Simple, tipo Simnagl, luego con algunos pivotes de Rabbath. No uso extensiones en su mayoría | Francés-Alemán |

Así mismo, comprobamos cómo varios de los profesionales utilizan en el desarrollo docente materiales de elaboración propia:

Ejercicios que en la propia clase invento y desarrollo en función de las necesidades y problemas del alumno (I1:34).

Ideas memorizadas y con los pequeños juegos didácticos. Los alumnos pequeños tienen que pasarlo bien para aprender (I4:35).

Simandl. Con los niños es importante jugar y disfrutar, hacer que el camino duro sea fácil (I5:36).

Ideas memorizadas sí (I6:36).

Doy clases con mi propio material, estudios para arco y Bass is best! (I7-E1:12).

Tengo trucos y juegos pedagógicos para conseguir la atención del alumnado más pequeño y conseguir cuestiones técnicas (I8-E2:35).

La experta en metodología para contrabajo desde edades tempranas, explica que “Yorke Mini Bass Project fue un proyecto en el que reunimos a profesores con ideas afines para formar un foro de enseñanza en el que los jóvenes estudiantes pudieran empezar a tocar el contrabajo y para tratar todos los temas relacionados con el instrumento” (I7-E1:40).

La experta en Metodología Suzuki, determina la secuenciación que lleva a cabo en sus clases de instrumento:

Uso la metodología Suzuki con todos mis alumnos. Una clase Tipo de este sistema consiste en los siguientes puntos: primero un calentamiento físico y técnico adecuado a la edad. Después una parte central en la que se trabaja la dificultad mayor o el contenido nuevo, porque es cuando se tiene la mayor atención del alumno, trabajando el punto concreto aislado o dentro de la pieza, con ejercicios de mejoras para más tarde incluirlo dentro de la pieza y observo si hay resultado positivo para acabar la clase con algo nuevo para trabajar o ejercicios sobre la dificultad estudiada en la clase. Es básico que la dificultad mayor se vea en el centro de la clase. Al final de la clase le explico a los padres lo que hemos hecho y lo que quiero que trabajen para la próxima sesión (I8-E2:37).

El tamaño del instrumento y el posicionamiento del contrabajista

Con respeto al tamaño del instrumento y de la posición en la que se toca, podemos apreciar en la Tabla 52, las diferencias existentes entre los contrabajos de los discentes actualmente y la de los docentes en su época de estudiantes.

4.4.2.2.3 El Proceso de aprendizaje del discente

En la tercera categoría se abordan las cuestiones referentes al proceso de aprendizaje del alumnado (Tabla 53), en la que se analizan los factores que influyen en el aprendizaje, como la edad del discente, el tamaño de sus manos, el apoyo familiar, etc. Asimismo, se analizan las dificultades que suelen manifestar

los estudiantes: incorrecta posición del pulgar, falta de dedicación, de concentración, de constancia, de técnica, de motivación, etc.

Tabla 52. Tamaño del instrumento y el posicionamiento del contrabajista

| Participantes | Tamaño Contrabajo (docentes) | Posición Pie/sentado (docentes) | Tamaño Contrabajo (alumnado) | Posición Pie/sentado (alumnado) |
|---------------|---|--|--|---------------------------------|
| I1 | ½ en Montserrat, ¾ y 4/4 en Barcelona | Antes de pie Actualmente sentado | ¾ o 4/4 en Enseñanza Media o Superior | Ambas |
| I2 | ¾ | Antes de pie Actualmente sentado | Con 8 años: 1/8, desde 12 años: 1/4 desde 14/15 años: 1/2 o ¾ | Principio de pie Ambas |
| I3 | ¾ | Sentado | No conozco este mundo de las tallas de contrabajos | Ambas |
| I4 | ¾ o 4/4 | De pie | ¾ | Ambas |
| I5 | ¾ | Sentado | | Ambas |
| I6 | No había niños porque no había contrabajos pequeños | En la Orquesta sentado Resto de pie | 3/4 siempre | Ambas |
| I7-E1 | ¾ | Ambos | Varias, según la constitución del alumno | Ambas |

Factores que afectan al aprendizaje

Con respecto a la edad del alumno más joven al que han impartido clases, las edades que los profesionales indican son variadas, desde los 3-4 años que señalan las expertas en pedagogías infantiles (I7-E1) e (I8-E2), “7 años” (I5), “8 años” (I2), “9 años” (I1), “sobre 12 años” (I3), “desde 12 o así, aunque ahora soy profesor del proyecto *Eu son futuro*, de la orquesta de niños de la OSG y tendré alumnos más pequeños. También doy clase a mi hijo desde que tiene 5 años” (I4), “hasta el informante 6 que indica que nunca ha tenido niños “no lo recuerdo, pero niños pequeños nunca”.

Tabla 53. Categoría proceso de aprendizaje discente

| | | |
|--|----------------------|------------------------------|
| Proceso de aprendizaje discente | Factores aprendizaje | Edad alumnado |
| | | Edad condicionante |
| | | Instrumento propio/no propio |
| | | Predestinación física |
| | | Tamaño manos |
| | | Cualidades |
| | | Adaptación aprendizaje |
| | | Apoyo familiar |
| | Dificultades | Posición pulgar |
| | | Tiempo de práctica |
| | | Equilibrio |
| | | Concentración |
| | | Falta Constancia |
| | | Falta Motivación |
| | | Falta de técnica |
| | | Lenguaje musical |
| | | Musicalidad |
| Falta estudio/saber estudiar | | |
| Calidad de la interpretación | | |
| Ritmo | | |
| Relajación | | |

La franja de edad de alumnado varía entre: “17-28” (I1:26), “14 y 48 años” (I2:27), “adolescentes” (I3:31), “desde adolescentes hasta alumnos de 20 o 22 años” (I4:22), “he tenido desde 12 años en adelante” (I4:24), “desde 12 o así, aunque ahora soy profesor del proyecto Eu son futuro de la orquesta de niños de la OSG y tendré alumnos más pequeños. También doy clase a mi hijo desde que tiene 5 años” (I4:25),” tuve niños desde 7 años hasta adolescentes y universitarios” (I5:29), “he tenido alumnos desde 12 años en adelante” (I6:28),

“Desde los 6 hasta los 25 años” (I7-E1:25) y “entre los 3 y los 18 años” (I8-E2:30).

Por tanto, debemos resaltar que la *edad de inicio* en el instrumento puede resultar un *condicionante* si observamos que la media de edad propuesta para el inicio de estudio de Contrabajo comprende entre los 7 y 8 años, pudiendo adelantarse a los seis años siempre y cuando se cuente con un instrumento con un tamaño adecuado al discente.

Entre 7 y 8 años. Aunque si se empieza entre 6 y 8 con los medios y profesorado adecuados es también factible (I1:40).

8 años es una buena edad (I2:42).

No hay edad especial. Si puede con 5 años con el cotrabajo puede tocar. Depende del profesor más (I3:43).

Eso depende de varios aspectos: El contrabajo es un instrumento muy grande y para sonar hace falta que el tamaño sea adecuado al alumno. Los pequeños deben sentir que dominan el instrumento y debe de sonar bien, tener unas buenas cuerdas y estar correctamente ajustado y construido (I4:42).

La velocidad de aprendizaje es más lenta que otros instrumentos, piano, violín... así que necesita más tiempo (I4:42).

Es posible que con 7-8 años, sea una edad recomendable para empezar, aunque también es posible que se comience con 5 o 6 años. Pero es básico que el profesor sea especialista en la materia y que los progenitores se embarquen en el proceso desde el principio, asistiendo a las clases y apoyando el aprendizaje (I4:42).

Eso depende de varios aspectos: El contrabajo es un instrumento muy grande y para sonar hace falta que el tamaño sea adecuado al alumno. Los pequeños deben sentir que dominan el instrumento y debe de sonar bien, tener unas buenas cuerdas y estar correctamente ajustado y construido. La

velocidad de aprendizaje es más lenta que otros instrumentos, piano, violín... así que necesita más tiempo (I4:42).

5,7 u 8 años, creo que es posible a cualquier edad con el tamaño adecuado de instrumento (I5:42).

7-8 años (I6:43).

Entre los 5 y los 7 años (I7-E1:35).

Los 3 años es una buena edad para empezar si el tamaño del instrumento es adecuado a su fisionomía. Supongo que instrumentos de mayor tamaño podría empezar con 6. Eso depende del tamaño del niño, su fisionomía y adecuar el tamaño del instrumento (I8-E2:41).

Otra cuestión a tener en cuenta es si el alumnado cuenta con *instrumento propio*. Ante esta cuestión los informantes se manifiestan de esta forma: “sí. En el caso de no haberlo tenido, en mi etapa de centros públicos de Grado Elemental y medio, el centro ofrecía la posibilidad de préstamo de instrumentos” (I1:29), “sí” (I3:34), “sí” (I4:29), “sí” (I5:31), “algunos tenían propio, otros alquilado con derecho a cambio de talla” (I6:31), “sí tienen contrabajo. Sobre todo, los alquilan hasta llegar a alcanzar el tamaño grande” (I7-E1:28), “naturalmente” (I8-E2:33), “no. No tienen instrumento propio. El conservatorio tiene instrumentos de todos los tamaños para prestar a los alumnos” (I2:30).

Partiendo de la opinión de nuestros informantes las características de los discentes en las primeras edades comprenden cuestiones como: la adaptación del aprendizaje, el papel de la familia en el proceso, el interés del alumnado y sobre todo destaca la opinión de que no es necesaria ninguna característica especial para aprender a tocar el contrabajo.

Después de tantos años en la docencia, no creo en la predestinación física para el aprendizaje (I1:59).

Ninguna en concreto ni especial (I6:44).

Ninguno en particular, pero ayuda si son divertidos, reflexivos e interesados (I7-E1:36).

Ninguna es especial, creo que bien dirigido un niño puede aprender a tocar un instrumento. Todo depende de usar la metodología correcta y que el estudio sea constante, siempre apoyado y dirigido (I8-E2:42).

Un aspecto que valoran los participantes de las entrevistas es el hecho de contar con unas *manos grandes*, que resulta una ventaja para tocar el Contrabajo.

Las físicas son principalmente el tamaño de las manos (I2:43).

Me dijeron que tenía las manos grandes y que sería útil para este instrumento. En mi ciudad había pocos alumnos de contrabajo, 2 o 3 (I3:6).

Facilita el aprendizaje que el físico acompañe al alumno, que tenga las manos fuertes (I4:45).

El físico ayuda, las manos grandes son una inmensa ayuda (I5:43).

Las cualidades del discente

Entre las *características* y cualidades consideradas favorables para el aprendizaje del instrumento se encuentran:

- La *constancia* y la ilusión

Creo que bien dirigido un niño puede aprender a tocar un instrumento. Todo depende de usar la metodología correcta y que el estudio sea constante, siempre apoyado y dirigido (I8-E2:43).

Después de tantos años en la docencia, no creo en la predestinación física para el aprendizaje. Creo que cualquier persona con ilusión y bien dirigida puede tocar (I1:41).

Las mentales son las mismas que para los otros instrumentos. Oído, ritmo, atención, constancia (I2:44).

- El *interés, la atención, la motivación, la capacidad de reflexión y la sensación de dominio*.

Ninguno en particular, pero ayuda si son divertidos, reflexivos e interesados (I7-E1:36).

Las mentales son las mismas que para los otros instrumentos. Oído, ritmo, atención, constancia (I2:44).

Los pequeños deben sentir que dominan el instrumento y debe de sonar bien, tener unas buenas cuerdas y estar correctamente ajustado y construido (I4:43).

Podemos observar que los resultados ponen de manifiesto cómo resulta imprescindible la *adaptación del aprendizaje* a las necesidades del alumnado. Tanto por la experiencia vivida en sus propias trayectorias formativas, como en la desempeñada como docentes, la *adaptación* al ritmo y a las necesidades individuales resulta un hecho ineludible.

Se adaptó a mi ritmo de aprendizaje. Favoreció que yo promocionara varios cursos (I2:8).

Cada alumno es un mundo. En mi opinión es más interesante concentrar la enseñanza en los puntos fuertes de cada persona (I3:37). Busco la relajación y el control del cuerpo, el peso del arco de forma natural. No empujar y presionar, para evitar lesiones como las que yo tuve. Busco el sonido continuo de los búlgaros, que aprendí en Portugal con unos contrabajistas. Depende del alumno trabajo cosas diferentes, no siempre hago lo mismo. Las personas son diferentes. También veo si el alumno tiene su vida controlada, esto es importante. Les doy ejercicios básicos de técnica (I3:38).

Depende del alumno (I3:41).

Depende del alumno y del nivel (I3:42).

He visto que hay profesores que machacan a sus alumnos y eso no está bien. Hay que dar seguridad y apoyar lo que se hace bien y no insistir en

lo que se hace mal. No seguir un libro siempre, diferenciar las personas y su aprendizaje (I3:50).

Mi experiencia y Simandl. Todo depende del alumno y de lo que necesita. Yo soy metódico y planifico mi estudio siempre, es muy efectivo para conseguir metas. Así que en las clases también planifico el trabajo dependiendo de la meta que se quiera conseguir (I5:35).

Es imprescindible adaptar la enseñanza a las necesidades de cada alumno, edad y condiciones físicas y mentales (I8-E2:39).

Las dificultades dejan de serlo cuando se enfoca el aprendizaje de la forma adecuada. No creo que exista una dificultad en concreto (I8-E2:40).

El *apoyo de las familias* también es considerado una herramienta fundamental en el proceso formativo.

Es posible que con 7-8 años, sea una edad recomendable para empezar, aunque también es posible que se comience con 5 o 6 años. Pero es básico que el profesor sea especialista en la materia y que los progenitores se embarquen en el proceso desde el principio, asistiendo a las clases y apoyando el aprendizaje (I4:44).

Creo que también ayudó a mi aprendizaje mi madre, ella siempre estaba en clase y tomaba notas de lo que había que estudiar después en casa. No me daba cuenta entonces de la importancia de esto, pero desde luego fue esencial. Mi madre no tenía ni idea de música, pero aprendió al mismo tiempo que yo (I8-E2:9).

El mayor problema es el de mentalizar a los padres en la importancia de acompañar el estudio diario de sus hijos. Es imprescindible adaptar la enseñanza a las necesidades de cada alumno, edad y condiciones físicas y mentales (I8-E2:39).

Las dificultades del alumnado

Con respecto a las *dificultades detectadas en el alumnado* en el aprendizaje, por una parte, se hace alusión a la individualidad de las necesidades de cada

discente, “depende del alumno” (I3:41), “depende del alumno y del nivel” (I3:42) y, por otro lado, se relatan cuestiones generales que afectan de forma general:

- *La falta de técnica*

Los problemas son principalmente falta de técnica (I4:40).

En Profesional, La técnica (I6:41).

- *El tiempo de práctica, el posicionamiento y la introducción del capotasto*

La falta de tiempo para practicar, el equilibrio de pie, la posición temprana del pulgar puede ser un desafío (I7-E1:34).

- *La afinación y la concentración*

Afinación afecta a todo el proceso de aprendizaje interpretativo y lo mismo para la concentración (I1:56).

