

VNIVERSITAT D VALÈNCIA

Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



Programa de Doctorado 513 165H Arte, Filosofía y Creatividad

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX

Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.

Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Tesis Doctoral presentada por:

Marta Clara Asensi Canet

Directores:

Dra. D<sup>a</sup>. Ana María Botella Nicolás

Dr. D. Rafael Polanco Olmos

Dra. D<sup>a</sup>. Concepción Daud Picó

Valencia, 2015



*A mis padres, por su apoyo incondicional.*





## AGRADECIMIENTOS

Al finalizar este trabajo de investigación tan lleno de dificultades surgidas en el camino es necesario agradecer, en primer lugar, la labor llevada a cabo por los directores de esta Tesis. En primer lugar, a D<sup>a</sup>. Ana María Botella Nicolás, por su plena dedicación, exigencia, confianza y grandes enseñanzas. En segundo lugar, a D. Rafael Polanco Olmos, compañero de profesión y periodista, por orientarme en los momentos en que me he sentido perdida. Su aportación tutorial ha sido muy valiosa. Y, en tercer lugar, a D<sup>a</sup>. Concepción Daud Picó por el interés que ha manifestado desde los inicios de esta investigación.

Asimismo, ha sido necesaria la ayuda del profesor de letras y de música Rosendo García Marco. Su capacidad para guiar mis ideas en la mejor dirección, su apoyo y su dedicación, desde los inicios de esta Tesis, han sido un aporte invaluable.

Quiero agradecer también a Mary Ruiz-Casaux, hija del maestro Casaux, su confianza y disponibilidad hacia mí. Amablemente me ha proporcionado todo tipo de información y documentación sobre su padre, compartiendo recuerdos vividos junto a él. Sin su ayuda hubiera sido imposible realizar esta investigación.

También a Ángel González Quiñones y Vicente Espinosa Carrero, alumnos de Casaux, que me han abierto las puertas de su casa para recordar y compartir las enseñanzas del maestro D. Juan. Al igual que lo han hecho los violonchelistas españoles, octogenarios, Marçal Cervera Millet y Pedro Corostola Picabea como testimonios vivientes de la historia del violonchelo español.

Por último, agradecer a mi compañero Arturo García Martínez, su colaboración en el plano tecnológico: maquetación, tratamiento de imágenes y edición de partituras. Su ayuda ha sido fundamental para finalizar esta Tesis.

A todos muchas gracias.



## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. METODOLOGÍA.....	11
2.1 OBJETIVOS.....	13
2.2 PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS.....	13
2.3 CRONOGRAMA DE LA INVESTIGACIÓN.....	19
3. MARCO TEÓRICO.....	21
3.1 SITUACIÓN SOCIO-CULTURAL EN ESPAÑA.....	23
3.1.1 Principio del Sinfonismo Español y de la Música de Cámara	24
3.1.2 Nacimiento de los Conservatorios Españoles.....	29
3.2 ESCUELA INTERNACIONAL DEL VIOLONCHELO.....	31
3.2.1 La Escuela Francesa.....	31
3.2.2 La Escuela Española: Las tres ‘Ces’ del Violonchelo Español	33
4. DESARROLLO DEL ESTUDIO.....	37
4.1 VIDA MUSICAL DE JUAN ANTONIO RUIZ CASAUX.....	39
4.1.1 Inicios musicales.....	39
4.1.2 Su Trayectoria como concertista: música de cámara.....	41
4.1.2.1 La Agrupación Nacional de Música de Cámara.....	55
4.1.2.2 Catálogo de los conciertos	
más relevantes de Casaux.....	67
4.1.3 Otras facetas en la vida de Casaux .....	83
4.1.4 Dedicación y restauración del Quinteto Stradivarius	
del Palacio Real de Madrid.....	89
4.1.4.1 Experto en <i>Lutheria</i> .....	89
4.1.4.2 La Viola Stradivarius ‘Ruiz-Casaux’.....	92
4.1.4.3 Conciertos en Palacio.....	106
4.1.5 Honores.....	109

4.2	EL MAESTRO CASAUX: DIDÁCTICA DEL VIOLONCHELO .....	111
4.2.1	El Profesor.....	111
4.2.2	Programación y Plan de Estudios de Violonchelo.....	119
4.2.2.1	Comparativa del sistema actual.....	136
4.2.2.2	Reorganización del Sistema de Enseñanza Musical Español.....	141
4.2.3	Método Didáctico de Casaux: la Técnica del Violonchelo	147
4.2.3.1	Ejercicios técnicos.....	147
4.2.3.2	Pasajes orquestales y de música de cámara.....	180
4.2.4	Sistema psico-anatómico de Casaux.....	187
4.2.4.1	Comparativa del sistema psico-anatómico de Casaux con otros tratados actuales.....	243
4.3	CASAUX COMO COMPOSITOR.....	255
4.3.1	Obras relacionadas con Palacio.....	256
4.3.1.1	Obras de G. Brunetti.....	257
4.3.1.2	Obras transcripciones.....	258
4.3.1.3	Zarzuelas .....	259
4.3.2	Obras de música cámara.....	263
4.3.2.1	Agrupaciones: tríos, cuartetos y sextetos.....	263
4.3.2.2	Obras para piano y violonchelo.....	264
4.3.2.3	Obras para dos violonchelos.....	265
4.3.3	<i>Estudios</i> , <i>Impromptus</i> y borradores para violonchelo solo	266
4.3.3.1	<i>Estudios</i> .....	267
	<i>Estudio N° 1. Capricho-Estudio de cello</i> .....	268
	<i>Estudio N° 2. Andante Cantabile</i> .....	276
	<i>Estudio N° 3. Allegretto</i> .....	284
	<i>Estudio N° 4. Andante tranquilo</i> .....	289
	<i>Estudio N° 5</i> .....	294
	<i>Estudio N° 6</i> .....	301
4.3.3.2	<i>Impromptus de cello</i> .....	303
	<i>Impromptus N° 1</i> .....	306
	<i>Impromptus N° 2</i> .....	306

4.3.3.3 Borradores.....	307
Borrador N° 1.....	307
Borrador N° 2.....	309
5. CONCLUSIONES.....	315
6. REFERENCIAS.....	327
6.1.Fuentes documentales .....	329
6.2.Anuarios y otras publicaciones .....	334
6.3.Periódicos.....	337
6.4.Métodos de violonchelo .....	339
ANEXOS	

## ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS.

### A) TABLAS

1. Esquema general de las agrupaciones de música de cámara creadas por Casaux (o algunas participativas) y los conciertos más representativos de Casaux como concertista al frente de orquestas sinfónicas.	47
2. Honores o distinciones oficiales de las que fue objeto Casaux.	109
3. Plan de Enseñanzas Instrumentales del año 1942.	144
4. Plan de Estudios de 1966 (Plan del 66)	144
5. Sistema educativo actual.	145
6. Signos de arco.	151
7. Comparativa de la instrumentación de La Clementina.	261
8. Principales dificultades técnicas distribuidas en <i>Estudios</i> .	268

### B) FIGURAS

1. <i>Orquesta Municipal de Barcelona</i> dirigida por Enric Casals en el Palacio de la Música de Barcelona.	46
2. Manuscrito de Casaux. Carta de presentación la Asociación de Amigos de la Música de cámara.	52
3. Bases de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara.	53
4. Las cinco condiciones de adhesión que se instauraron en 1949.	53
5. Las nueve bases iniciales para el buen funcionamiento de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara.	54
6. los cinco requisitos establecidos por la Comisaría General de Música que tenía que cumplir obligatoriamente la Agrupación Nacional de Música de cámara.	56
7. Placa de bronce, obra del escultor Rafael Sanz, que ha sido colocada en el Aula de Cultura de la Delegación Provincial de Educación Nacional de Música de Cámara.	59
8. Programa de concierto realizado el día 21 de mayo de 1942 en el Teatro María Guerrero de Madrid.	61

9. Gráfico. Conciertos realizados por agrupaciones.	82
10. Factura original de la colección privada de Casaux.	88
11. Factura original de la colección privada de Casaux (dorso).	88
12. Rectificaciones que hace Casaux sobre la longitud de las cuerdas.	91
13. Aclaraciones escritas por Casaux.	91
14. Aclaraciones escritas por Casaux.	92
15. Relación de los instrumentos musicales que se hallan depositados en la Real capilla del Palacio.	94
16. Dibujo de las ornamentaciones de los aros de los Stradivarius. 1. Violín, 2. Viola, 3. Violonchelo (Ruiz-Casaux, 1959, lámina IV).	96
17. Ornamentos de los aros y cabeza de la viola Stradivarius 'Ruiz Casaux'.	97
18. Filetes de los Stradivarius ornamentados.	98
19. Contraseña de la caja fuerte para guardar los Stradivarius.	101
20. Contraseña de la caja fuerte detallada exhaustivamente para guardar los Stradivarius.	101
21. Juan Ruiz-Casaux abriendo la caja fuerte en el Palacio Real de Madrid. A la izquierda Argimiro Perez-Cobas (violista) y a la derecha Benito Lauret (violínista).	102
22. Grosor y tamaño de la puerta y de un estuche de violín. Enrique García Marco saliendo de la caja fuerte.	103
23. Estuches de madera de los violines Stradivarius.	103
24. Interior de la caja fuerte, Casaux con Somohano (1952).	103
25. Casaux con la puerta abierta de la caja fuerte entregándole la viola a Argimiro Pérez Cobas. En el interior de la caja partituras de música de cámara.	104
26. Programa de oposición para la plaza de catedrático de violonchelo del Real Conservatorio superior de Música y Declamación de Madrid.	112
27. Obras de libre elección que presenta Casaux para la cátedra de violonchelo.	113
28. Los 20 alumnos que participaron en el concierto-homenaje a Casaux en su 25º aniversario, en el Ateneo de Madrid, el día 27 de mayo de	

1945.	115
29. Programa que se interpretó en el concierto-homenaje a Casaux.	116
30. Programa Oficial de Violonchelo.	120
31. Primer curso del Programa Oficial de Violonchelo.	121
32. Segundo curso del Programa Oficial de Violonchelo.	121
33. Tercer curso del Programa Oficial de Violonchelo.	122
34. Cuarto curso del Programa Oficial de Violonchelo.	122
35. Quinto curso del Programa Oficial de Violonchelo.	123
36. Sexto curso del Programa Oficial de Violonchelo.	123
37. Séptimo curso del Programa Oficial de Violonchelo.	124
38. Octavo curso del Programa Oficial de Violonchelo.	124
39. Grado Elemental: 1º curso. Plan de Estudios.	128
40. Grado Elemental: 2º y 3º curso. Plan de Estudios.	129
41. Grado Profesional: 1º, 2º y 3º curso. Plan de Estudios.	130
42. Grado Superior: 1º, 2º y 3º curso. Plan de Estudios.	131
43. Obras para el estudio de la viola <i>da gamba</i> .	132
44. Gráfico con comparativa de la Programación de Casaux con la actual.	140
45. Exigencias de Casaux en el grado Superior.	146
46. Ejercicio 1A.	148
47. Ejercicio 2A.	148
48. Ejercicio 3A (dos primeros pentagramas), ejercicio 4A (dos últimos pentagramas).	149
49. Ejercicio 5A (dos primeros pentagramas), ejercicio 6A (último pentagrama).	149
50. Signos que utiliza Casaux en su método de violonchelo.	151
51. Ejercicio 1B.	152
52. Ejercicio 2B.	153
53. Ejercicio 3B.	153
54. Ejercicio 4B.	153
55. Ejercicio 5B.	154
56. Ejercicio 6B.	154
57. Ejercicio 7B.	154



58. Ejercicio 8B.	155
59. Ejercicio 9B.	155
60. La escala melódica en mi menor.	157
61. Reconstrucción del método didáctico de Casaux.	164
62. <i>Cuarteto Op. 15</i> de G. Fauré.	181
63. <i>Nocturno</i> de Chopin.	182
64. <i>Cuarteto</i> de Schumann.	182
65. <i>Trio</i> de Schumann.	183
66. <i>Vito op. 54, n° 5 para cello y piano</i> de D. Popper.	183
67. <i>Concierto para clave y cinco instrumentos</i> de M. Falla.	183
68. <i>Poeta y Aldeano</i> de F. von Suppé.	184
69. <i>Procession Nocturne</i> de H. Rabaud.	184
70. <i>Romanza (Andante) del Concierto para guitarra y orquesta en la menor</i> de S. Bacarisse.	185
71. <i>Concierto en Re Mayor para violonchelo y orquesta</i> de J. Haydn.	185
72. <i>Concierto en Si m para violonchelo y orquesta</i> de A. Dvorak.	186
73. Posición de las piernas. Apartado 5A del sistema psico-anatómico.	194
74. Fig. 1, posición del arco. Fig. 2, conducción y dirección del arco. Fig. 3, diferentes ángulos; punto de contacto.	196
75. Manuscrito 1A.	200
76. Manuscrito 2A.	202
77. Manuscrito 3A.	204
78. Manuscrito 4A.	204
79. Manuscrito 6A.	206
80. Manuscrito 7A.	208
81. Manuscrito 8A.	210
82. Manuscrito 9A.	210
83. Manuscrito 1B.	212
84. Manuscrito 5B.	212
85. Manuscrito 2B.	214
86. Manuscrito 3B.	216
87. Manuscrito 4B	218