- *La falta de constancia*

La falta de constancia en la práctica diaria (I2:39).

- *La falta de motivación*

La falta de motivación; suelen escoger el contrabajo por no haber tenido plaza en el instrumento que realmente querían (I2:38).

En Elemental, La motivación (I6:40).

- *Las limitaciones derivadas de las carencias en lenguaje musical*

En el grado elemental, las limitaciones en lenguaje musical (I2:40).

- *La musicalidad*

En el Superior, el refinamiento técnico y la musicalidad en general (I6:42).

- *La falta de estudio, el saber estudiar, la calidad de la interpretación, las carencias rítmicas*

En todos los niveles, la falta de estudio (I2:41).

No saber estudiar. Tiene prisa y no saben lo que tienen que buscar. Muchas veces vienen con notas falsas o con errores de ritmo. Creen que tocar es estudiar y no hay calidad en lo que hacen (I4:38).

No saben diferenciar las características de los autores que interpretan, no saben tocar pasajes de orquesta. Creo que los profesores que tienen no saben lo que deberían saber (I5:40).

No saber estudiar (I6:39).

- *La Relajación*

Relajación en todos los niveles, afecta a todo el proceso de aprendizaje e interpretativo (I1:54).

4.4.2.2.4 Las mejoras del proceso de enseñanza

En la cuarta categoría y agrupadas en la Tabla 54, se recogen cuestiones sobre la mejora de la enseñanza actual bajo la perspectiva de los profesionales.

Dado que observamos la utilización de algunos de los métodos analizados en nuestro estudio, debemos considerar la imprescindible adaptación de estos sistemas a las necesidades del alumnado actual. La formulación de los contenidos de estos sistemas está dirigida a un discente joven o adulto, lo que dificulta la comprensión del alumnado infantil. Por tanto, se proponen mejoras en la enseñanza para la adaptación metodológica, adecuándolas a las necesidades y particularidades del discente y poniendo en valor la importancia de la actuación docente en este proceso.

Propuestas de mejora en las enseñanzas

La primera cuestión que se pone en evidencia es la necesidad de realizar una enseñanza de Contrabajo *adaptada al alumnado*.

Que aprecie las diferentes necesidades de cada alumno (3:47).

Las mejoras deberían de ser a nivel de la enseñanza de la música en general. En particular, poder ofrecer diferentes niveles de enseñanza, cada uno con unos objetivos diferentes y adaptados a la meta de cada alumno.

Que un niño de 8 años y un adulto tengan que pasar por el mismo “molde” no tiene mucho sentido (2:45).

Hay que dar seguridad y apoyar lo que se hace bien y no insistir en lo que se hace mal. No seguir un libro siempre, diferenciar las personas y su aprendizaje (I3:50).

He pasado toda mi carrera tratando de mejorar las cosas (I7-E2:19).

Tabla 54. Categoría de las mejoras del proceso de enseñanza

| | | |
|--|-------------------------|-------------------------------------|
| Mejoras proceso enseñanza | Propuestas mejora | Adaptación alumnado |
| | | Diversidad |
| | | Presión/seguridad |
| | | Prisas/angustia |
| | | Sistemas aprendizaje Conservatorios |
| | | Tipos ejercicios |
| | | Ventajas música |
| | | Creatividad |
| | | Lúdico/motivación |
| | | Difusión instrumento |
| | Ley incompatibilidades | |
| | Rural/ciudad/Extranjero | |
| | Importancia docente | Capacitación profesorado |
| | | Capacitación negativa |
| Relación con el formador/a | | |
| Adaptación | | |
| | Conexión | |
| | Dedicación/pasión | |
| | Exigencia | |
| | Mala relación formador | |

La necesidad de encontrar un sistema específico para el contrabajo con alumnos en edad temprana como Suzuki, es una cuestión para tener en cuenta.

Para los alumnos pequeños veo que falta material adecuado, un sistema como Suzuki, pensado y orientado especialmente para el contrabajo y sus características específicas (I4:41).

Especialmente, observaremos la diversidad del alumnado, poniendo en marcha mecanismo flexibles a las necesidades de cada uno de ellos.

Hay demasiados métodos académicos y poca flexibilidad con los alumnos especiales, esos que no se amoldan a los límites o tienen otro tipo de evolución. A veces dejan fuera del sistema a personas con talento musical por falta de recursos. Piden muchos papeles, en las artes se requiere flexibilidad (I3:57).

Para los alumnos pequeños veo que falta material adecuado, un sistema como Suzuki, pensado y orientado especialmente para el contrabajo y sus características específicas (I4:41).

Respecto a las actuaciones docentes es importante favorecer sentimientos de *seguridad* en el alumnado, evitando la *presión* que ciertos docentes emplean en su aula.

He visto que hay profesores que machacan a sus alumnos y eso no está bien. Hay que dar seguridad y apoyar lo que se hace bien y no insistir en lo que se hace mal. No seguir un libro siempre, diferenciar las personas y su aprendizaje (I3:50).

En la enseñanza instrumental oficial los objetivos hay que conseguirlos con una fecha determinada y esto genera mucha frustración y abandono. Por el contrario, en la enseñanza privada no existe fecha para conseguir un aprendizaje, por lo que la enseñanza se adecúa al alumno, a sus necesidades y su velocidad de aprendizaje. No es cuestión de estudio sino de tiempo para madurar los contenidos (I8-E2:44).

en la enseñanza privada no existe fecha para conseguir un aprendizaje, por lo que la enseñanza se adecúa al alumno, a sus necesidades y su velocidad de aprendizaje. No es cuestión de estudio sino de tiempo para madurar los contenidos (I8-E2:45).

No depender del aquí y del ahora garantiza el éxito de la enseñanza (I8-E2:46).

Evitar las *prisas*, la sensación de angustia en el proceso educativo redundando en la calidad del aprendizaje:

No apresurar el aprendizaje de los alumnos (I7-E1:37).

En la enseñanza instrumental oficial los objetivos hay que conseguirlos con una fecha determinada y esto genera mucha frustración y abandono. Por el contrario, en la enseñanza privada no existe fecha para conseguir un aprendizaje, por lo que la enseñanza se adecúa al alumno, a sus necesidades y su velocidad de aprendizaje. No es cuestión de estudio sino de tiempo para madurar los contenidos (I8-E2:44).

No depender del aquí y del ahora garantiza el éxito de la enseñanza (I8-E2:46).

El estudio del arco y no apresurar el aprendizaje de los alumnos (I7:37).

Repetiría todo igual. Lo único que cambiaría sería la sensación de angustia por comenzar con 20 años los estudios de contrabajo y creer que era tarde (I6:22).

Como cuestión a mejorar en la calidad de la enseñanza, encontramos la necesidad de realizar un cambio en el *sistema de aprendizaje en los Conservatorios*. “Para empezar, cambiaría el sistema de aprendizaje de los conservatorios, es un error la organización que tienen. El colegio y el conservatorio actualmente son dos mundos enfrentados. Los niños al salir de la escuela están cansados y acuden al conservatorio en malas condiciones de concentración. No tienen tiempo de estudiar porque tienen

demasiadas actividades y eso hace que no avancen, se frustren y abandonen los estudios musicales” (I4:46).

Creo que fui afortunado, los profesores fueron magníficos. El conservatorio en el que estudié en Portugal era pequeño y no había posibilidad de aprender ciertas cosas, aunque gracias a la Banda de Loures aprendí a tocar en grupo y esto me sirvió mucho (I4:18).

Detectamos, además, que la formación musical en la escuela ordinaria debe mejorar:

Todo el mundo debería tener formación musical en las escuelas, pero con profesores especialistas en la materia. La música ayuda a desarrollar facultades, facilita la concentración y la coordinación entre mente y cuerpo. La música debería estar integrada en la escuela como se hace en Europa (I4:47).

Dos pilares fundamentales en la enseñanza instrumental son la pedagogía y las herramientas didácticas utilizadas. Estas deben buscar siempre la calidad de la música que se interpreta y adecuarla a la capacitación de cada discente y a su ritmo de aprendizaje.

Hay que dar seguridad y apoyar lo que se hace bien y no insistir en lo que se hace mal. No seguir un libro siempre, diferenciar las personas y su aprendizaje (I3:50).

He visto que en España se aprende música como si fuera matemáticas, la música es otra cosa, no es algo mecánico, parece un Excel. Te aseguro que si yo hubiera pasado por esas clases yo ahora no sería músico (I3:52).

También es importante que la música que toque sea buena, que no sean ejercicios estúpidos y repetitivos (I3:49).

En Finlandia no te exigían solfeo, lo que hacíamos era cantar. El profesor toca y los alumnos imitan, influencia de la Escuela Suzuki, tocar y cantar, sin academicismos. Nos enseñaban cosas prácticas (I3:54).

Como propuesta de contenido didáctico, emerge el estudio de Pasajes de orquesta.

Deben estudiar Pasajes de Orquesta, pero con un profesor que sepa lo que hace. Creo que las Escuelas de contrabajo no están en España hay que salir fuera para estudiar (I5:44).

Así mismo, también consideran oportuno, la *difusión del instrumento* para conseguir un número mayor de discentes interesados en el estudio del contrabajo.

Conseguir que se difundiera el instrumento para que su conocimiento por parte de todos, niños, padres, educadores y sociedad en general. Esto nos daría un mejor abanico de elección para alumnos y profesores (1:42).

Como punto de inflexión en la innovación educativa encontramos opiniones sobre el desarrollo de capacidades a través del estudio y de la práctica instrumental.

Los niños que estudian música y se dedican a ella, entrenan cada día la constancia, la conducta y tienen un horario que hace que esté centrado en la vida (I4:48).

Que se fie de la creatividad de un niño y que sepa sorprenderle para que no se aburra (I3:48).

La disciplina del estudio instrumental requiere un planteamiento *lúdico del aprendizaje*.

En Finlandia hay un refrán que dice que el trabajo de un niño es jugar, creo que es importante que el profesor tenga esta idea y apoye a sus alumnos, tenga sentido del humor, que diferencie las diferentes necesidades de cada alumno, que se fie de la creatividad de un niño y que sepa sorprenderle para que no se aburra (I3:46).

Las partituras de orquesta para los niños no son interesantes, son aburridas. Debería de trabajar en grupos de contrabajos con música más interesantes (I3:55).

Ideas memorizadas y con los pequeños juegos didácticos. Los alumnos pequeños tienen que pasarlo bien para aprender (I4:35).

Simandl. Con los niños es importante jugar y disfrutar, hacer que el camino duro sea fácil (I5:36).

Otras de las cuestiones que se consideran relevantes es Abolir la ley de incompatibilidades (I6:45), (<https://www.boe.es/eli/es/l/1984/12/26/53>), por la que los docentes instrumentistas en España se ven sometidos a la exclusividad de permanecer en su centro educativo, sin compartir el ejercicio docente con el instrumental, como intérprete en orquestas y agrupaciones.

Además, es considerado un condicionante vivir en el ámbito *rural* con respecto a la *ciudad* e incluso resulta necesario salir de España para formarse en el *extranjero*, en el caso de que se desee recibir una formación de calidad.

Yo crecí en un ambiente rural y por eso es posible que los profesores que tuve no tuvieran las herramientas técnicas necesarias y lo tuve que aprender más tarde en las ciudades (I3:24).

Deben estudiar Pasajes de Orquesta, pero con un profesor que sepa lo que hace. Creo que las Escuelas de contrabajo no están en España hay que salir fuera para estudiar (I5:44).

La importancia del docente en el proceso de enseñanza y la calidad docente

Finalmente, se pone de manifiesto la importancia del docente en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Los profesionales entrevistados, concuerdan en poner en valor el tener un buen guía en el proceso formativo. Esta es la clave para alcanzar los estándares educativos con éxito y el disfrute del propio proceso de aprendizaje.

Reconozco que he sido un afortunado como pocos. Mis años con el Maestro Ferrán Sala y más tarde L. Streicher son absolutamente insustituibles e inmejorables (I1:20).

Creo que cualquier persona con ilusión y bien dirigida puede tocar (I1:41).

El docente que se adapte al ritmo de aprendizaje de cada principiante es esencial en la enseñanza.

Se adaptó a mi ritmo de aprendizaje. Favoreció que yo promocionara varios cursos (I2:8).

Si se empieza entre 6 y 8 años con los medios y profesorado adecuados es también factible (I1:57).

Muy entregado a enseñar, siempre miraba por sus alumnos. Incluso nos daba clase en vacaciones. Decía que una hora no era suficiente para ver todo en una clase y nos daba más tiempo (I4:7).

Siempre mantenía el mismo sistema de trabajo: Una escala con golpes de arco, estudios y obra de repertorio. Prestaba mucha atención a la técnica, las manos, la colocación y posición, como pasábamos el arco (I4:7).

Excelente. Muy exigente pero muy entregado a enseñarme. Me prestó un instrumento y me daba mucho más tiempo de clases del acordado. Dedicación total y con mucho cariño (I6:7).

Creo que la clave del éxito está en tener un buen profesor inicial y yo tuve mucha suerte con mis profesores, me ayudaron mucho (I8-E2:22).

Tuve unos profesores estupendos, la formación siempre fue buena y progresiva. Yo fui una alumna dedicada y por eso mis profesores también lo fueron. Esto es algo que intento transmitir a mis alumnos (I8-E2:23).

Creo que bien dirigido un niño puede aprender a tocar un instrumento. Todo depende de usar la metodología correcta y que el estudio sea constante, siempre apoyado y dirigido (I8-E2:43).

Como herramienta clave en el proceso educativo emerge la capacitación profesional.

En Finlandia los profesores son considerados y estamos orgullosos de ellos, para ser profesor hay que tener altas calificaciones para entrar a la universidad, en España no es así, de esa forma no se garantiza la cualificación de los profesores (I3:56).

Siempre he tenido alumnos, en Helsinki teníamos clase de pedagogía durante tres años y teníamos alumnos, pero para ser profesor hay unos estudios especiales de pedagogía, es otro itinerario diferente que va después de los estudios de instrumento (I3:25).

Es básico que el profesor sea especialista en la materia y que los progenitores se embarquen en el proceso desde el principio, asistiendo a las clases y apoyando el aprendizaje (I4:44).

Cuando acabé la Universidad con 24 años, fui a Boston con Don Palma, el mejor profesor que uno puede encontrar (I5:12).

Escuché un pequeño recital que interpretó mi primer profesor, Xavier Cubedo, y quedé fascinado por este instrumento. Le pedí clases y él accedió (I6:6).

Aunque en mi caso fue mi primera profesora la que más me marcó a todos los niveles (I8-E2:11).

Ninguna es especial, creo que bien dirigido un niño puede aprender a tocar un instrumento. Todo depende de usar la metodología correcta y que el estudio sea constante, siempre apoyado y dirigido (I8-E2:42).

Muy entregado a enseñar, siempre miraba por sus alumnos. Incluso nos daba clase en vacaciones. Decía que una hora no era suficiente para ver todo en una clase y nos daba más tiempo (I4:7).

Siempre mantenía el mismo sistema de trabajo: Una escala con golpes de arco, estudios y obra de repertorio. Prestaba mucha atención a la técnica, las manos, la colocación y posición, como pasábamos el arco (I4:7).