88. Manuscrito 6B.	220
89. Manuscrito 7B.	222
90. Manuscrito 8B.	224
91. Manuscrito 9B.	226
92. Manuscrito 10B.	228
93. Manuscrito 1C.	230
94. Manuscrito 2C.	231
95. Manuscrito 3C.	232
96. Manuscrito 4C.	233
97. Manuscrito 5C.	234
98. Manuscrito 6C.	235
99. Manuscrito 7C.	236
100. Manuscrito 8C.	237
101. Manuscrito 9C.	238
102. Manuscrito 10C.	239
103. Manuscrito 11C.	240
104. Manuscrito 12C.	241
105. Gráfico del tratado de J. Starker.	244
106. Gráfico del tratado de D. Alexanian.	247
107. Gráfico del tratado de A. Navarra.	248
108. Gráfico del tratado de E. Arizcuren.	248
109. Gráfico del tratado de G. Mantel.	249
110. Gráfico del tratado de W. Pleeth.	250
111. Gráfico del tratado de P. Tortelier.	251
112. Gráfico del tratado de N. Chakalov.	252
113. Gráfico del tratado de L. Rose.	252
114. Gráfico general de todos los tratados del sistema psico-anatómico.	254
115. Primera página de la zarzuela <i>La Clementina</i> . Distribución orquestal.	261
116. Alternancia de tonalidades: Do M y La m.	269
117. Enarmonización.	270
118. Digitaciones con cuerdas al aire.	271
119. Digitaciones alternadas, con cuerdas y sin cuerdas al aire.	271

120. Digitaciones propuestas.	272
121. <i>Estudio N° 1</i> (primera página).	273
122. <i>Estudio N° 1</i> (segunda página).	274
123. <i>Estudio N° 1</i> (tercera página).	275
124. Parte central de B.	278
125. <i>Estudio N° 2</i> .	280
126. Primer borrador del <i>Estudio N° 2</i> .	281
127. Segundo borrador del <i>Estudio N° 2</i> .	282
128. Tercer borrador del <i>Estudio N° 2</i> .	283
129. Posición <i>demangé</i> .	284
130. <i>Estudio N° 3</i> (primera página).	287
131. <i>Estudio N° 3</i> (segunda página).	288
132. Motivo principal del <i>Estudio N° 4</i> .	289
133. Tercera frase del <i>Estudio N° 4</i> .	290
134. Melodía y acompañamiento de <i>pizzicato</i> del <i>Estudio N° 4</i> .	290
135. Primera opción, segunda parte de B.	291
136. Segunda opción, a elegir por el intérprete.	291
137. Corcheas acentuadas.	292
138. Arpeggio de Re M.	292
139. <i>Estudio N° 4</i> .	293
140. <i>Estudio-Borrador 3A</i> .	296
141. <i>Estudio-Borrador 3B</i> .	297
142. <i>Estudio-Borrador N° 5</i> .	298
143. <i>Estudio-Borrador N° 7</i> .	299
144. Arreglo del <i>Estudio N° 5</i> .	301
145. <i>Estudio N° 6</i> .	302
146. Arreglo del <i>Estudio N° 6</i> .	303
147. <i>Impromptus de cello N° 1</i> .	304
148. Reconstrucción del <i>Impromptus de cello N° 1</i> .	305
149. <i>Impromptus de cello N° 2</i> .	305
150. Reconstrucción del <i>Impromptus de cello N° 2</i> .	306
151. Motivos.	307

152. Posición en pulgar.	308
153. Copia del borrador N° 1.	309
154. Motivo principal del borrador N° 2.	310
155. Distancias de tono cada motivo.	310
156. Primera opción: descendente-ascendente.	310
157. Segunda opción: ascendente-descendente.	310
158. Arreglo del borrador N° 2.	312
159. Reconstrucción del borrador N° 3.	313
160. Reconstrucción del borrador N° 4.	313
161. Reconstrucción del borrador N° 5.	314
162. Reconstrucción del borrador N° 6.	314

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

# INTRODUCCIÓN



## 1. INTRODUCCIÓN

El trabajo de investigación que se presenta gira en torno a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal (1889-1972)<sup>1</sup>, insigne violonchelista gaditano de ascendencia francesa<sup>2</sup>, que merece un reconocimiento por su intensa y extensa labor realizada en España en favor de la música. Cabe destacar su aportación y evolución en la pedagogía del violonchelo y de la enseñanza musical, su implicación como concertista en el desarrollo de la música de cámara y sus composiciones. También su tenacidad en la recuperación del Patrimonio Nacional en lo referente a los Stradivarius del Palacio Real de Madrid, así como su contribución y participación en las actividades y costumbres socio-culturales españolas de la primera mitad del s. XX.

En esta época destacan, sobre otros, los reconocidos violonchelistas: Casals, Casaux y Cassadó, las tres 'Ces' del panorama musical español en esta especialidad, siendo Casaux el que ha caído en el olvido de la historia de la música. El motivo de ello fue que decidiera quedarse en España para cuidar los Stradivarius del Palacio Real de Madrid, en vez de permanecer en la fama como concertista internacional al igual que sus compatriotas (Casado, 1960). Este cometido tuvo importantes repercusiones para el Patrimonio Nacional del país.

Puede afirmarse que Casaux fue una de las personalidades españolas más importantes de su época. Entre los hechos que lo evidencian puede destacarse: su labor como Jefe de Sección del Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid, cargo que le llevó a conocer los instrumentos de Palacio y a encontrar la viola Stradivarius (apodada Ruiz-Casaux) tras dedicar 30 años de su vida a intentar recuperarla, comportando importantes consecuencias-histórico-sociales. También su contribución en la música de cámara consiguiendo que la *Agrupación Nacional* estuviera financiada por el Ministerio. Y por otro lado, las innovaciones sobre la técnica del violonchelo que instruyó, creando la primera escuela sólida del violonchelo. Su Programa Oficial de violonchelo y su sistema psico-anatómico, son algunos de los hallazgos al realizar esta Tesis.

---

<sup>1</sup> En adelante Casaux que es como se le conoce.

<sup>2</sup> El apellido Casaux pertenece a su madre que era gaditana con ascendencia francesa, al dedicarse a la música unió los dos apellidos Ruiz-Casaux (consúltese el anexo XIII: entrevista a Mary Casaux).

El motivo por el que se pretende destacar la figura de Casaux es porque resulta ser un personaje prácticamente desconocido a día de hoy, a pesar de que su labor tuvo una enorme repercusión en España. No es de extrañar que siga en el anonimato dado que la búsqueda y recopilación de información de hace más de cien años no es tarea fácil, lo que lleva a perder el interés por conocer la figura de Casaux, al igual que ocurre con otras personalidades y compañeros de esta época, como el violinista Manuel Quiroga o el pianista Enrique Aroca, entre otros.

En España, la cultura tampoco está suficientemente apoyada por las instituciones para rendir homenajes a figuras distinguidas del ámbito musical, por lo que siguen perdurando en el olvido. En el propio Real Conservatorio Superior de Música de Madrid no existe ninguna imagen, cuadro o recuerdo sobre Casaux, a pesar de dedicar 42 años de su vida a la cátedra de violonchelo. Su hija Mary, de 80 años de edad, jamás ha visto rastro alguno de su padre en dicha institución musical, habiendo sido la pianista del aula de violonchelo toda su vida.

Por todo ello, el objetivo principal de esta Tesis es evidenciar la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux, así como estudiar su obra, ya que se trata de una de las personalidades más importantes, y a la vez desconocidas, de la música española de la primera mitad del s. XX (Subirá, 1972).

El estudio se ha centrado en cuatro de las muchas y destacables facetas de Casaux, porque son las que más repercusión han tenido para el violonchelo y para la historia de la música en España:

- La primera dedicada a su trayectoria como concertista. Aquí cabe destacar su intensa actividad como intérprete solista al frente de orquestas sinfónicas nacionales e internacionales, así como su importantísima actividad promotora y organizativa de la música de cámara española, con las que alcanzó un reconocido prestigio musical y una destacable proyección internacional. La *Agrupación Nacional de Música de Cámara* ha sido el eje principal de una intensa actividad musical, cultural y social en el país.
- La segunda, referida a la *luthería* a través de los Stradivarius del Palacio Real de Madrid. Después de muchos años de trabajo y perseverancia, Casaux



consiguió reunir los cinco Stradivarius, es decir, el conjunto ornamentado construido a finales del S. XVII para la Corte Española. Este hecho es de tal importancia en la historia musical española, que si no hubiese sido por el empeño, esfuerzo y constancia de Casaux, no existiría dicha colección completa (De Cossio, 1950; Miquelarena, 1951). Actualmente se siguen ofreciendo conciertos en el Palacio Real con los Stradivarius a cargo de destacados instrumentistas.

- La tercera, la que compendia su pedagogía violonchelista, en todas sus modalidades. Se presenta su excelente trabajo como profesor en el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid. Todavía queda constancia en sus discípulos, como testimonio ejemplarizante de las magistrales lecciones impartidas por él. Aquí, se pone de manifiesto y se sacan a la luz sus manuscritos inéditos relacionados con su sistema pedagógico. Por un lado, su Programa Oficial, Plan de Estudios y sistema técnico, y por otro, su sistema psico-anatómico, en el que explica perfectamente la mejor forma de tocar y enseñar la técnica del violonchelo. Estos manuscritos resultan novedosos y avanzados para el momento.
- Y, finalmente, la cuarta faceta es la dedicada a la composición, en la que se quiere dar a conocer su obra musical. Algunas de estas piezas son originales y otras transcripciones, perteneciendo a géneros tan diversos como la música de cámara, el violonchelo solo, e incluso obras de Palacio. Todas ellas inéditas hasta el momento.

La forma y los métodos utilizados para llevar a cabo esta investigación han sido complejos debido a la carencia informativa que existe de esta figura.

La bibliografía sobre Casaux está completamente descatalogada y apenas existe. La documentación más importante que se aporta a esta Tesis son los propios documentos que Casaux guardó cuidadosamente durante toda su vida, actualmente en propiedad de la familia Ruiz-Casaux. Gracias a ello, se ha podido disponer de un material único, inédito, histórico, muy importante e imprescindible, para poder llevar a buen término este trabajo de investigación. Gran parte de estos documentos son

manuscritos. Algunos se han escaneado y tratado con programas especiales informáticos dado su deterioro. Otros se han descifrado con la ayuda de diccionarios de otros idiomas, especialmente del francés, para el entendimiento de la escritura de algunos vocablos.

A la vez, ha sido imprescindible la ayuda proporcionada por su única hija Mary Ruiz-Casaux. Además de entender a la perfección la escritura de su padre, también conocía sus pensamientos. Su colaboración ha sido fundamental para entender el legado manuscrito de su padre.

Por otro lado, y reiterando de nuevo la falta de información sobre Casaux, se ha tenido que recurrir a entrevistas personales. En primer lugar, la realizada a su hija Mary Casaux, quien ha facilitado mucha documentación con la que se ha podido reconstruir la vida profesional del maestro. Pianista de profesión, acompañó a su padre interpretando música de cámara en numerosos actos culturales y compartiendo, como primera persona, la época de oro musical que vivió su padre en aquel momento.

También se han entrevistado a algunos de sus alumnos. Entre ellos, Ángel González Quiñones y Vicente Espinosa Carrero, quienes han ayudado a descubrir nuevas facetas relacionadas con el aula de cello y a conocer más profesionalmente al maestro. También se presentan otras entrevistas interesantes, como las realizadas a otros cellistas octogenarios, Pedro Corostola Picabea y Marçal Cervera Millet, como concededores de las grandes escuelas europeas.

Por último, otras fuentes de información a las que se ha tenido que acceder, no menos importantes, han sido los medios de comunicación prensa, radio, revistas y programas de conciertos en los que intervenía el propio Casaux.

Asimismo, todos los procedimientos de recogida de información, como principales aspectos metodológicos, son técnicas de investigación cualitativas. Tanto la revisión e información bibliográfica consultada en publicaciones de libros, artículos y las señaladas anteriormente, como las entrevistas analizadas en profundidad.

Por otro lado, organizar la estructura de la Tesis de forma clara y ordenada ha sido una labor dificultosa. Por un lado, había que recuperar y reconstruir toda la información encontrada a lo largo de los años de investigación y por otro, organizarla en relación con la época y las diferentes facetas a las que se dedicaba el maestro, puesto que todas ellas se desarrollan al mismo tiempo.

Recurrir a investigaciones de bibliografías sobre otros intérpretes internacionales, como son los libros de Pau Casals (Alavedra, 1969), Gaspar Cassadó (Pagés, 2000) o alguna Tesis como la presentada por el compositor Luis Blanes (1997), no han servido de mucha ayuda para plantear la distribución de los capítulos puesto que son trabajos demasiado biográficos. Hay que tener en cuenta que un intérprete puede dedicarse a lo largo de su vida a diferentes facetas relacionadas con la música. Puede decirse que, en general, los ejecutantes notables suelen destacar en alguna faceta o en varias, incluso se suelen compaginar o alternar con otras ocupaciones laborales de menor importancia a lo largo de los años. Es por ello que resulta poco habitual encontrar bibliografías, de destacados músicos, tan polifacéticos como lo fue Casaux puesto que, durante toda su vida, se dedicó a ser intérprete, profesor, compositor, *luthier*, e incluso numismático. Por lo tanto, reestructurar su vida ha sido una labor ardua y compleja.