Pero es básico que el profesor sea especialista en la materia y que los progenitores se embarquen en el proceso desde el principio, asistiendo a las clases y apoyando el aprendizaje (I4:44).

Mi experiencia y Simandl. Todo depende del alumno y de lo que necesita. Yo soy metódico y planifico mi estudio siempre, es muy efectivo para conseguir metas. Así que en las clases también planifico el trabajo dependiendo de la meta que se quiera conseguir (I5:35).

Además, los participantes de las entrevistas hacen referencia a los métodos de enseñanza o formativos incorrectos o la mala relación con el formador.

También mejoraría la capacitación del profesorado, es básico tener una formación específica en estas cuestiones. No es maestro cualquiera, es preciso una formación especial y una devoción por la enseñanza, por la materia que se imparte y por los alumnos (I8-E2:47).

Los alumnos que tengo no son alumnos míos solamente y veo que el profesorado en general no está formado adecuadamente. Los problemas son principalmente falta de técnica. Creo que para enseñar a alguien que quiere dedicarse profesionalmente a la música hay que tener un conocimiento muy grande. Hay diferentes escuelas de contrabajo y todas buenas, pero hay que tener un camino definido técnicamente. Parece que cualquiera es profesor y eso es una equivocación (I4:39).

Decidiría antes que quería ser contrabajista y haber ido a otro sitio con un buen profesor desde el principio (I5:23).

No saben diferenciar las características de los autores que interpretan, no saben tocar pasajes de orquesta. Creo que los profesores que tienen no saben lo que deberían saber (I5:40).

He visto que hay profesores que machacan a sus alumnos y eso no está bien. Hay que dar seguridad y apoyar lo que se hace bien y no insistir en lo que se hace mal. No seguir un libro siempre, diferenciar las personas y su aprendizaje (I3:50).

Era músico en la orquesta de cámara de mi ciudad. Era musical pero no era buen pedagogo. Su técnica era forzada, basada en presionar, muy rústico. Pero me ayudó para que consiguiera entrar en la Academia Helsinki (I3:7).

Un buen profesor debe saber cuándo es el momento de que su alumno cambie de profesor para mejorar (I3:53).

Mala relación con mi profesor que me llevó a la depresión (I2:19).

Superar las secuelas de la enseñanza recibida en los estudios medios (I2:20).

Más práctica de conjunto. No me quedaría tanto tiempo con un profesor cuya enseñanza no era adecuada para mí (I2:21).

Como elemento positivo es necesario el desarrollo de la conexión con el alumnado, que supone una gran ventaja en la labor docente.

Busco la relajación y el control del cuerpo, el peso del arco de forma natural. No empujar y presionar, para evitar lesiones como las que yo tuve. Busco el sonido continuo de los búlgaros, que aprendí en Portugal con unos contrabajistas. Depende del alumno trabajo cosas diferentes, no siempre hago lo mismo. Las personas son diferentes. También veo si el alumno tiene su vida controlada, esto es importante (I3:38).

Creo que fui afortunado, los profesores fueron magníficos. El conservatorio en el que estudié en Portugal era pequeño y no había posibilidad de aprender ciertas cosas, aunque gracias a la Banda de Loures aprendí a tocar en grupo y esto me sirvió mucho (I4:18).

Con los niños es importante jugar y disfrutar, hacer que el camino duro sea fácil (I5:36).

Una de las tareas a desarrollar por el docente es conseguir la exigencia en el estudio instrumental, evitando la sensación de presión y angustia.

Se llama Adriana Marchinkova, es búlgara. Con ella estudié 5 años. Era estupenda, cariñosa, exigente, una violinista magnífica y muy dedicada a sus alumnos. Recuerdo que me gustaba mucho ir a sus clases y no me daba cuenta de su nivel de exigencia hasta que tuve más años. Tuve una suerte extraordinaria, me conmuevo al pensar en ella (I8-E2:8).

Muy entregado a enseñar, siempre miraba por sus alumnos. Incluso nos daba clase en vacaciones. Decía que una hora no era suficiente para ver todo en una clase y nos daba más tiempo. Siempre mantenía el mismo sistema de trabajo: Una escala con golpes de arco, estudios y obra de repertorio. Prestaba mucha atención a la técnica, las manos, la colocación y posición, como pasábamos el arco (I4:7).

La dedicación y la pasión por enseñar es un factor importante en la estimulación del discente.

tuve unos profesores estupendos, la formación siempre fue buena y progresiva. Yo fui una alumna dedicada y por eso mis profesores también lo fueron. Esto es algo que intento transmitir a mis alumnos (I8-E2:23).

Creo que fue por la influencia que tuvo mi primera profesora. Me inculcó la pasión por enseñar. Mi profesión es algo que he tenido siempre claro (I8-E2:24).

Referencias

- Billè, I. (1920). *Nuovo metodo per contrabasso*. vol. 1-7. Milano: Ricordi.
- Bisquerra, R. (2009). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Bolívar, A. Domingo, J., y Fernández, M. (2001). *La investigación biográfico-narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.
- Bottesini, G. (1864). *Metodo per contrabasso*. Milano: Ricordi.
- Cáceres, P. (2003). *Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable*. *Psicoperspectivas*, vol. II / 2003, 53 – 82. DOI: 10.5027/psicoperspectivas-vol2-issue1-fulltext-3.
- Cobos A. (2010). *La construcción del perfil profesional de orientador y de orientadora. Estudio cualitativo basado en la opinión de sus protagonistas en Málaga*. (Tese de doutoramento, Universidade de Málaga). Recuperado de <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17968501.pdf>
- Cohen, L. y Manion, L. (1990). *Métodos de Investigación Educativa*. Madrid: La Muralla.
- Corbetta, P. (2010). *Metodología y técnicas de investigación social*. Edición revisada. Madrid: McGraw-Hill.
- Cortés, P. (2011). El sentido de las historias de vida en investigaciones socio educativas. Una revisión crítica. En F. Hernández, J. M. Sancho, y J. I. Rivas: *Historias de Vida en Educación. Biografías en contexto*. Esbrina-Recerca, 4, Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/15323>.
- Denzin, N. K. (1989). *The Research Act*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Emery, C. (1988). *Yorke mini-bass Book 1, Bass is best!* London: Yorke edition.
- Emery, C., y Barrat C. (1996). *Yorke mini-bass Book 2, Bass is best!* London: Yorke edition.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.

- Goetz, J., y LeCompte, M. (1998). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Gómez, J., Contreras, S., y Lucas, A. (2014). Ciencia y conocimiento científico. En A. Lucas y A. Noboa: *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos*. Pp. 9-50. Madrid: Fragua.
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. P. (2008). *El matrimonio cuantitativo cualitativo: El paradigma mixto*. En J. L. Alvarez Gayou (Presidente), 6to. Congreso de Investigación en Sexología. Congreso efectuado por el Instituto Mexicano de Sexología, A. C. y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Villahermosa, Tabasco, Mexico.
- Hwang, S. (2007). Utilizing qualitative data analysis software: A review of ATLAS.ti. *Social Science Computer Review*, vol. 26, nº4, pp. 519–527.
- Kerlinger, F. N. (1981). *Investigación del comportamiento, técnicas y metodología*. México. Interamericana.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología del análisis del contenido*. Barcelona. Paidós Ibérica S.A.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Labro, Ch. (1860). *Méthode de contrebasse*. París: P. Philippo
- Ley Orgánica No.53/1984, para la incompatibilidad del Personal al servicio de las Administraciones públicas. BOE nº4.26 de septiembre de 1984. España.
- Lucas, A., y Novoa, A. (Coord.). (2014). *Conocer lo social: estrategias, técnicas de construcción y análisis de datos*. Madrid: Fragua.
- Miles, M., y Huberman, M. (1994). *Qualitative Data Analysis. An expanded sourcebook*. California: Sage.
- Miles, M. Huberman, M., y Saldaña, J. (2014). *Qualitative Data Analysis. A Methods Sourcebook*. London: Sage.
- Nanny, E. (1920). *Enseignement Complet de la Contrebasse à quatre et cinq cordes*. París: Leduc.

- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods (2nd ed.)*. Sage Publications, Inc.
- Pereira, Z. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista Electrónica Educare*, XV(1), [15-29], ISSN: 1409-42-58.
- Pérez Serrano, G. (2004). *Modelos de Investigación Cualitativa en Educación Social y Animación Sociocultural Aplicaciones Prácticas (4 Ed)*. Madrid, España: Narcea.
- Pérez Serrano, G. (2007). *Investigación Cualitativa. Retos e Interrogantes. Métodos*. Vol. I y II Madrid. La Muralla.
- Pujadas, J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de antropología social*, 9,127-158.
- Simandl, F. (1874). *New meethode for string bass*. vol. 1 y 2. New York: Fischer.
- Simandl, F. (1984). *New Method for the Double, volumen I y II*, revised by F. Zimmerman. New York: Fischer.
- Streicher, L. (1970-1980). *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*.vol.1-5. Viena: Doblinger.
- Suzuki, S. (1991-1996). *Suzuki Bass School, Bass (vol.1, 2 y 3)*. Miami, USA: Warner Bros.
- Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid. Morata.
- Tashakkori, A. y Teddlie, Ch. (2003). Issues and dilemmas in teaching research methods courses in social and behavioural sciences: US perspective, *International Journal of Social Research Methodology*, 6:1, 61-77, DOI: [10.1080/13645570305055](https://doi.org/10.1080/13645570305055)
- Tuckman, B. (1972). *Conducting educational research*. New York: Rowman & Littlefield publishers.

CAPÍTULO V.

Conclusiones y propuestas de mejora

5.1 Conclusiones

Esta investigación se ha centrado en conocer las características de los principales métodos de contrabajo para averiguar si éstos dan respuesta a las necesidades y características del alumnado actual.

Hemos pretendido abordar un tema poco tratado hasta el momento, que, además de constituir un trabajo interesante y útil para nuestra labor profesional, puede influir positivamente en el profesorado de contrabajo y por consiguiente en la enseñanza de los escolares, ampliando su radio de acción en posibles remodelaciones de los planes de estudio actuales. Este cambio imprescindible en la normativa de la enseñanza instrumental, debe ser planificado acorde a las características especiales de este tipo de aprendizaje, a las características del alumnado actual y adoptando metodologías adecuadas a la edad y a las circunstancias de las personas a quienes están dirigidas. Además, consideramos nuestro estudio como referente para próximas investigaciones, ya que cuidar de la transmisión del conocimiento es esencial para contribuir a la formación de nuevas generaciones de profesionales.

A lo largo de las distintas secciones del trabajo hemos perfilado una serie de conclusiones parciales, relativas a determinados aspectos que hemos considerado importantes y significativos. En este capítulo presentamos las conclusiones finales a las que hemos llegado después de llevar a cabo nuestra investigación, las cuales dan respuesta a los interrogantes y objetivos que hemos mencionado anteriormente.

La pedagogía debe estar acorde a las necesidades contemporáneas de nuestros discentes, que actualmente son muchas y muy variadas (Hodges y Gruhn, 2018). Debido a esta aseveración, precisa desarrollarse sobre los fundamentos que proporcionan las Ciencias Humanas en sus formulaciones actuales, lo que implica un espíritu indagador e integrador por parte de los docentes (Ibarretxe, 2006). Por otra parte, las diferentes administraciones de las políticas educativas, deberían potenciar la formación específica para formar al docente, especialista del

instrumento que imparte, pero sin experiencia ante la problemática de aprendizaje del alumnado que actualmente se encuentran en conservatorios y escuelas de música (Hemsey de Gainza, 2002a). Debido a esta necesidad en la que nos encontramos, presentamos esta investigación que se ha desarrollado sobre tres pilares fundamentales: el análisis de los manuales para contrabajo de mayor difusión de los siglos XIX y XX, el estudio de dos metodologías especializadas en la enseñanza instrumental en edades tempranas y la realización de entrevistas a profesionales del contrabajo y docentes de enseñanza instrumental, que utilizan una pedagogía adaptada a los más pequeños intérpretes.

Estos tres niveles de estudio, que conforman la tesis doctoral, se presentan como imprescindibles para afrontar una enseñanza significativa, modelada especialmente a las características del contrabajo y adecuada a la diversidad del aula para desarrollar cada talento de forma individual (Gardner, 2008), salvaguardando la esencia de la técnica de nuestro protagonista y los contenidos que proporcionarán a todo el alumnado un posible futuro profesional con garantías (Hargreaves, 2005).

A continuación, partiendo de los interrogantes planteados al comienzo de la investigación, que propiciaron el desarrollo de nuestro estudio y a los que hemos conseguido dar respuesta mediante el análisis de los contenidos ya citados, presentaremos las principales conclusiones.

- **Analizar las metodologías contrabajísticas de los siglos XIX y XX y valorar su vigencia actual como sistemas de aprendizaje.**

Después del análisis exhaustivo de cada uno de los seis métodos de contrabajo podemos asegurar que los contenidos de los manuales editados en el siglo XIX, *Méthode de contrebasse de Charles Labro*, *Metodo per Contrabasso de Giovanni Bottesini* y *Neueste Methode des Contrabassspils de Franz Simandl*, sirven de fundamento a los autores del siglo XX, señalando los contenidos técnicos y musicales necesarios para la función del contrabajo, tanto en su vertiente orquestal como solística.

Por otra parte, los autores de las Escuelas del siglo XX, Edouard Nanny, Isaia Billé y Ludwig Streicher, que indudablemente basan su didáctica en los autores anteriores, como dignos sucesores de las tres Escuelas contrabajísticas europeas, desarrollan de una forma más moderna algunos aspectos, como el repertorio de orquesta y de solo, la secuenciación de los contenidos y la introducción de la 5ª cuerda, en el caso de Nanny y Billé. Además, se concluye que es imprescindible reconocer especialmente la labor realizada por el maestro Ludwig Streicher, autor de *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*, por presentarse como el más explícito en materia pedagógica, mostrando de forma precisa y ejemplificadora la enseñanza del contrabajo al más alto nivel técnico.

Es necesario recordar que hasta 1980 no se contó con instrumentos de tamaño pequeño en las aulas y debido a este hecho los manuales estaban pensados para un discente joven o adulto. Únicamente Isaia Billé y Ludwig Streicher disponen una franja de edad concreta, que comprende desde los 12 a los 17 y de los 14 a 25 años, respectivamente.

- **Conocer el sistema metodológico de cada una de las Escuelas europeas de contrabajo.**

Méthode de contrebasse de Charles Labro

Este maestro, representante de la escuela francesa en el siglo XIX, edita su método en el año 1860 y en él muestra su vocación docente constantemente de forma humilde y desinteresada. Es el único autor analizado que introduce aspectos históricos y evolutivos del contrabajo, lo que ha permitido conocer de primera mano lo sucedido en Francia con respecto a nuestro instrumento. Además, añade cuestiones de teoría musical básica para introducir al principiante en el aprendizaje instrumental. De secuenciación clara, ilustra con sencillos dibujos algunos aspectos técnicos básicos como la sujeción del contrabajo y la colocación de la mano izquierda sobre el diapason. Los ejercicios de recapitulación son constantes a lo largo de su método, lo cual ejemplifica la importancia del repaso de contenidos anteriores para conseguir un aprendizaje significativo.