Por todo ello, se ha creído conveniente dividir la estructura de la tesis en siete apartados:

El primero, que hace referencia a la introducción, se exponen: el tema, los objetivos y parte de la metodología que se van a tratar, además de la distribución de la Tesis.

El segundo apartado está dedicado a la metodología donde se desarrollan el conjunto de procedimientos destinados a alcanzar los objetivos propuestos y la metodología del trabajo. Incluyendo las bibliografías existentes de Casaux, las dificultades encontradas en la recopilación de documentos, así como el período de tiempo utilizado para realizar este trabajo de investigación.

El tercero presenta el marco teórico. Este apartado muestra la situación histórico-musical de España durante los años de vida de Casaux. Por un lado, lo

referente a la situación cultural del país con respecto al sinfonismo o creación de orquestas sinfónicas españolas, la música de cámara y la instauración de los conservatorios. Por otro, la concerniente a las escuelas europeas del violonchelo más influyentes de la época, especialmente la francesa, relacionándola con la Escuela del Violonchelo Español a través de las tres 'Ces'.

El cuarto es el desarrollo del estudio, y por ende, el más extenso de todos. Es el apartado donde se analiza la vida y obra de Casaux y está dividido en tres grandes capítulos:

- 1- El primero trata, por un lado, sobre la vida de Casaux como concertista y su dedicación a la música de Cámara. Por otro, sobre su entrega, dedicación y sensibilidad hacia los Stradivarius del Palacio Real de Madrid relacionada íntimamente con los múltiples conciertos realizados en Palacio con dichos instrumentos.

La extensión que reclama su vida concertística obliga a estructurar algunos de estos apartados mediante tablas (especialmente las agrupaciones camerísticas, orquestales y conciertos más característicos). De este modo, se entenderán con mayor facilidad.

También se agregan anexos destacables con imágenes, programas de conciertos, prensa y datos en general. El motivo de presentar esta valiosa información como anexos, es debido a que ya aparecen explicados en el contexto principal, por lo que son ejemplos que añaden información a lo ya expuesto.

Este primer capítulo se entrelaza con otras facetas personales, para así ir descubriendo, ordenadamente, las distintas etapas de la vida musical de Casaux. Aunque algunas no tienen una incidencia directa en su actividad profesional, su polifacética personalidad revela su talante renacentista, siempre preocupado por diferentes ámbitos del conocimiento, del arte y de la música.

- 2- El segundo capítulo está dedicado a la docencia, a sus alumnos, a la técnica del violonchelo y a las teorías psico-anatómicas, es decir, a la pedagogía y a la didáctica.

Este capítulo es el más extenso de los tres, dada la importancia y atención que requiere su labor pedagógica del violonchelo en España. Hay que tener en cuenta que los otros destacados y prestigiosos violonchelistas de su tiempo, Casals y Cassadó, no participaron tan intensamente en la promoción y desarrollo de la escuela española.

Este capítulo se caracteriza por las transcripciones ex profeso para esta Tesis y por lo tanto inéditas hasta la fecha, en el sistema psico-anatómico. Al igual que la reconstrucción de todo su sistema didáctico mediante el programa informático musical *Finale*. Y por la utilización exhaustiva de métodos prácticos y didácticos de otros profesores sobre el violonchelo; materiales que contribuyen a entender mejor su pedagogía.

- 3- Por último, el tercer capítulo recoge su faceta de compositor. En ella se presentan todas las obras que Casaux escribió, clasificándolas de la siguiente manera:

- Obras de Palacio (obras de Brunetti<sup>3</sup>, encargos, transcripciones y Zarzuelas).
- Obras de Música de Cámara (originales y transcripciones).
- Obras para violonchelo solo (*Estudios, Impromptus* y borradores), obras que se han tenido que reconstruir mediante la utilización de las nuevas tecnologías.

Este capítulo se caracteriza, principalmente, por la utilización de una valiosa e interesante cantidad de partituras inéditas. En realidad, las que se presentan son manuscritas por Casaux, resultando complicado ofrecerlas todas dada su extensión. Este hecho, ha llevado a ayudar a la familia Ruiz-Casaux para que puedan ser registradas en la SGAE con

---

<sup>3</sup> Gaetano Brunetti (1744-1798), conocido también como Cayetano Brunetti. Violinista y compositor italiano que pasó la mayor parte de su vida en Madrid al servicio de los Reyes Carlos III y Carlos IV.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

el fin de protegerlas y ofrecer, al mismo tiempo, la posibilidad de que puedan consultarse en su totalidad.

La única obra editada es: *Los B. Romberg 3 Concertinos para violonchelo con acompañamiento de un segundo violoncello. Reducción y revisión de los tríos op. 38 por Juan R. Casaux*, escrita para dos violonchelos conservándose, en la actualidad, la voz del segundo violonchelo original de Casaux.

El quinto apartado de la Tesis corresponde a las conclusiones donde se da respuesta a los objetivos planteados al principio de este trabajo. Se hace un balance total de los aspectos más importantes que se han desarrollado, la validez del trabajo y la trascendencia del maestro Casaux.

En el sexto capítulo se muestran las referencias bibliográficas y métodos de violonchelo, es decir, libros de texto, artículos, prensa, otras publicaciones y métodos de violonchelo. Gran parte de esta Tesis se ha construido con documentos originales inéditos y libros descatalogados, por lo que se ha hecho uso de algunas direcciones electrónicas para corroborar información obtenida más que para conseguir o contrastar información nueva.

Finalmente, el séptimo apartado está dedicado a los anexos, imprescindibles para concluir este trabajo y eje principal de toda información. Sin ellos no hubiese sido posible reconstruir la obra de Casaux. Actualmente tienen valor histórico, convirtiéndose en un anexo de gran extensión, a la vez que totalmente inédito hasta la fecha.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

# METODOLOGÍA





## 2. METODOLOGÍA

A continuación se presentan los principales aspectos metodológicos de esta investigación: los objetivos y la metodología del trabajo, incluyendo los procedimientos de recogida de información, las técnicas de análisis de datos y las fases y temporalización del estudio.

### 2.1 OBJETIVOS

La pretensión fundamental en torno a la cual gravita esta investigación es dar a conocer y evidenciar la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux, así como estudiar su obra, ya que se trata de una de las personalidades más importantes, y a la vez desconocidas, de la música española de la primera mitad del s. XX. De este objetivo principal se desprenden otros secundarios que hacen referencia a sus facetas más representativas:

- a) Mostrar su labor como concertista, para destacar su intensa actividad como intérprete solista, así como su eficiencia organizativa en lo referente a la música de cámara.
- b) Dar a conocer su faceta de *luthier*, resaltando su dedicación al cuidado de los Stradivarius del Palacio Real, la perseverancia por reunirlos y su repercusión histórica en el mundo musical.
- c) Sacar a la luz los manuscritos y documentación inédita de Casaux relacionados con su sistema pedagógico, para que quede patente la existencia de una programación oficial de violonchelo de principios del s. XX, su sistema técnico, así como su sistema psico-anatómico. En definitiva, su faceta como pedagogo.
- d) Y, por último, conocer la obra musical de Casaux, presentando sus composiciones manuscritas en su totalidad, para que puedan conocerse e interpretarse.

### 2.2 PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS

Las estrategias metodológicas cualitativas utilizadas para conseguir los objetivos propuestos, respecto a la fase exploratoria-documental de la investigación, son los siguientes:

- Una revisión bibliográfica en torno a la figura de Casaux, consultando publicaciones de libros, artículos de revistas, prensa, radio, programas de conciertos, tesis doctorales, registros de archivos, bibliotecas públicas, métodos de violonchelo, entrevistas y documentales.
- Una investigación bibliográfica de carácter biográfico de los Stradivarius del Palacio Real y de la historia española, para conocer su vida y obra. Y otra de carácter pedagógico mediante libros del violonchelo.
- La fuente de información más importante de esta Tesis lo constituye el legajo personal de Casaux, documentos originales muy antiguos.

Las utilizadas en cuanto a la fase analítica-descriptiva de la investigación son:

- Una reconstrucción cronológica de la vida concertista de Casaux a través de los programas de mano de cada uno de los conciertos en los que participó.
- Un análisis de la pedagogía de Casaux: comparativa de su programación y plan de estudios, su sistema didáctico y psico-anatómico respecto al actual.
- Un estudio exhaustivo de los documentos manuscritos encontrados.
- Una reconstrucción de la historia de los Stradivarius del Palacio Real de Madrid.
- Una catalogación de sus obras.

Las únicas referencias bibliográficas existentes sobre la figura de Casaux se encuentran descatalogadas. La más importante de ellas es, sin duda, el discurso ofrecido por el propio Casaux (1959)<sup>4</sup> a su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando de Madrid el 22 de noviembre de 1959. Este discurso trata, entre otros aspectos, sobre la historia de los Stradivarius de la corte española y la labor realizada por Casaux en el Palacio Real. Sin embargo, la contestación a cargo de Sopeña, realizada en el mismo acto (Ruiz-Casaux, 1959), trata sobre el maestro Casaux.

---

<sup>4</sup> El discurso *La música en la corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española* escrito por Casaux puede apreciarse en la figura 163 del anexo IX.

La referencia bibliográfica más extensa, de carácter biográfico, es la realizada por Suárez (1990). El resto, de menor importancia pero igualmente interesantes, son breves resúmenes realizados por Subirá (1972a, 1972b).

Las fuentes de indagación accesibles son breves biografías que pueden localizarse en enciclopedias o vía internet, pero la mayoría de estas referencias contienen errores.

Respecto al estudio exploratorio sobre los documentos encontrados, por un lado, se ha tenido que recurrir a bibliografía muy antigua e incluso a algunos libros de colecciones privadas. Lo mismo ha sucedido en relación con la prensa y las revistas. Muchos de estos artículos se han cotejado vía internet, para determinar que el nombre y la ciudad de procedencia del periódico o revista a los que se hace referencia, son correctos puesto que ya no existen.

Por otro lado, se ha realizado una importante selección de documentos puesto que son muchos los que se ha necesitado incluir en esta investigación. Los que se aportan, han sido ordenados para que resulten más accesibles. Esta selección organizada de los citados textos ha permitido una lectura más fácil y coherente, a la vez que ha servido para refrendar y dejar patente su existencia.

Asimismo, y como prácticamente la totalidad de lo investigado es inédito, se ha considerado necesario aportar varios de los documentos referidos con el fin de continuar en futuras investigaciones. Se incluye en este apartado: artículos publicados en revistas, prensa diaria, libros descatalogados, los documentos personales de Casaux, así como los anuarios del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, registros de archivos, etc.

En cuanto a los programas de concierto, tratados como fuente de información, son numerosos los consultados. Debido a la gran cantidad que se debería aportar para corroborar la información que se adjunta, se han seleccionado y presentado, tan solo, aquellos que se consideran de mayor interés, los cuales se señalan con su correspondiente cita. Sería abusivo hacer uso de todos estos programas como imagen, puesto que hubiera sido interminable su selección y, tal vez,

desproporcionada en general para la investigación. No obstante, han sido imprescindibles para detallar fechas y reconstruir hechos de la vida de Casaux.

Por otra parte, algunos documentos de Casaux no están completos (sucede con varios de sus *Estudios*), muchos desordenados (como su sistema técnico y psico-anatómico) y otros deteriorados por el transcurso del tiempo. Todo ello ha supuesto tener que organizarlos y reestructurarlos de nuevo, según el propio criterio. Otros no han podido ser agregados por su deterioro como es el caso de algunos programas y obras. Sí se han podido citar o describir para mejor entendimiento y conocimiento de ellos.

También destacar la labor informática que conlleva realizar un trabajo de esta magnitud aportando tantos documentos, puesto que todos ellos han sido escaneados. Para ello se han adaptado en tamaño (ampliándolos o reduciéndolos), en color y en contraste de luz, mediante programas especiales para que puedan apreciarse y adecuarse al contexto. Aún así, algunos de ellos ha resultado imposible incluirlos. Además, se han utilizado programas informáticos especializados en la edición de textos musicales, como el *Finale*, para la reconstrucción de algunas partituras (sistema técnico y estudios), o el entendimiento de ellas (pasajes orquestales).

Respecto a las partituras que se presentan, a las dificultades mencionadas anteriormente, se añade la complicada extensión de las mismas. Es evidente que no pueden aportarse todas sus obras completas, como por ejemplo, *La Clementina* que consta de 250 páginas. Resultaría interminable llevar a cabo una recopilación entera. Tampoco sería pertinente debido a que no todas están finalizadas y son de géneros o ámbitos diferentes.

Al abordar la labor docente de Casaux, se considera oportuno relacionar la utilización de métodos didácticos referidos a la técnica del violonchelo con las partituras, aspecto clave en un trabajo de análisis sobre la enseñanza práctica del instrumento. Por lo tanto, ya que es fundamental la utilización de partituras escritas

de música, se ha estimado necesario utilizar un formato de Din-A4 para facilitar la lectura de las piezas que se presentan.