Como aspectos negativos destacamos que el texto únicamente se encuentra escrito en francés, además de la carencia de ejercicios para la práctica del *spiccato*, el *vibrato* y los adornos musicales. Además, en el apartado de material de estudio echamos en falta la incorporación de pasajes orquestales y de solo.

Metodo per Contrabasso de Giovanni Bottesini

Destacamos a continuación el aspecto melódico de los estudios y ejercicios planteados por Bottesini en su método de 1865, que a pesar de que fueron escritos para el contrabajo italiano de tres cuerdas, se pueden trasladar sin dificultades al contrabajo actual, respetando la secuenciación de contenidos. La inestimable aportación del repertorio orquestal y solístico para el desarrollo de la técnica instrumental y el uso de la extensión en la mano izquierda, permitió considerar, ya en ese tiempo, al contrabajo como instrumento concertista. Como aspecto negativo, destacaríamos que únicamente está redactado en italiano, la falta de recapitulaciones de contenidos, la inexistencia de aspectos claves como son el manejo y la distribución del arco, el posicionamiento de ambas manos, el estudio del *vibrato* y del *spiccato*.

Neueste Methode des Contrabassspils de Franz Simandl

El sistema metodológico de Simandl fue editado por primera vez en 1874 y representa la Escuela de Praga en el siglo XIX. Redactado en alemán, inglés y en la versión más moderna en japonés, nos hace pensar en la enorme difusión que tuvo y que aún mantiene a nivel mundial. Este maestro nos presenta el manual de una forma secuenciada, en el que considera todos los contenidos técnicos necesarios para la formación instrumental, valorando especialmente su aportación de pasajes de orquesta y solísticos, los estudios y las recapitulaciones de contenidos.

Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes de Edouard Nanny

Edouard Nanny, profesor del Conservatorio de París, fue pionero en la redacción de un método, editado en 1920, para el contrabajo de 4 y 5 cuerdas. En

esta época, los avances técnicos fueron innumerables, lo que propició un desarrollo instrumental acorde a las exigencias musicales, como son la incorporación de la 5ª cuerda y el estudio amplio del repertorio de solo y orquestal.

Este maestro, que redactó su sistema en inglés, alemán y francés, muestra una secuenciación clara y ordenada en sus contenidos, planteando el uso de la extensión en la mano izquierda, ejercicios para la práctica de la 5ª cuerda, el uso de capotasto y todos los aspectos técnicos que requiere el contrabajo moderno. Por otro lado, echamos en falta el repertorio orquestal y de solo para desarrollar la técnica estudiada, las explicaciones pertinentes acerca de asuntos pedagógicos sobre la colocación de la mano izquierda en el diapasón y aspectos sobre la dimensión técnica del arco.

Nuovo metodo per Contrabasso a 4 e 5 corde de Isaia Billè

Issaia Billè, profesor en los conservatorios de Florencia, Nápoles y más tarde en Santa Cecilia de Roma, editó su manual entre 1922 y 1934. Fue el primero en indicar la edad de comienzo de los principiantes de contrabajo, disponiendo entre los 12 y 17 años el punto de partida para este aprendizaje.

Al igual que Nanny considera el contrabajo de 4 y 5 cuerdas, desarrollando ampliamente los contenidos técnicos y musicales, tanto para el contrabajo de orquesta como solista, en siete volúmenes. Como aspecto negativo, destacamos que no incluye una clara explicación de la disposición de la mano izquierda en el diapasón, ni el estudio del *vibrato* ni del *spiccato*.

Mein Musizieren auf dem Kontrabass de Ludwig Streicher

Ludwig Streicher, heredero de la Escuela de mayor difusión en el mundo, la Escuela de Praga, propone un sistema metodológico moderno en cinco volúmenes, redactado en inglés y alemán, entre los años 1977 y 1980. Este maestro, que impartió docencia en la Universidad de Viena (universität für musik un darstellende kunst Wien) y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, proponía la edad de comienzo como pronto a los 14 y como muy tarde a

los 25 años. Dirige sus explicaciones a principiantes y profesionales partiendo de su propia manera de tocar y desde la perspectiva del estudio personal (Streicher, 1977). Los ejemplos se clarifican con una innumerable cantidad de fotografías y explicaciones escritas, a través de ejercicios preparatorios, secuenciados y organizados, utilizando un material de estudio que incluye ejercicios, pasajes de orquesta y de repertorio de solo.

- **Averiguar los contenidos y objetivos imprescindibles para el aprendizaje del contrabajo en la actualidad y reconocer los elementos comunes de las tres Escuelas europeas.**

Los manuales estudiados reflejan claramente los contenidos técnicos imprescindibles para el aprendizaje del contrabajo con las variantes propias de cada Escuela metodológica, y adecuadas a la época en los que fueron redactados. Además, observamos que los sistemas del siglo XIX, en cuanto a contenidos básicos no han cambiado sustancialmente si los comparamos con los más modernos, lo que ha permitido que sirvan de base para los autores del siglo posterior. Esta aseveración permitió que los maestros herederos del siglo XX marcaran la diferencia en cuanto a la depuración de la técnica elevando el nivel del contrabajo como instrumento orquestal y solístico. Gracias a este proceso, el desarrollo instrumental se realizó de una forma más profunda, mejorando la didáctica de los manuales que hoy en día aún siguen vigentes en cuanto a contenidos técnicos y musicales, tal y como se pudo comprobar a través del relato de los entrevistados.

Sin embargo, y a pesar de que reconocemos el inestimable valor de estos métodos, podemos concluir que no dan respuesta a las características del alumnado actual, porque fueron concebidos para un discente joven o adulto y la estructura de estos está diseñada para una fortaleza física y mental muy lejana a la que poseen los discentes a edades tempranas, según se desprende no solo del análisis de los métodos, sino también por el testimonio de los informantes.

- **Indagar sobre las características de la enseñanza del contrabajo en edades tempranas y averiguar la adecuación de los métodos existentes a las características del discente de edad temprana.**

La enseñanza de un instrumento como el contrabajo requiere un conocimiento pedagógico muy amplio y una vasta experiencia de técnica instrumental. Estos dos conceptos básicos para la docencia se deberán someter a las características del discente, que sobre todo en edad temprana, son diversas en necesidades y requiere una secuenciación didáctica ajustada a cada individualidad. Con el fin de conocer las características de la enseñanza infantil nos acercamos a las metodologías de Shinichi Suzuki y de Caroline Emery. Suzuki, sugiere una enseñanza basada en la colaboración de docentes, progenitores y discentes, bajo el amparo de una didáctica natural, en la cual el principiante se desarrollará en un ambiente musical, de colaboración y de desarrollo de múltiples capacidades. A su vez, Emery propone una didáctica lúdica, secuenciada en contenidos, pero de libre aplicación, lo que permite utilizar este material en consonancia con cada exigencia.

Partiendo de que es imprescindible adecuar el tamaño del contrabajo y del arco a la medida de nuestros discentes, ambos pedagogos utilizan melodías de origen tradicional, lo que proporciona una enseñanza más sencilla. El canto, la concienciación corporal, el ritmo interno y la memoria son capacidades naturales en nuestros pequeños y serán las herramientas sobre las cuales se construirá la enseñanza significativa. Teniendo en cuenta estas apreciaciones, valoramos los manuales analizados del siglo XIX y XX positivamente, en cuanto a contenidos técnicos y musicales, que deberán siempre mantenerse como guía de contenidos para mantener la esencia del aprendizaje instrumental. Estos sistemas metodológicos, de incuestionable valor didáctico, fueron pensados en épocas gloriosas para el contrabajo, por los contrabajistas de mayor nivel docente y musical, pero no pensados para la enseñanza infantil, cosa impensable en aquel momento, por diversos motivos, el más importante, la inexistencia de contrabajos de tamaño pequeño. Por lo tanto, debemos tomarlos como base fundamental en contenidos, bajo la pedagogía de la especialización en enseñanza infantil,

adecuando el aprendizaje a las necesidades del discente y permitiendo la libertad de secuenciación del docente.

- **Reconocer los objetivos, contenidos y secuenciaci**ones del aprendizaje más adecuados para la enseñanza del contrabajo actualmente.

Somos conscientes de que los objetivos y contenidos de la enseñanza instrumental se derivan de la legislación vigente para conservatorios y escuelas de música. Este hecho, ha provocado que, en los últimos tiempos, la enseñanza musical haya sufrido modificaciones que han prolongado los estudios sin revertir en la mejora de la calidad de esta disciplina artística, ocasionando un grave deterioro de la enseñanza y dejando a un lado la importancia de la formación del docente especialista. Ante esta realidad, ponemos en valor una profesión específica de la enseñanza instrumental y la necesidad de modificar las leyes educativas, en bien de la formación de nuestros discentes y de la tradición musical en nuestro país.

Por todo esto, consideramos que los contenidos en cuanto a aspectos técnicos, deben permanecer inalterables y para ello tomaremos ejemplo de los manuales del siglo XX, que son los que mejor nos pueden orientar en este aspecto, adaptando naturalmente la secuenciación del aprendizaje a las características de nuestro alumnado. Además, para ser efectivos a nivel de docencia, es preciso contar con la formación instrumental pertinente y con un material que contemple la diversidad del aula, lo que permitirá su aplicación desde edades tempranas como base del aprendizaje.

Las herramientas didácticas se moldearán de acuerdo a la individualidad del discente y las secuenciaciones de cada sesión se verán sometidas a cada principiante y no a una programación preestablecida sin fundamento educacional. Por otro lado, como bien señalan las metodologías infantiles analizadas, el desarrollo de capacidades naturales son fundamentales para este aprendizaje y por ello el canto, el ritmo interno, la memoria y la concienciación corporal se fomentarán a través del juego, como elemento integrador y de más hondo calado cognitivo.

Teniendo en cuenta todas estas apreciaciones, se concluye que es preciso aunar los contenidos, los procesos y las herramientas didácticas en la creación de un manual específico para el contrabajo que reúna todas las condiciones anteriormente descritas y faciliten la labor docente.

- **Conocer la percepción de expertos sobre los manuales analizados y la posible adecuación de los mismos a la realidad del aula y a su diversidad.**

Para conocer en profundidad los aspectos que caracterizan la enseñanza del contrabajo, las necesidades y dificultades del discente, las cuestiones que precisan de mejora y el uso de material didáctico eficaz, realizamos seis entrevistas a contrabajistas profesionales y a dos docentes especialistas en enseñanza infantil. A través de la unificación de los criterios de cada uno de los relatos, exponemos las conclusiones del proceso desarrollado en el análisis de los datos cualitativos de las entrevistas, siempre desde la perspectiva de la mejora educativa y de la adecuación de los procesos educativos a la enseñanza actual.

El aprendizaje del contrabajo a partir de edades tempranas, es una realidad que comprende muchos factores, no solo técnicos y musicales, sino también los derivados de las proporciones del instrumento. A este respecto, se muestran nuestros informantes claros en creer imprescindible la adecuación del tamaño del contrabajo a las condiciones físicas de los discentes, valorando sobre todo el montaje del instrumento, que debe ser adecuado a la sensibilidad de los más pequeños, por lo que presentará un manejo facilitador y gran calidad sonora.

En cuanto al material utilizado en el aprendizaje, emerge la importancia de que éste debe ser específico para el contrabajo, poseer un carácter innovador y de calidad musical. Por otra parte, observamos que algunos de los manuales analizados con anterioridad, Bottesini, Simandl, Streicher y Nanny, son utilizados en la actualidad y aunque considerados como fuente de contenidos indiscutible, florece la opción de adecuarlos a la realidad del aula para una utilización eficaz de los mismos. Además, se estima el uso de pasajes orquestales como material

didáctico, dotados de los contenidos técnicos y musicales que debe conocer todo contrabajista.

Por otra parte, aparece la consideración de la conjugación de las tres actuaciones implicadas en el proceso del estudio de un instrumento musical: docente, discente y progenitor/a. Esta realidad, requiere asentar los diferentes roles desde el comienzo de los estudios de forma satisfactoria, para conseguir que el proceso de enseñanza se realice de forma dirigida, ordenada y significativa.

Además, quisiéramos realzar el valor otorgado al docente, ya que de su formación y capacitación dependerá el éxito de su labor. Del análisis de las diferentes cuestiones sobre las que se expresan nuestros entrevistados destaca, por encima de cualquier otra, la dedicación del maestro. A través de los ocho relatos conocemos la vocación por la enseñanza, el profundo conocimiento, el amor por el instrumento y sobre todo la implicación con los discentes. También, podemos observar los aspectos negativos de actuaciones reprobables y de cómo afectaron al protagonista de esa narración, realidad que tristemente, es posible encontrar hoy en día.

Deducimos de todas las intervenciones de nuestros entrevistados, la importancia de la vocación del docente, que debe ser especialista en la materia que imparte y formado en cuestiones instrumentales, pedagógicas e incluso psicológicas, ya que la diversidad del aula así lo demanda. Además, deberá conocer los procesos, las herramientas didácticas y secuenciaciones más adecuadas para cada uno de los talentos y promover el carácter lúdico, y ordenado de su actuación.

Como conclusión final, ponemos de relieve las observaciones de nuestros informantes sobre la necesidad de reorganizar el sistema de los estudios de música en la escuela ordinaria, en los conservatorios y en las escuelas de música. Considerando también, que es imprescindible el trabajo conjunto de todos ellos, para que el aprendizaje musical desarrolle innumerables capacidades en nuestros discentes y para otorgar al aprendizaje musical un lugar destacado en nuestro sistema educativo.

A modo de reflexión, quisiéramos resaltar de forma especial uno de los valores más importantes derivados del estudio musical como son el esfuerzo y la superación personal. En cada una de las entrevistas se reflejan numerosos datos sobre las dificultades que han sobrevenido a nuestros informantes, como la falta de medios económicos, educacionales e instrumentales, que fueron sin duda condicionantes en la formación de estos profesionales, pero que a pesar de ellos y gracias a la entrega y al trabajo diario, consiguieron metas dignas de medalla olímpica.

Esta realidad que debemos de posicionar como una de las más valiosas de este estudio, nos revela el cambio en la sociedad actual, en la que la prisa, la urgencia, la velocidad a la que todo sucede, la falta de valores personales y la poca importancia de la especialización docente están erosionando la posibilidad de lo que podríamos llamar Artesanía (Sennett, 2008 a y b). El trabajo artesano, es aquel que hacemos bien por el puro deseo de hacerlo, sin otra finalidad, rentabilidad o utilidad ulterior. Por tanto, debemos considerar la práctica instrumental como una actividad artesanal, que forzosamente amenazada en una sociedad como la nuestra, debe mantener protegidos los valores que la caracterizan: el esfuerzo, la entrega y la superación.

5.2 Limitaciones de la investigación

Por un lado, hacemos constar que, si bien hemos recogido fuentes bibliográficas en español, inglés, francés, italiano y alemán, esta realidad ha revertido en un enorme esfuerzo de traducción, interpretación y redacción. Además, consideramos, que hubiera sido de gran apoyo contar con estudios anteriores sobre el tema elegido, que, aunque convierte nuestra investigación en pionera, hubiera facilitado en muchos momentos la estructura de nuestro trabajo.