Otro aspecto a destacar son las entrevistas facilitadas por los informantes que prefieren conservar el anonimato. Este hecho provoca un dilema sobre la conveniencia o no de hacer uso de las mismas, puesto que no puede verificarse la procedencia de la información. No obstante, debe prevalecer el interés informativo de estos testimonios.

Por último, se han de recalcar otras dificultades como el obligado desplazamiento a Madrid, cuya ciudad es el foco de información y base de esta Tesis. Actualmente es donde reside Mary Ruiz-Casaux y donde se concentran todos los documentos e información directamente relacionada con el maestro Casaux. También es donde viven la mayoría de los personajes entrevistados.

Por otra parte, dado que los objetivos propuestos para la investigación requieren información de naturaleza cualitativa, la recogida de información se efectuó a través de los siguientes procedimientos:

- a) Revisión y análisis de las fuentes bibliográficas consultadas -libros, artículos de revistas especializadas, tesis doctorales- para abordar, por una parte, la investigación de carácter biográfico histórico-musical, y por otra, la de pedagogía y métodos sobre la técnica del violonchelo.
- b) Elaboración de entrevistas y análisis de las mismas. La primera y la más importante, la realizada a su hija Mary Casaux (Madrid, febrero 2009), con la que se ha podido reconstruir la vida de su padre. Otras dos, las efectuadas a sus alumnos Ángel González Quiñones y Vicente Espinosa Carrero han servido para conocer de cerca el aula de cello y la pedagogía del maestro Casaux (Madrid, marzo 2010). Y, por último, las entrevistas a dos cellistas españoles, de edades muy avanzadas, como son Pedro Corostola Picabea y Marçal Cervera Millet. Ambos son testigos de las escuelas francesa y española de violonchelo de la primera mitad del s. XX. Estas entrevistas tuvieron lugar en Madrid (junio 2009) y Begur (Gerona, septiembre 2009), respectivamente.

- c) Elaboración de gráficos para realizar un análisis del sistema pedagógico de Casaux, especialmente de su sistema psico-anatómico, con respecto a otros sistemas anatómicos existentes en la actualidad.
- d) También se han confeccionado tablas de diferente ámbito. Algunas para reconstruir la vida concertista de Casaux, por un lado, la enumeración de las agrupaciones camerísticas que fundó y, por otro, las sinfónicas en las que participó (ver Tabla 1). Otras para enumerar los honores o distinciones oficiales de las que fue objeto Casaux (ver Tabla 2). Por otro lado, las tablas relacionadas con el sistema educativo, el plan de enseñanzas instrumentales del año 1942 (ver Tabla 3), el del Plan 66 (ver Tabla 4), y el sistema educativo actual (ver Tabla 5), que han servido para exponer una comparativa entre ellas. También ha resultado importante la tabla comparativa de su método técnico en lo referente a los signos y golpes de arco utilizados por Casaux a diferencia de los actuales (ver Tabla 6). Por último las realizadas para ofrecer entendimiento a lo expuesto (ver Tabla 7) y las principales dificultades técnicas disribuidas en los *Estudios* (ver Tabla 8).

Finalmente, las técnicas de análisis utilizadas con la información procedente de las diversas fuentes se clasifican en las siguientes tipologías:

- a) Análisis documental de información: libros, revistas especializadas, prensa, programas de concierto, tesis doctorales, registros de archivos, bibliotecas públicas, métodos de violonchelo y documentales.
- b) Análisis relacionales para comparar diferentes métodos y estudios (o pedagogía) sobre la técnica del violonchelo (gráficos), y para enumerar u ordenar fechas, agrupaciones sinfónicas y camerísticas, obras a interpretar y lugar conciertos (tablas).
- c) Análisis de contenido de los datos cualitativos obtenidos mediante el sistema de categorías.

2.3 CRONOGRAMA DE LA INVESTIGACIÓN.

ACTIVIDADES/FASES	2008		2009		2010		2011		2012		2013		2014		2015	
	ENE	FEB	MAR	ABR	MAY	JUN	JUL	AGO	SEPT	OCT	NOV	DIC	ENE	FEB	MAR	ABR
<b>FASE DE EXPLORATORIA - DOCUMENTAL</b>																
RECOPILACIÓN Y REVISIÓN DE BIBLIOGRAFÍA																
Biblioteca Nacional de España (libros antiguos y archivo).																
Sociedad General de Autores y Editores (partituras registradas).																
Casa de Mary Ruiz-Casaux (documentos y archivos personales).																
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (archivo).																
Palacio Real de Madrid (archivo).																
Museo Arqueológico Nacional (numismática).																
Museu de la Música de Barcelona.																
OTRAS FUENTES DE RECOGIDA DE INFORMACIÓN																
Entrevistas: M. Ruiz-Casaux, V. Espinosa, A. González y P. Corostola																
Marçal Cervera (grabación audiovisual)																
<b>FASE ANALÍTICA - DESCRIPTIVA</b>																
Reconstrucción y transcripción de Documentos manuscritos																
Análisis de la pedagogía de Casaux: comparativa de su programación, plan de estudios, sistema didáctico y psico-anatómico con los actuales.																
Reconstrucción de la vida concertística mediante los programas de concierto.																
Reproducción de la historia de los de Stradivarius del Palacio Real.																
Catálogo de las obras																
<b>FASE EVALUATIVA</b>																
Valoración de los resultados																
Elaboración de las conclusiones y prospectiva.																





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

# MARCO TEÓRICO



### 3. MARCO TEÓRICO

La presente Tesis se sitúa en el marco histórico-cultural español de principios del s. XX. Para entender el contexto, se hace un recorrido por la situación musical del país con respecto al sinfonismo español, la música de cámara y la instauración de los conservatorios, existentes durante los años de vida de Casaux. Al mismo tiempo se ofrece una imagen general de las escuelas europeas de violonchelo más influyentes de la época, especialmente la Francesa, relacionándola con la Escuela Española de Violonchelo, para entender la importancia del maestro Casaux en la evolución de la misma.

#### 3.1 SITUACIÓN SOCIO-CULTURAL EN ESPAÑA

La primera mitad de siglo está marcada por acontecimientos de índole internacional que influyen mucho en la vida socio-cultural del país. En este período de tiempo se producen dos guerras mundiales: la primera de 1914 a 1918 y la segunda de 1939 a 1945 que dan lugar a una época de escasez, inseguridad y desasosiego internacional. Entre una y otra surge el enfrentamiento civil español (1936-1939) que traerá consigo una pertinaz y lenta recuperación<sup>5</sup>.