Las entrevistas realizadas de forma telemática tuvieron lugar durante los meses de marzo y julio de 2020, debido al confinamiento derivado de la pandemia de la Covid-19, en el que estamos inmersos a nivel mundial. Esta parte de la investigación se llevó a cabo de forma no presencial, lo que podría constituir una

forma de limitación, ya que la comunicación presencial se enriquece con todos los aspectos no verbales de forma significativa. Sin embargo, es imprescindible señalar que todos los informantes colaboraron de forma satisfactoria aportando datos de un valor extraordinario para nuestro estudio. Durante el desarrollo de las entrevistas los participantes se mostraron abiertos y relajados, haciéndonos partícipes de momentos claves de sus vidas como estudiantes antaño y como profesionales en la actualidad. El tiempo, una de las mayores riquezas del ser humano, se convirtió en nuestro aliado, que exento del quehacer diario de una vida normal, se volvió ilimitado para el desarrollo de las entrevistas, dotando a este proceso de una forma liberadora e incluso catártica para ambas partes.

5.3 Propuesta de mejora

El recorrido analítico de nuestra investigación ha discurrido por diversas facetas desde la aparición y evolución de los primeros instrumentos de cuerda, las personalidades más relevantes, los diversos maestros, los principales conservatorios, el análisis metodológico de las tres principales escuelas europeas de contrabajo a través de los manuales de mayor importancia, el acercamiento a la metodología en edades tempranas, a través de los métodos de Suzuki y Emery, las entrevistas a profesionales instrumentistas y a docentes especialistas en pedagogía infantil y el análisis de los resultados del proceso de la investigación. Como consecuencia de este estudio, teniendo en cuenta las conclusiones, planteamos una propuesta de mejora educativa a partir de un enfoque didáctico innovador en la enseñanza del contrabajo, elaborado sobre cuatro aspectos pedagógicos (Figura 123):

1. La función docente, la diversidad del alumnado y sus necesidades en el aprendizaje.
2. La secuenciación de las sesiones, atendiendo al nivel de atención o interés.
3. Las siguientes herramientas metodológicas: el lenguaje metafórico, la velocidad de procesamiento cognitivo, la imagen mental y la cinestesia.
4. El proceso de aprendizaje a requerimiento del discente: la explicación técnica, la imitación y el lenguaje metafórico.



Figura 123. Aspectos necesarios para el proceso de enseñanza. Fuente: elaboración propia

Finalmente, presentamos el índice de un nuevo método de contrabajo, especialmente dedicado a edades tempranas, que está fundamentado en los contenidos más relevantes para la iniciación de este estudio y en los aspectos pedagógicos necesarios para adecuar el aprendizaje a la realidad actual de nuestros principiantes. El método será publicado tras la defensa y aprobación de la presente tesis doctoral.

5.3.1 Características de la enseñanza del contrabajo a edades tempranas

En la actualidad, las escuelas del aprendizaje instrumental en edades tempranas (Suzuki, 1945; Emery, 1988 y 1996) basan su técnica, melodías y sistema de organización en la capacidad natural del niño. A partir de los tres años, el niño tiene desarrollada la coordinación de sus movimientos, su mente es creativa, la facilidad de modelar su cuerpo y la naturalidad con la que conciben el arte permiten que, a través de la imaginación y el juego, emerja la naturalidad de la técnica instrumental (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2019). Por tanto, consideramos que la iniciación en la práctica instrumental de los pequeños cuenta con las mejores capacidades del ser humano, aquellas que aparecen de forma innata (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018c).

Para este tipo de enseñanza instrumental es necesario un buen método de aprendizaje, la acción directa de un docente formado en interpretación musical,

técnica instrumental y pedagogía aplicadas a edades tempranas. Además, para la consecución de un aprendizaje significativo, el docente debe basar su acción en las diversas necesidades de los discentes a través de la imaginación y el juego, utilizando herramientas básicas de enseñanza: la imagen metafórica, la velocidad de procesamiento cognitivo, la imagen mental y la cinestesia.

Elaboramos también un procedimiento para la secuenciación de las sesiones, que dependerá siempre del nivel de interés o atención del discípulo y partiendo de esta realidad, se organizarán los objetivos y contenidos de cada lección.

Por último, se valora el proceso enseñanza-aprendizaje desde el requerimiento del discente, que demanda la variedad de actuaciones del docente, a través de la imitación, la explicación técnica y lenguaje metafórico.

5.3.2 El docente ante un alumnado de edades tempranas

La esencia que caracteriza al buen docente es amar profundamente la materia que imparte (Robinson, 2011 y 2018) y tener gran capacidad de observación. Sin esta capacidad, fracasaremos en nuestro empeño de transmitir conocimiento. Por otra parte, el docente necesita para conseguir la efectividad en cada sesión utilizar herramientas pedagógicas necesarias, sin tener preconcebidos los contenidos a trabajar, sino los objetivos y su secuenciación.

Tomando al discente como punto de partida, condicionaremos nuestra acción sobre él, teniendo en cuenta cinco aspectos para tener en cuenta, los cuales afectan directamente al aprendizaje: las necesidades de técnica instrumental, el nivel de madurez intelectual, la velocidad de procesamiento cognitivo, el nivel de atención e interés, la diversidad y necesidades especiales (Figura 124).

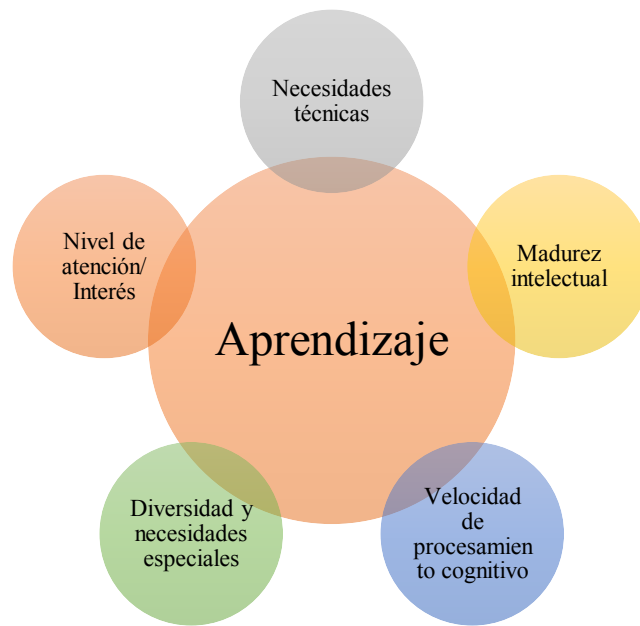


Figura 124. Elaboración de la secuenciación docente. Fuente: elaboración propia

La diversidad y las necesidades especiales del alumnado

Como docentes implicados debemos reflexionar sobre la individualidad del aprendizaje. No podemos olvidar, para orientar correctamente el proceso educativo, que cada persona aprende de una forma diferente. Este proceso se ordenará de acuerdo con las características de nuestros discentes (Silberman-Sacks, 2015). Desde cualquier punto de vista, el aprendizaje y las necesidades especiales son dificultosas, no solo para el educando, sino por la preparación y la capacidad de atención que el docente puede otorgarles. En el caso de la enseñanza instrumental, contamos con la oportunidad de adaptar las sesiones a nuestro alumnado, ya que éstas se realizan de forma individual, con lo que es plausible pautar, adaptar y controlar los objetivos adecuados a cada personalidad, sus necesidades e intereses.

Las necesidades técnicas

El nivel instrumental del alumno muchas veces viene dado por la edad, por la práctica o por la madurez intelectual. Por tanto, el docente debe estar atento al momento adecuado para ampliar conocimientos, desarrollarlos o seguir

insistiendo en el mismo objetivo, de forma que el proceso educativo no se estanque, y se mantenga la característica principal de quien desea aprender, la curiosidad. Para encaminar a nuestros jóvenes discentes de forma correcta en el aprendizaje, los docentes, formados al más alto nivel instrumental, mantendrán una perspectiva real de la situación técnica del alumnado que les permitirá secuenciar cada sesión a corto y largo plazo (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a).

La velocidad del procesamiento cognitivo

Esta característica cognitiva es la desencadenante de la velocidad de aprendizaje (Palacios, 1997) y varía en cada individuo de forma asombrosa. Por tanto, el docente tendrá que aplicar los contenidos a una determinada velocidad, acorde al nivel de la velocidad del educando. Un discente con velocidad cognitiva lenta necesitará una clase más pausada de contenidos (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018b) y en cambio un discípulo con velocidad cognitiva rápida necesitará una clase más activa.

El nivel de atención e interés

Esta importante característica facilita el proceso enseñanza-aprendizaje (Díaz y Hernández, 1999) y la actuación del docente dependerá del nivel de atención e interés del discente, ya que la interferencia en los estudios ordinarios que provoca fatiga física e intelectual, afectan de manera considerable al aprendizaje instrumental (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018c).

Madurez intelectual

La edad madurativa que indica el nivel de desarrollo cognitivo del pequeño discente, proporciona una información privilegiada de su estado evolutivo. Esta aserción, que varía en función de la edad cronológica, del desenvolvimiento de sus habilidades cognitivas y a cuestiones referidas a trastornos del desarrollo que llevan asociada una alteración neurobiológica, deberán tenerse en cuenta para la secuenciación de contenidos y para la elección de herramientas didácticas de cada sesión.

5.3.3 La secuenciación de las sesiones

Para plantear el proceso educativo, tomamos como principio el nivel de interés o atención del discente (Figura 125 y Figura 126). De acuerdo con este nivel de atención se propondrán nuevos contenidos o se reflexionará de distinta manera sobre los ya explicados. Si los contenidos anteriores están superados, continuaremos la sesión, de forma que el aprendizaje tenga continuidad.

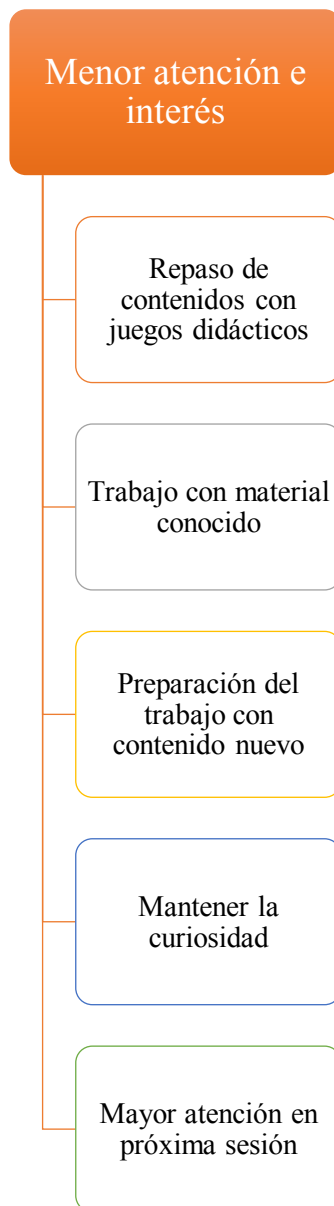


Figura 125. Secuenciación atendiendo al menor nivel de atención e interés. Fuente: elaboración propia

En el caso de que el nivel de interés sea alto, se podrá ir añadiendo contenidos y objetivos nuevos para, independientemente del nivel de atención, preparar el trabajo individual, con ejercicios graduales en dificultad, dejando abierta la sesión siguiente y prolongando la curiosidad del discente de forma indefinida. No se debe olvidar, que este proceso educacional puede ser susceptible de cambios, dependiendo del tipo de necesidades que plantee el alumno durante la sesión instrumental (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a y 2018b).

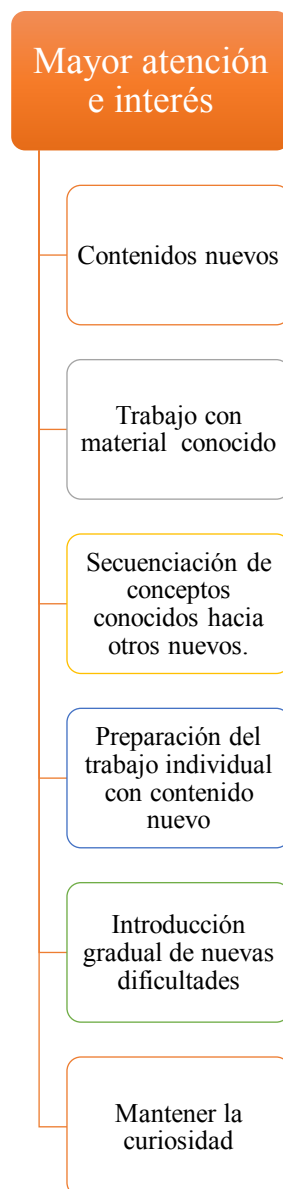


Figura 126. Secuenciación atendiendo al mayor nivel de atención e interés. Fuente: elaboración propia

5.3.4 Las herramientas metodológicas para la enseñanza instrumental

La forma de aprender es tan diversa como lo es la naturaleza de la persona, por este motivo, la función docente debe ser vivaz y capaz de adaptarse a multitud de opciones (Gardner, 2008). Con objeto de ofrecer útiles eficaces, ofrecemos una serie de herramientas metodológicas para la enseñanza del contrabajo en edades tempranas y con ellas ponemos en funcionamiento varias teorías: el lenguaje metafórico, la velocidad del procesamiento cognitivo (VP), la imagen mental, y la sensación o cinestesia como tipo de aprendizaje sensible (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a) (Figura 127).

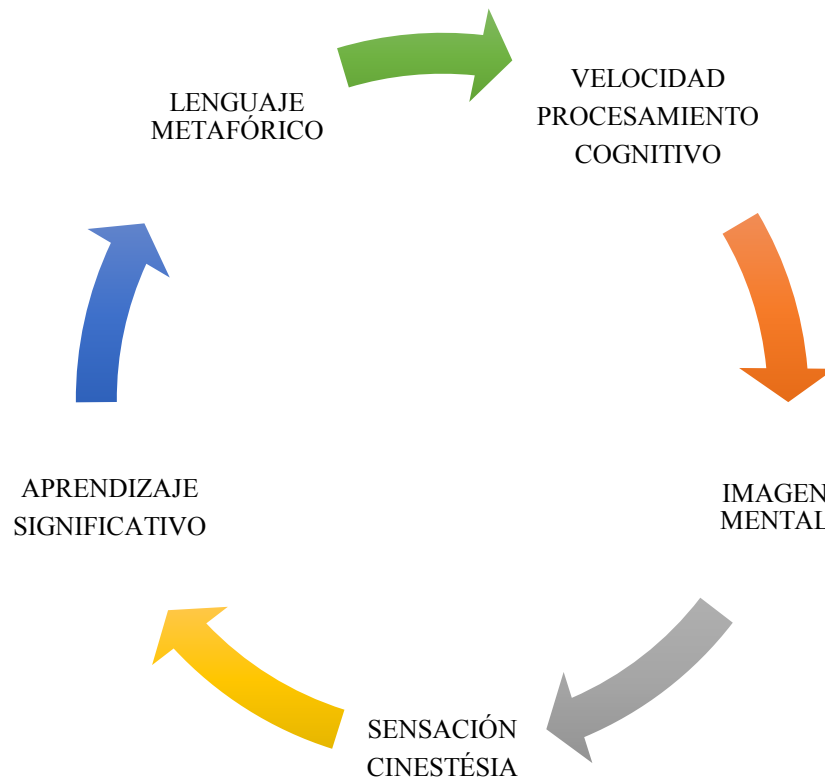


Figura 127. Proceso del aprendizaje instrumental. Fuente: elaboración propia

El lenguaje metafórico

En numerosas ocasiones, los docentes nos encontramos con la duda de si somos comprendidos en nuestras apreciaciones más allá de las cuestiones técnicas, sin duda útiles imprescindibles para el desarrollo instrumental. Tratamos

de hacernos entender ofreciendo una conexión excepcional, alumno – profesor, en la que entra en juego uno de los factores más importantes en el aprendizaje: la velocidad de procesamiento cognitivo (VP) (Palacios,1997). El docente de enseñanza musical conecta de forma especial con su alumnado a través de un lenguaje pactado, estableciendo una relación entre la narración y la imagen metafórica, reflejo esta última, de un concepto técnico instrumental. Cada discente elabora en su mente una postal diferente de un hondo calado cognitivo que perdurará inalterable en su imaginación a lo largo de toda su vida como instrumentista (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a).

La velocidad de procesamiento cognitivo

Para un instrumentista la velocidad mental es fundamental, ya que todos los factores que se ponen en juego al iniciar una interpretación requieren de una gran capacidad de concentración, una asimilación total de la técnica instrumental y una capacidad de reacción ante cualquier estímulo. Por estos motivos, el docente desarrollará un lenguaje propio para transmitir una serie de aserciones rápidas a nivel cognitivo, para utilizarlas de forma simultánea y sin interferir en la interpretación instrumental.

El segundo paso del proceso tiene lugar gracias a la velocidad de procesamiento cognitivo del discente, la cual realiza un diseño propio en su imaginación, que da lugar a una sensación única e intransferible en cada individuo. Debemos tener en cuenta que este tipo de destreza (VP) varía en cada persona y que esta herramienta es útil para la consecución de diversos objetivos instrumentales, independientemente de las características del alumnado, circunstancia, edad o trastorno del desarrollo que pueda presentarse.

La imagen mental

Este proceso único, derivado del lenguaje metafórico y procesado a mayor o menor velocidad por el discente, servirá de representación gráfica de aquel objetivo técnico o musical que se pretende incorporar en cada sesión. La imagen se mantendrá indefinidamente en el discente, consiguiendo un aprendizaje significativo y de hondo calado cognitivo y podrá volver a la imagen siempre que

sea necesario, de forma consciente o inconsciente. El docente, por su parte, tendrá la clave para utilizar el contenido aprendido, con una rapidez y efectividad sorprendente.

La cinestesia

El tercer paso del proceso del aprendizaje instrumental tiene relación con la parte sensible del aprendizaje, donde la imagen mental que crea el alumno se convierte en una sensación cinestésica exclusiva del discente (Fleming, 1995, 2014). Esta postal imaginaria, como se puede observar en la Figura 128, se transforma en un aprendizaje significativo de huella imborrable a nivel neurológico, consiguiendo un aprendizaje significativo para una interpretación sensible de la obra musical.



Figura 128. Postal imaginaria. Fuente: Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a

Este sistema consigue, que cada vez que el docente utilice la metáfora pactada, se pongan en funcionamiento una serie de engranajes que desencadenan el proceso narrado, consiguiendo que, a altos niveles de aprendizaje, aún se encienda la luz del concepto apprehendido a edades tempranas.

5.3.5 El proceso de aprendizaje por requerimiento del discente

Tomando como punto de partida de la sesión instrumental, la demanda y la iniciativa del discente, presentamos tres líneas de aproximación pedagógica: la explicación técnica, la imitación y el lenguaje metafórico (Figura 129).

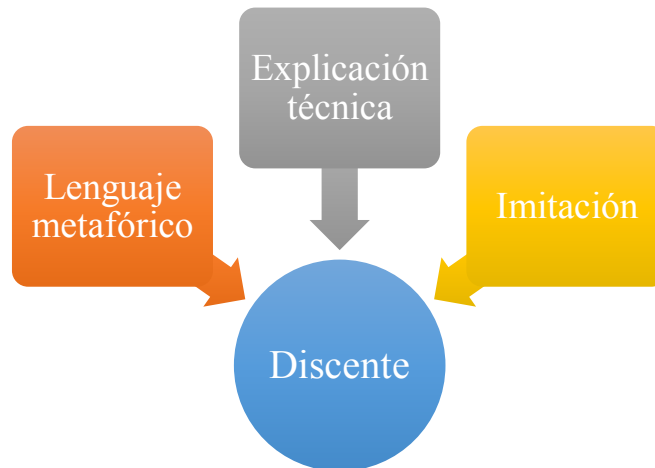


Figura 129. Proceso de aprendizaje a requerimiento del discente. Fuente: elaboración propia

La explicación técnica

A veces, el alumnado demanda saber el cómo, el por qué y el para qué del proceso, por ello reclamamos un profesor altamente cualificado en la materia que imparte (Chao-Fernández, Mato-Vázquez y López-Pena, 2015), de manera que la perspectiva de la enseñanza sea lo más amplia posible y la secuenciación a corto o a largo plazo se desarrolle correctamente.

Desde un principio partimos del aprendizaje de forma intuitiva, utilizando herramientas lúdicas que poco a poco se convertirán en útiles y con una base de comprensión intelectual elevada. Debemos reconvertir y adecuar la enseñanza, permitiendo que nuestros aprendices orienten sus sesiones si así lo demandan, utilizando la explicación técnica como herramienta dependiente del grado de madurez intelectual del discente.

La imitación

El alumnado en edades tempranas usa el juego como sistema para desarrollar sus intereses, socializarse, desarrollar facultades psicomotoras y sobre todo para aprender (Stern, 2013). Partiendo en un principio, de que los pequeños alumnos aprenden sin dificultad por imitación (Bandura, 1962), debemos estar preparados para afrontar cada clase como si se tratara de la primera vez que se encuentra un instrumento musical en las manos y ser capaces de mantener el suspense en el aprendizaje variando en cada sesión el proceso de aprendizaje. Como docentes y utilizando el juego de la imitación como herramienta de aprendizaje, conseguiremos mantener el nivel de atención de manera indefinida. Siempre diferente, siempre atento, sería un buen lema en que basar nuestro planteamiento en el aula.

El lenguaje metafórico

Utilizando la imaginación elaboraremos narraciones atractivas, que deberán variarse según el interés del discente y a través de las cuales, introduciremos ideas o imágenes que expliquen cuestiones técnicas del instrumento. El lenguaje pactado entre docente y discente se pondrá en funcionamiento siempre que sea preciso, adaptando el contenido de la crónica al progreso instrumental del principiante (Alonso-Jartín y Chao-Fernández, 2018a).

5.3.6 Nuevo método de contrabajo para edades tempranas de Ruth Alonso Jartín

El nuevo sistema de contrabajo se fundamenta en siete líneas metodológicas: el comienzo temprano del aprendizaje musical, la escucha e imitación, la repetición, el desarrollo de la memoria y la concentración, la implicación de los progenitores en el aprendizaje, la guía didáctica del docente y el uso de repertorio adecuado a la edad infantil. Para la secuenciación de contenidos se tuvieron en cuenta los manuales de las diferentes escuelas contrabajísticas y para la adecuación a la realidad actual de las aulas, utilizamos las metodologías infantiles de los profesores Suzuki y Emery junto a la experiencia docente de la autora de la presente tesis doctoral.

Esta metodología para la enseñanza de la técnica fundamental del contrabajo está indicada para discentes en edades tempranas y es extrapolable a cualquier nivel educativo, siempre y cuando el docente adapte los contenidos y actúe en cada sesión de forma imaginativa para conseguir los mejores resultados. No pretendemos pautar actuaciones ni secuenciaciones didácticas invariables, sino afrontar algunos de los aspectos que el alumno manifiesta durante el aprendizaje, conocer los procedimientos, guiar los procesos y aportar herramientas útiles para conducir el aprendizaje desde las primeras edades. Consideramos también que es fundamental contar con el material adecuado para nuestros jóvenes instrumentistas y deberá siempre adaptarse el tamaño del contrabajo, el asiento, la longitud del arco y de la nuez, a su estatura y condición física. En este tipo de aprendizaje, la colaboración de los padres es básica, ya que se requiere el compromiso de todas las partes implicadas en el proceso: discente, docente y progenitores.

El docente dedicado a de este tipo de enseñanza debe estar formado en múltiples facetas pedagógicas y psicológicas, además de poseer un alto nivel instrumental para atender a cualquier tipo de demanda infantil. Utilizará la imaginación y el juego como herramientas básicas de su actuación, para construir sobre ellas cada sesión instrumental con una amplia perspectiva, a corto y a largo plazo. Teniendo en cuenta estos preceptos, presentamos a continuación el índice del primer volumen de nuestro método para contrabajo, en el que se considera a cada parte implicada del procedimiento:

1. Libro dedicado a la actuación docente, con recomendaciones pedagógicas, cuestiones técnicas y musicales.
2. Consejos para los progenitores.
3. Libro dedicado al discente, con los preliminares adaptados a las características de la infancia y las lecciones prácticas, donde se tratarán los diferentes objetivos técnicos y musicales.
4. Libro con el acompañamiento de piano de las melodías y ejercicios contenidos en el volumen.

NUEVO MÉTODO DE CONTRABAJO

Autora: Ruth Alonso Jartín

Volumen 1

Manual para el docente

Preliminares

Guía de utilización

Consejos y compromisos de los progenitores

La imaginación y el juego

Las herramientas didácticas

La concienciación corporal

La concentración

La memoria musical

El canto y la interiorización musical

La formación docente y la diversidad del aula

La secuenciación de las sesiones y el proceso de aprendizaje

El aprendizaje y la demanda del discente

El carácter general del contrabajo

El estudio personal

El tamaño del contrabajo y del arco

La equipación del contrabajista

El mantenimiento y la limpieza de los materiales

La afinación del contrabajo y el metrónomo

Ensayos con piano

Preparación de pruebas y audiciones públicas: La puesta en escena

Lección 1: Las partes del contrabajo y del arco

Definición y funciones

Mantenimiento y limpieza

La resina, la funda y el estuche

El asiento

Consejos para el mantenimiento del material en buenas condiciones

Lección 2: La sujeción del contrabajo

El material: Silla, tabla, cinta, alfombra

Los útiles para mejorar el posicionamiento del contrabajo

El tamaño y la altura del contrabajo

La disposición corporal: Los pies, los brazos, las manos y los dedos

La concienciación corporal y los ejercicios de calentamiento

Lección 3: La sujeción del arco y su distribución

El tamaño del arco y la nuez

La sujeción y la colocación de los dedos

La colocación del brazo derecho, la mano, los dedos y la muñeca

Manejo básico del arco: Situación del arco en la cuerda, el comienzo de la nota, la distribución del arco y la articulación de movimientos

El peso, la resonancia y la relajación

Anticipación de movimientos

Arco arriba y arco abajo

Las cuerdas abiertas

Las dinámicas básicas y los reguladores

El legato, el detachè, el staccato

Lección 4: Las cuerdas abiertas, 4^a, 1^a y 1/2^a posición

Las cuatro cuerdas

Ejercicios de memorización

Lectura en el pentagrama

Ejercicios de calentamiento

La colocación: de la mano izquierda, los dedos, el brazo y el antebrazo

La digitación

Las tonalidades

La cuarta posición

La primera posición

La media posición

La anticipación

El pizzicato

La clase colectiva

NUEVO MÉTODO DE CONTRABAJO

Autora: Ruth Alonso Jartín

Volumen 1

Manual para el alumnado

Preliminares

Consejos para ti

Tu diario de viaje

La equipación del contrabajista

El mantenimiento y la limpieza de los materiales

Las partituras

La afinación del contrabajo

El metrónomo

Las partes del contrabajo y del arco

Los estiramientos y los ejercicios de calentamiento

Hábitos de estudio y la concentración

La clase colectiva

La música suena

El día del concierto: Ensayos y puesta en escena

Las tonalidades

Obras de repertorio:

- Cuerdas abiertas
- 4ª posición
- 1ª posición
- ½ posición
- Cambios de posición
- Dúos

- Tríos
- Cuartetos

El arco: Legato, detachè y staccato

Las dinámicas

La duración de las notas y los silencios

Los signos de repetición y la forma musical

NUEVO MÉTODO DE CONTRABAJO

Autora: Ruth Alonso Jartín

Volumen 1

Consejos para los progenitores

El aprendizaje infantil

La importancia de la inmersión musical

Los valores y capacidades que desarrolla el aprendizaje y la práctica instrumental en la infancia

El ejercicio físico

El valor del esfuerzo y de la superación personal

La necesidad del apoyo constante

El canto y el desarrollo auditivo

La música y las conexiones neuronales

La música y la diversidad

La música y la felicidad

La música y la concienciación corporal

El contrabajo y el arco: Función y mantenimiento

El docente

El estudio del contrabajo y la concentración

Consejos para la preparación de pruebas y conciertos públicos

Referencias

- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018a). Creatividad en el aprendizaje instrumental: lenguaje metafórico, velocidad del procesamiento cognitivo y cinestesia. *Creatividad y Sociedad*, 28, 7-30.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018b). Los obstáculos de la enseñanza de un instrumento musical con alumnado de Asperger en conservatorio, en *1º Congreso Mundial de Educación. Innovación e Investigación Educativa. EDUCA 2018*. A Coruña: Sportis. 1-13.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018c). Aprendiendo a enseñar un instrumento musical en edades tempranas, en Cantalapiedra, Aguilar y Requeijo (Coords.), *Fórmulas docentes de vanguardia*. Barcelona: Gedisa, Pp. 27-35.
- Bandura, A. (1962). *Social Learning through Imitation*. University of Nebraska Press: Lincoln, NE.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Parte prima: E.R. 261, Vol. 1- I. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Corso Teorico-Pratico, E.R. 262. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Vol.2 –II. Corso Pratico, E.R. 263. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 3. III. Corso Pratico, E.R. 264. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 4. IV. Corso Complementare. Parte seconda: E.R. 303. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 5. IV. Corso Normale, E.R. 304. Milano: Ricordi.

- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 6-V. Corso Pratico, E.R. 305. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). Billè, *Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 7. VI Corso Pratico Studi di Concerto. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1928). *Gli strumenti ad arco e i loro cultori*. Roma. Ausonia.
- Bottesini, G. (1864). *Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*. Milano: Ricordi.
- Chao-Fernández, R.; Mato-Vázquez, D. y López-Pena, V. (2015). La formación musical del profesorado especialista en los CEIP gallegos. *Revista Portuguesa de Educação*, 28(2), 111-13127-35.
- Cremades, R., Herrera, I., y Lorenzo, O. (2011). Las motivaciones de los niños para aprender música en la Escuela de Música y Danza de Melilla. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 1, 293-318.
- Díaz, F., y Hernández, G. *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México: McGraw Hill.
- Fleming, A. R., Plotner, A. J., y Oertle, K. M. (2017). College Students with Disabilities: The relationship between student characteristics, the academic environment, and performance. *Journal of Postsecondary Education and Disability*, 30(3), 209-221.
- Gardner, H. (2008). *Inteligencias Múltiples: La Teoría en la Práctica* (8ta ed.). Barcelona: Paidós.
- Hargreaves, A. (2005). *Profesorado, cultura y postmodernidad. Cambian los tiempos, cambia el profesorado* (5ta ed.). Madrid: Ediciones Morata.
- Hemsey de Gainza, V. (2002a). *Música: amor y conflicto. Diez estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Ed. Lumen
- Hemsey de Gainza, V. (2002b). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y*

acción educativa. Buenos Aires: Ed. Lumen.

Ibarretxe, G. (2006). El conocimiento científico en investigación musical. En M. Díaz (Coord), *Introducción a la investigación en Educación Musical* (pp. 8-31). Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.

Johnson, M. (1987). *The body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Labro, Ch. (1860). *Méthode de Contrebasse par Charles Labro*. Paris: L. Philippo.

Marconi, I. (2001). *Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de las emociones*, en Vega, M. y Villar-Taboada, C. *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM.

Nanny, E. (1920). *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny*. Paris: Alphonse Leduc.

Palacios, A. (1997). *Inteligencia psicométrica e inteligencia cognoscitiva. Estudio de las demandas de velocidad y complejidad de procesamiento*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid.

Robinson, K. (2009). *El elemento: descubrir tu pasión lo cambia todo*. México: Grijalbo.

Robinson, K. (2018). *Encuentra tu elemento*. México: Conecta.

Sennett, R. (2008a). *The craftsman*. New Haven: Yale University Press.

Sennett, R. (2008b). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Silberman, S., y Sacks, O. (2015). *Neurotribes: The Legacy of Autism. And How to Think Smarter*. London. Allen & Unwin c/o Atlantic Books.

Simandl, F. (1874). *Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl*. Verlag & Eigenlum, Von C.F. Schmidt. Helborn.

Simandl, F. (1984). *New Method for the Double, volumen I y II*, revised by F. Zimmerman, Nueva York: Carl Fischer.

Stern, A. (2013). *Yo nunca fui a la escuela*. Albuixech, Valencia. Litera libros.

Streicher, L. Helft 1 u. 2 (1977). *Helf 3 u. 4: (1978) Helf 5: (1980) Mein Musizieren auf dem Kontrabass. Anweisungen auf dem Kontrabass*. Wien:Doblinger.

Referencias

Referencias

A continuación se recogen todas las referencias bibliográficas que se han aportado en cada uno de los capítulos descritos anteriormente. Para llevarla a cabo se han tomado como referencia las normas APA en su versión sexta.

- Abbas, E. (1989). *Klangliche Eigenschaften Des Kontrabasses: Spektralanalytische Und Historische Untersuchungen Zum Bau Und Zum Klang*. Doctoral Thesis, Universität zu Köln.
- Adelmann, O. A. (1997). *Die alemannische Schule. Geigenbau im 17. Jahrhundert im südlichen Schwarwald und in der Schweiz*. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbestz.
- Alcázar, A. (2010). La pedagogía de la creación musical, otro enfoque de la educación musical. Una experiencia en la Escuela Universitaria de Magisterio. *Eufonia. Didáctica de La Música*, 49, 81-92.
- Alonso-Jartín, R. y Chao-Fernández, R. (2018a). Creatividad en el aprendizaje instrumental: lenguaje metafórico, velocidad del procesamiento cognitivo y cinestesia. *Creatividad y Sociedad*, 28, 7-30.
- Alonso-Jartín, R. y Chao-Fernández, R. (2018b). Los obstáculos de la enseñanza de un instrumento musical con alumnado de Asperger en conservatorio, en 1º Congreso Mundial de Educación. Innovación e Investigación Educativa. *EDUCA 2018*. Sportifs. A Coruña. 1-13.
- Alonso-Jartín, R., y Chao-Fernández, R. (2018c). Aprendiendo a enseñar un instrumento musical en edades tempranas, en Cantalapiedra, Aguilar y Requeijo (Coords.), *Fórmulas docentes de vanguardia*. Barcelona: Gedisa, 27-35. ISBN: 978-84-17690-10-6.
- Asioli B. (1820). *Elementi per il Contrabasso con una nuova maniera di digitare composti da Bonifazio Asioli da Correggio*, Socio Onorario del C. R. Conservatorio di Milano, Presso Gio. Milano: Ricordi.
- Ausubel, D. (2016). Teoría del aprendizaje significativo. Recuperado en: <http://www.educainformatica.com.ar/docentes/tuarticulo/educacion/ausube>

/index.html

- Bachmann, W. (1969). *The Origins of bowing and the development of bowed instruments up to the thirteenth century*. London: Oxford University Press.
- Ballester, J. (1995). *Iconografía musical a la Corona d'Aragó (1350-1500): els cordòfons representats en la pintura sobre taula. Catàleg iconogràfic i estudi organològic*. Barcelona: Els llibres de la frontera.
- Bandura, A. (1962). *Social Learning through Imitation*. University of Nebraska Press: Lincoln, NE.
- Barcia, D. (2009). Musicoterapia en la enfermedad de Alzheimer. *Psicogeriatría*, 1(4), 223-238.
- Barcia, D. (1997). *La música como instrumento terapéutico*. En Jornadas sobre el arte y la mente. Madrid: Lab. Fournier.
- Beckendorf, A. L. (2001). Johann Sperger: The Career of a Double Bass Virtuoso and Historical Context for a Performance Edition of His Terzetto for Horn, Viola and Double Bass. D.M.A. Thesis, University of Iowa.
- Bec, P. (1992). *Vièles ou Violes? Variations philologiques et musicales autour des instruments à archet du Moyen Age (xie-xve siècle)*. París: Klincksieck.
- Bermell, M. A., Bernabé, M. M. y Alonso, V. (2014). Diversity, music and social civic competence: Contributions of musical experiences. *Arbor*, 190 (790). <http://doi.org/10.3989/arbor.2014.796n5003>.
- Bernabé, M. Alonso, V. y Bermell, M. (2016). Evolución de la terminología relacionada con la atención a la diversidad a través de las diferentes reformas legislativas en España. *Revista Iberoamericana de Educación*, 70(1), 79-96.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Parte prima: E.R. 261, Vol. 1- I. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Corso Teorico-Pratico, E.R. 262. Milano: Ricordi.

- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Vol.2 –II. Corso Pratico, E.R. 263. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 3. III. Corso Pratico, E.R. 264. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 4. IV. Corso Complementare. Parte seconda: E.R. 303. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 5. IV. Corso Normale, E.R. 304. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 6-V. Corso Pratico, E.R. 305. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1922). *Billè, Nuovo metodo per contrabasso*. Vol. 7. VI Corso Pratico Studi di Concerto. Milano: Ricordi.
- Billé, I. (1928). *Gli strumenti ad arco e i loro cultori*. Roma. Ausonia.
- Bisquerra, R. (2009). *Metodología de la investigación educativa*. Madrid: La Muralla.
- Blomm, B.S. (1956). *Taxonomy of educational objectives*. New York. McKay.
- Bolívar, Domingo y Fernández (2001). *La investigación biográfico- narrativa en educación. Enfoque y metodología*. Madrid: La Muralla.
- Bottesini, G. (1864). *Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*. Milano: Ricordi.
- Bottesini, G. (1865). *Metodo per Contrabasso, Diviso in due parti. Parte 1ª: Del Contrabasso in Orchestra. Parte 2ª: Del Contrabasso solista*. Milano: Ricordi. (1982).
- Boyden, D. (1965). *The History of violin playing from this Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press.
- Brooks, A. L. y Hasselblad, S. (2005). Creating aesthetically resonant environments for the handicapped, elderly and rehabilitation: Sweden. *International Journal on Disability and Human Development*, 4(4), 285-294.

- Brun, P. (1982). *Histoires des contrebasses a cordes*. París: La Flûte de pan.
- Brun, P. (2000). *A new history of the double bass*. Brun Productions. Villeneuve d'Ascq (France).
- Bynum, J. W. (1974). *The Doublebass: A Short History and Concepts of Construction*. M.A. Tesis inedita, Central Washington State College.
- Cáceres, P. (2003). *Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológica alcanzable*. *Psicoperspectivas*, vol. II / 2003, 53 – 82. DOI: 10.5027/psicoperspectivas-vol2-issue1-fulltext-3.
- Castiglione, B. (1528). *Il Cortigiano*. Florenza: Hrsg.von V. Ciani.
- Castro Latorre, J. (1870). *Método de contrabajo aplicable al de tres y al de cuatro cuerdas*. Madrid: A. Romero editor.
- Chao-Fernández, R.; Mato-Vázquez, D. y López-Pena, V. (2015). La formación musical del profesorado especialista en los CEIP gallegos. *Revista Portuguesa de Educação*, 28(2), 111-131.
- Cobos A. (2010). *La construcción del perfil profesional de orientador y de orientadora. Estudio cualitativo basado en la opinión de sus protagonistas en Málaga*. (Tese de doutoramento, Universidade de Málaga). Recuperado de <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/17968501.pdf>
- Cohen, L. y Manion, L. (1990). *Métodos de Investigación Educativa*. Madrid: La Muralla.
- Conservatorio di música G.B. Pergolesi di Fermo. <http://www.conservatorio.net/>.
- Conservatorio París: <http://www.conservatoiredeparis.fr/accueil/>
- Conservatorio de Milán: <https://www.consmilano.it/>
- Cooper, J. (1991). *Songs that soothe*. *New Zealand Nursing Journal*, 84(3), 22-23.
- Corbetta, P. (2010). *Metodología y técnicas de investigación social*. Edición revisada. Madrid: McGraw-Hill.

- Corrette M. (1977). *Méthode pour apprendre à jouer de la contre-basse à 3, a 4 et à 5 cordes*. Genève. Recuperado de <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/533214/rfzq>
- Cortés, P. (2011). El sentido de las historias de vida en investigaciones socio educativas. Una revisión crítica. En F. Hernández, J. M. Sancho, y J. I. Rivas: *Historias de Vida en Educación. Biografías en contexto*. Esbrina-Recerca núm. 4, Universitat de Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2445/15323>.
- Cremades, R.; Herrera, L., y Lorenzo, O. (2011). Las motivaciones de los niños para aprender música en la Escuela de Música y Danza de Melilla. *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, 1, 293-318.
- Dalcroze, E. J. (2014). *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze* (reimpresión). BiblioBazaar.
- De Fer, P. J. (1556). *L'Epitomé musical de Philibert Jambe de Fer. Dans «Annales musicologiques: Moyen-Âge et Renaissance» (IV)*, Publication de la Société de Musique d'autrefois, 1948-19639. París. Lesure François (éditeur). p. 341-386. [fac-similé]
- Delalande, F., Vidal, J. y Reibel, G. (2001). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Denzin, N. K. (1989). *The Research Act*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Díaz, F., y Hernández, G. (1999). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. México: McGraw Hill.
- Double bass club, Chicago. Recuperado de: <https://doublebassblog.org/>
- Escuela Superior de Música Reina Sofía. Recuperado de <https://www.escuelasuperiordemusicareinasofia.es/>
- Eisel, J. P. (1738). *Musicus autodidactus oder der sich selbt informirende Musicus*, Erfurt. Recuperado de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/533938/rfzq>

- Ellis, P. (2004). *Improving quality of life and well-being for children and the elderly through vibroacoustic sound therapy*. In K. Miesenberger, J. Klaus, W. L. zagler, y D. Burger Eds, *Computers helping people with special needs*. London: Springer. v.3118, p. 416-422.
- Emery, C. (1988). *Yorke mini-bass Book 1, Bass is best!* London. Yorke edition.
- Emery, C. y Barrat C. (1996). *Yorke mini-bass Book 2, Bass is best!* London. Yorke edition.
- Federación Suzuki España. Recuperado de: <https://www.federacionmetodosuzuki.es/>
- Federación Suzuki Europa. Recuperado de: <https://europeansuzuki.org/themes/esa/assets/img/esa-logo.jpg>
- Federhofer, H. (1960). *Eine Musiklehrer von Johann Jacob Prinner*. In Festschrift. Graz. A. Orel. pp. 47-57.
- Fleming, A. R., Plotner, A. J., y Oertle, K. M. (2017). College Students with Disabilities: The relationship between student characteristics, the academic environment, and performance. *Journal of Postsecondary Education and Disability*, 30(3), 209-221.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- François, M. (1958). *Encyclopedie de la Musique*. París. Fasquelle.
- Fundación Institución Libre de Enseñanza, <http://www.fundacionginer.org/index.htm>.
- Gainza, V. (2003). *La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas*. Victoria-Buenos Aires: Universidad de San Andrés.
- Gardner, H. (2008). *Inteligencias Múltiples: La Teoría en la Práctica*. Barcelona: Paidós. 8ª Edición.
- Geula, M.S. (1986). *Activities dor AD: music encourages self-expression*. *Alzheimer's Disease and Related Disord Newsletter*, 6(2), 7.

- Giller, A. P. (2015). *Experts and Excerpts: The Application of Giovanni Bottesini's Complete Method for the Contre-Basse to the Preparation of Orchestral Excerpts Taken From the Works of Giuseppe Verdi*. M.A. Thesis. Melbourne, Australia: Monash University.
- Goetz, J. y LeCompte, M. (1998). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Gómez, J., Contreras, S., y Lucas, A. (2014). Ciencia y conocimiento científico. En A. Lucas y A. Noboa: *Conocer lo social: estrategias y técnicas de construcción y análisis de datos*. Pp. 9-50. Madrid: Fragua.
- Gómez Muntané, M^a. C. (1979). *La música en la Casa Real catalano-aragonesa durante los años 1336-1442*. Barcelona: S.A. Bosch.
- Gravel, Ch. (2013). *L'école viennoise de contrebasse: genèse et réception*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Montreal.
- Hallam, S. (2010). Music aducation: *The role of affect*. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.). *Handbook of Music and Emotion: theory, research, applications*. p.719-818. Oxford: Oxford University Press.
- Hargreaves, D. (1996) *The developmental Psychology of Music*. London. Cambridge University Press.
- Hargreaves, A. (2005). *Profesorado, cultura y postmodernidad. Cambian los tiempos, cambia el profesorado* (5ta ed.). Madrid: Ediciones Morata.
- Harris, P. (2006). *Improve your teaching! An essential handbook for instrumental and singing teachers*. Londres: Faber Music.
- Haydn, J. (1965) Sinfonía nº 6 en Do Mayor, le Matin. Hob.I:6. H. C.R. Landon.Wien. Doblinger. Recuperado de: [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_in_D_major%2C_Hob.I:6_\(Haydn%2C_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6_in_D_major%2C_Hob.I:6_(Haydn%2C_Joseph))
- Hemsey de Gainza, V. (2002a). *Música: amor y conflicto. Diez estudios de psicopedagogía musical*. Buenos Aires: Ed. Lumen^[L]_{SEP}

- Hemsey de Gainza, V. (2002b). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Buenos Aires: Ed. Lumen.
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. P. (2008). *El matrimonio cuantitativo cualitativo: El paradigma mixto*. En J. L. Alvarez Gayou (Presidente), 6to. Congreso de Investigación en Sexología. Congreso efectuado por el Instituto Mexicano de Sexología, A. C. y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Villahermosa, Tabasco, Mexico.
- Hodges, D.A., y Gruhn, W. (2018). Implications of Neurosciences and Brain Research for Music Teaching and Learning. En McPherson, G.E., y Welch, G.F., *Music and Music Education in People's Lives*. An oxford Handbook of Music Education, Volume I. (pp. 206- 224). Nueva York: Oxford University Press.
- Holman, P. (1993). *Four and Twenty Fiddlers*. Oxford: Oxford University Press.
- Hwang, S. (2007). Utilizing qualitative data analysis software: A review of ATLAS.ti. *Social Science Computer Review*, 26(4), pp. 519–527.
- Ibarretxe, G. (2006). El conocimiento científico en investigación musical. En M. Díaz (Coord), *Introducción a la investigación en Educación Musical* (pp. 8-31). Madrid: Enclave Creativa Ediciones S.L.
- Jambe de Fer, P. (1556). *Épitome Musical des Tons*. Lyon: Michel du Bois. Reedición en facsímil: Lesure, François. *L'Épitome Musical de Philibert*.
- Jambe de Fer. (1958- 1963). En: *Annales Musicologiques*, VI, Neuilly- Sur-Seine. p. 347-386, (fácsimil paginado como 1- 74).
- Jauset, J.A. (2013). *Cerebro y música, una pareja saludable. Las claves de la neurociencia musical*. Sevilla: Círculo Rojo.
- Johnson, M. (1987). *The body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kerlinger, F. N. (1981). *Investigación del comportamiento, técnicas y metodología*. México. Interamericana.

- Krippendorff, K. (1990). *Metodología del análisis del contenido*. Barcelona. Paidós Ibérica S.A.
- Kvale, S. (2011). *Las entrevistas en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata.
- Labro, N. Ch. (1860) *Méthode de Contrebasse*. Paris: Editions M. Combre. Revision et adjonction de l'étude de la 5e corde par André Ameller. París. Philippo.
- La Fundamental. (2000). *La revista del contrabajo en España*. (0)13, 20, 24, 27.
- Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE) No.1/1990. *BOE n° 238*. 4 de octubre de 1990. España.
- Ley Orgánica de Educación No. 2/2006. *BOE n° 106*. 4 de mayo de 2006. España.
- Ley Orgánica No. 8/2013, para la mejora de la calidad educativa. LOMCE. *BOE n° 295*. 10 de diciembre de 2013. España.
- Llorente, J.A. (2000). *No diga Streicher, diga contrabajo*. ABC cultural, 47.
- Lloyd, S. (1992). *Finding the key: nursing narratives*. *Nursing Times*.88, 32-48.
- Lucas, A., y Novoa, A. (Coord.). (2014). *Conocer los social: estrategias, técnicas de construcción y análisis de datos*. Madrid: Fragua.
- Marconi, I. (2001). *Música, semiótica y expresión: la música y la expresión de las emociones*, en Vega, M. y Villar-Taboada, C. *Música, lenguaje y significado*. Valladolid: Glares y Universidad de Valladolid-SITEM.
- Marín, F. (2016). *La vihuela de arco hispana. Las cuerdas de tripa y la reflexión en el cóncavo como aspectos esenciales en la producción de su sonido*. (Tesis doctoral inédita). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Martínez, J. (2016). *El arte de los violeros españoles, 1350-1650*, (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martos Sánchez, E. (2013). *La normativa legal sobre educación musical en la España Contemporánea*. *Espiral. Cuadernos del Profesorado*, 6(12), 43-50. Recuperado en: <http://www.cepcuevasolula.es/espinal>.

- Mauri, C., García, M. & Bagés, J. (2009). *Terapia musical y multisensorial mediante las nuevas tecnologías: proyecto SATI (Sistema Audiovisual Terapéutico Interactivo)*.
- Meier, A. (1987). The Vienna Doublebass and its Technique during the Era of the Vienna Classic. En *International Society of Bassists, XIII* (3), p.10.
- Miles, M., y Huberman, M. (1994). *Qualitative Data Analysis. An expanded sourcebook*. California: Sage.
- Miles, M. Huberman, M. y Saldaña, J. (2014). *Qualitative Data Analysis. A Methods Sourcebook*. London: Sage.
- Ministerio de Educación Español. Recuperado de:
<https://www.educacionyfp.gob.es/>
- Moens, K. (1996). Violes ou violons? *Musique, Images, Instruments, 2*. p.19-38.
- Morton, M. A. (1989). *Double Bass Technique: Concepts and Ideas*. D.M.A Tesis doctoral inédita. Juilliard School.
- Morton, J. (1997). Haydn's missing double bass concert. *The journal of the international Society of Bassist, XXII* (3).
- Mozart, L. (1769). *Versuch einer gründlichen violinschule*. Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn. Recuperado de:
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/460730/rfzq>
- Mozart, W. A. (1822). Per questa bella mano. K.612. Offenbach am Main: Giovanni André. n.d. Plate 4350. Recuperado de:
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/493561/rftn>
- Museo de Bellas Artes. Rennes. Francia, <http://www.mbar.org/>
- Museo del Prado; Madrid, España,
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras>
- Museo del Louvre, París, Francia. <https://www.louvre.fr/en>

- Museo d'Orsay. París.
https://www.museeorsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_b5ac41cea47301cfd45e9a4d0aa3a6c0.gif
- Nanny, E. (1920). *Enseignement Complete de la Contrebasse à 4 et 5 cordes par Edouard Nanny*. Paris: Alphonse Leduc.
- Nanny E. (1920). *Méthode complète pour la Contrebasse à 4 et a 5 cordes*. Paris. Leduc.
- Negri L. (1837-1892). *Metodo per contrabasso a quattro corde*. Milano: F. Lucca.
- Negri L. (1930). *24 studi*. Milano: Ricordi.
- Orff, C., y Keetman G. (1950a). *Musik für Kinder I*. Mainz: Schott.
- Orff, C., y Keetman G. (1950b). *Musik für Kinder: Reime und Spiellieder*. Mainz: Schott.
- Oxford Music Online. Oxford University Press, 2007.
- Page, Ch. (1986) *Voices and Instruments of the Middle Ages*, Berkeley, University of California.
- Palacios, A. (1997). *Inteligencia psicométrica e inteligencia cognoscitiva. Estudio de las demandas de velocidad y complejidad de procesamiento*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid.
- Palmer, F. M. (1994). *Domenico Dragonetti in England (1794-1846): The Career of a Double Bass Virtuoso*. Tesis doctoral inédita. University of Birmingham.
- Palmer, F. M. (2004). *Domenico Dragonetti in England. 1794-1846*. Oxford: Clarendon Press.
- Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods (2nd ed.)*. Sage Publications, Inc.
- Peñalba, A. (2018). *Claves para una educación musical temprana, creativa e inclusiva*. Tabanque: *Revista pedagógica*, 3, 29-40.

- Pereira, Z. (2011). *Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta*. En Revista Electrónica Educare Vol. XV, N° 1, [15-29], ISSN: 1409-42-58.
- Peretz, I. (2006). The nature of music from a biological perspective. *Cognition*, 100. pp. 1-32. Recuperado de: <http://doi.org/10.1016/j.cognition.2005.11.004-peretz.pdf>.
- Pérez Serrano, G. (2004). *Modelos de Investigación Cualitativa en Educación Social y Animación Sociocultural Aplicaciones Prácticas* (4 Ed). Madrid, España: Narcea.
- Pérez Serrano, G. (2007). *Investigación Cualitativa. Retos e Interrogantes. Métodos*. Vol. I y II Madrid. La Muralla.
- Pershounin, A. (2002). *The Three-String Solo Double Bass: Origins, Advantages, and Decline*. D.M.A. Tesis doctoral inédita. University of Southern Mississippi.
- Piaget, J. (1979). *Tratado de lógica y conocimiento científico*. Buenos Aires: Paidós.
- Planyavsky, A. (1984). *Geschichte des Kontrabasses*. München.Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider.
- Planyavsky, A. (1998). *The Baroque Double Bass Violone*. London: The Scarecrow Press, Inc.Lanham, Md., & London.
- Praetorius, M. (1991). *Syntagma Musicum II. De organographia*. Oxford: Claredon Press.
- Pujadas, J. (1992). *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Pujadas, J. (2000). El método biográfico y los géneros de la memoria. *Revista de antropología social*, 9,127-158.
- Ravenel, B. (1983) Vièles a archet et Rebecs en Europe au Moyen Age (fin Xe siècle, début XVIe siècle): définition des archètypes en vue de leur

- reconstitution. (Tesis doctoral inédita). Strasburgo: Universidad de Strasburgo.
- Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona. Robinbook.
- Robbins, H.C. (1978). *Haydn Chronicle and Works, Haydn at Eszterháza*. London. Thames & Hudson.
- Robinson, K., y Aronica, L. (2009). *The Element: How finding your passion changes everything* (reprint). Usa: Penguin.
- Robinson, K., y Aronica, L. (2015). *Creative Schools. The grassroots revolution That's Transforming education*. Usa: Penguin.
- Rosengard D. (1992). *Cremonense Doble Bases*. Cremona: Editrice Turris.
- Rossi L. y Anglois G. (1912). *Metodo teorico-prattico per il contrabbasso a 3 corde*. Milano: Ricordi.
- Ruiz, J. (1974). *Libro de buen amor*. Edición Facsímil del manuscrito Gayoso (1389). Madrid: Real Academia Española.
- Rusinek, G. Riaño, M.E. y Oriol, N. (2010) Sociedad para la educación musical en el estado español (SEEM). Libro de Actas del Seminario Internacional de Investigación En Educación Musical 2010.Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid, 24 al 26 de junio de 2010. Madrid. Rusinek, Riaño y Oriol. Recuperado en <https://cutt.ly/mgznjye>
- Sachs, C. (1920). *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Saks, O. y Tomaino, C. (1991). Music and neurological disorder. *International Journal of Arts Medicine*, 1(1), 10-12.
- Shaeffer, M. (1996). *El nuevo paisaje sonoro: un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Sennett, R. (2008a). *The craftsman*. New Haven: Yale University Press.
- Sennett, R. (2008b). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

- Silberman, S. y Sacks, O. (2015). *Neurotribes: The Legacy of Autism. And how to think smarter, about people who think differently*. London: Allen & Urwin, c/o Atlantics Books.
- Silver, F. (1999). *Israeli Folkmusic: its characteristics and its use in music therapy activities with people diagnoses with Alzheimer's disease*. *Activities, Adaptation and Aging*; 23, 49-58.
- Simandl, F. (1874). *Neueste Methode des Contrabass- Spiels*. Wien. Auflage: Markus Krämer.
- Simandl, F. (1874). *Neueste methode des Contrabassspiels vos Franz Simandl*. Verlag & Eigenlhum, Von C.F. Schmidt. Helborn.
- Simandl, F. (1984). *New Method for the Double, volumen I y II*, revised by F. Zimmerman, Nueva York: Carl Fischer.
- Smith, S. (1990). *The unique power of music therapy benefits Alzheimer's patients*. *Activities, Adaptation and Aging*, 14, 59-63.
- Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid. Morata.
- Stern, A. (2013). *Yo nunca fui a la escuela*. Albuixech, Valencia. Litera libros.
- Streicher, L. (1976) *Kontrabass – Konzerte* (Disco vinilo) Hamburg. Telefunken-Decca.
- Streicher, L. (1980). *Kontrabass-Konzerte* (Disco vinilo). Hamburg. Telefunken – Decca.
- Streicher, L. (1977-1980) *Mein Musizieren auf dem Kontrabass*. Anweisungen auf dem Kontrabass. Wien. Doblinger.
- Suzuki Assosiaton of the Américas. Recuperado de:
<https://suzukiassociation.org/>
- Suzuki, S. (1991, 1993, 1996). *Suzuki Bass School, Bass* (vol.1, 2 y 3). Miami, USA: Warner Bros.
- Suzuki, S. (2004). *Educados con amor- El método Clásico de la Educación del talento*. España. Alfred publishing Co., Inc.

- Swingler, T. (1998). *The invisible keyboard in the air: An overview of the educational, therapeutic and creative applications of the EMS Soundbeam*. In Second European Conference for Disability, Virtual Reality & Associated Technology. P. 253-259.
- Tashakkori y Teddlie (2003). Abbas Tashakkori & Charles Teddlie (2003) Issues and dilemmas in teaching research methods courses in social and behavioural sciences: US perspective, *International Journal of Social Research Methodology*, 6:1, 61-77, DOI: [10.1080/13645570305055](https://doi.org/10.1080/13645570305055)
- Teil: Vorbereitung zum Orchesterspiel. I
- Teil: Vorbereitung zum Konzertspiel. II
- Teil: Die hohe Schule. Eine Sammlung hervorragender Konzert- Etüden, Konzerte und Solostücke für Kb. Mit klavierbegl. (I-IX) III
- Tolo, L. S. (1966). *The Double Bass Bow*. M.M. Tesis doctoral inédita. University of Louisville.
- Verrimst, V.F. (1865). *Methode de Contre-Basse à quatre cordes*. Paris. Gérard.
- Virdung, S. (1511). *Musica Getutscht und aussgezoge a teatise on musical instruments*. Recuperado de: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/313726/rfzq>
- Warnecke, F. (2005). *Ad Infinitum Der Kontrabass. Seine Geschichte und seine Zukunft. Probleme und deren Lösung zur Hebung des Kontrabaßspiels*, (Hamburg, 1909). Leipzig Intervalle.
- Weiller. E. (1913). *Méthode complète de contrebasse*. Paris: Philippo ca.
- Willems, E. (1979). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.
- Willems, E. (1981). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.
- Woodfield, I. (1984). *The early History of the Viol*, Cambridge: Cambridge University Press.

Anexos

Anexos

Los anexos se incluyen en CD para respetar la confidencialidad de los datos recogidos del entrevistado nº 2. En total se han realizado ocho entrevistas en las que se ha pedido a los entrevistados su opinión sobre diferentes aspectos: conocer la necesidad de adecuar a la realidad del aula y a su diversidad la enseñanza del contrabajo, así como comprobar si los contenidos de los manuales analizados aportan conocimiento sobre aquello que se pretende enseñar, con el fin último de modernizar las estrategias educativas.

Además se incluyen los permisos para el empleo de imágenes e información sobre pedagogía Suzuki. Con toda esta documentación, se han realizado dos anexos que se describen a continuación:

- Anexo 1: Permiso de Orpheon.org para utilización de imágenes.
- Anexo 2: Acta de European Suzuki Association 2019, Double Bass (ESA).
- Anexo 3 y 4: Respuesta de la federación Suzuki en España.
- Anexo 5: Transcripción de las entrevistas a 8 docentes y consentimiento informado.
- Anexo 6: Documento con análisis de datos de Atlas.ti.