Con todo ello la cultura del país en general y, más concretamente la musical, se había retraído y debilitado. España tardará años en rehabilitar el reconocimiento internacional en este ámbito. Este reconocimiento llegará muy paulatinamente, cuando consiga superar la penosa situación social, cultural y económica. Al mismo tiempo que brotan indicios de recuperación en la cultura y en la música, emerge un nuevo estilo musical, el sinfonismo español, dando lugar a la aparición de las primeras Orquestas Sinfónicas y a una cultura más amplia y selectiva. Este desarrollo se consolidará a partir de la segunda mitad del s. XX, pues es cuando realmente se advierte el crecimiento y el auge del panorama musical español.

Junto a este nuevo movimiento musical, florecen simultáneamente nuevas formaciones camerísticas, predominando entre ellas los cuartetos de cuerda. Estas agrupaciones actúan habitualmente en locales donde se interpretaba un determinado

---

<sup>5</sup> Hay que tener en cuenta que cuando finaliza la guerra civil, da comienzo la segunda guerra mundial y al afectar a toda Europa se produce una inevitable ralentización general afectando especialmente a España, que se siente abandonada por muchas naciones dado que se erige en dictadura.

tipo de repertorio. En este periodo, ciertos músicos y poetas son tildados de artistas bohemios, ajenos a determinadas normas sociales, dedicándose intensa y únicamente a su arte. Se les considera de distinta formación cultural y artística que la universitaria.

Tratando de superar estas diferencias y dado el interés creciente del colectivo, nacen los conservatorios y escuelas de enseñanza musical. Son centros donde se imparte una educación musical organizada y regulada. Este cambio en el modelo de educación musical se consiguió con la reforma de 1942, momento a partir del cual los músicos ocupan un lugar en la sociedad mediante un sistema educativo competente (Zanetti, 1954).

De esta manera, se regularizó y se pasó a un sistema institucional floreciente, llegando a la formación de intérpretes solistas musicales con lo que empiezan a emerger las escuelas instrumentales. Es en este contexto donde adquieren especial relieve figuras como el violonchelista Casaux, puesto que su labor interpretativa y pedagógica supondrá un factor determinante del crecimiento musical en España.

### 3.1.1 Principio del Sinfonismo español y de la Música de Cámara.

La música sinfónica surge en España en el último cuarto del s. XIX (Sopeña, Rodrigo y Diego, 1949). En principio con el maestro Francisco Asenjo Barbieri, fundador de la Sociedad de Conciertos en 1866, orquesta con la que los aficionados madrileños empezaron a familiarizarse con el extenso repertorio musical europeo (Ruiz, 2001). Esta agrupación fue recuperada y dirigida por el maestro Enrique Fernández Arbós a principios de siglo XX, puesto que se había disuelto como consecuencia de la carencia de recursos económicos. A partir de dicha recuperación se denominaría *Orquesta Sinfónica de Madrid*, fundada en 1904, considerada la orquesta estable más antigua de España (Fernández, 1929). Con esta agrupación Casaux actuará como solista en infinidad de ocasiones en todo el territorio español, especialmente en Madrid, bajo la dirección de Fernández Arbós. Éste, a su vez, fue uno de los principales representantes de la Escuela Violinística Española y colaboró habitualmente en el campo de la música de cámara con Casaux (Fernández, 1924).

Durante más de 30 años las dos orquestas que disputaron el protagonismo desde 1915 fueron la *Orquesta Sinfónica de Madrid* y la *Orquesta Filarmónica de Madrid* (Ruiz, 2001), esta última dirigida por el maestro Bartolomé Pérez Casas, gran amigo de Casaux. Ambas fueron el principal motor del sinfonismo español.

Madrid se erigió en la ciudad cultural más importante de España y foco principal del sinfonismo del país (Sopeña et al., 1949). Con ella, otras ciudades españolas como Valencia, Barcelona, Bilbao o Sevilla, compartían, a la vez, un destacable aunque incipiente movimiento musical.

En 1915 surge en Valencia la *Orquesta de Cámara de Valencia* con Eduardo López Chavarri Marco al frente (aunque ya existió un primer embrión de esta formación camerística en 1905, pero no se llegó a consolidar) y la *Orquesta Sinfónica de Valencia*, fundada en 1916, cuyo primer director fue Arturo Saco del Valle (Polanco, 2013).

En Barcelona, se creó la *Orquesta Pau Casals*, fundada por éste en 1920. Fue el primer intento de consolidar una actividad sinfónica permanente, hasta que se disolvió durante la guerra civil. Al mismo tiempo la *Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu*, empezó a conseguir una estabilidad más o menos sólida hacia 1925 (Ruiz, 2001).

En otras ciudades, como Bilbao, se fundaba la *Orquesta Sinfónica de Bilbao* en 1922 (Ruiz, 1954), mientras, en Sevilla, Falla creaba la *Orquesta Bética* en 1921 (Sopeña et al., 1949).

No obstante, sería a mediados de siglo cuando surgirían, en otras urbes españolas, orquestas interesadas en el sinfonismo o en la música clásica como fueron: la *Orquesta Nacional de España* (entre 1940-1942) respaldada por los miembros de la *Orquesta Filarmónica* y la *Sinfónica* impulsada por Joaquín Turina (Sagardia, 1954). La *Orquesta Municipal de Valencia* creada en 1943 dirigida por Joan Lamote de Grignon los primeros años (1943-47). La *Orquesta Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya* (1944) (Montsalvatge, 1954); la *Orquesta Ciudad de Málaga* (1946). La *Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española* (fundada en 1964), con orígenes anteriores puesto que en 1944 se creó la *Orquesta de Cámara*

de *Radio Nacional*, bajo la dirección de Ataúlfo Argenta, convirtiéndose en la *Orquesta de Cámara de Madrid* en 1945 (Ruiz, 2001).

Describir el proceso de formación de cada una de las formaciones sinfónicas estables existentes o de las que se fundaron en España durante la primera mitad del s. XX, llevaría demasiado tiempo y no es el objeto de esta investigación. Hay que tener en cuenta que gran parte de las orquestas surgen mucho antes de conseguir su estabilidad, incluso disolviéndose en el transcurso de su formación, sobre todo como consecuencia de la guerra civil. Únicamente se pretende exponer la situación general que atravesaba el país y al mismo tiempo dar a conocer y entender mejor el momento musical de la época.

Respecto a Casaux, no solamente fue testigo explícito en la creación de estas Orquestas Sinfónicas y del comienzo del sinfonismo español que se recuperaba con ellas sino que, a la vez, actuó como concertista prácticamente en todas ellas.

Además de las orquestas sinfónicas que empiezan a proliferar en el estado también deben citarse las bandas de música, hoy Sociedades Musicales, que demostraron ser entonces, y siguen siendo ahora, además de importantes agrupaciones musicales, excelentes focos de formación y de difusión de la música en la sociedad:

Las Bandas Municipales de Madrid, Barcelona y Valencia, bajo las direcciones respectivas de los maestros Villa, Lamothe de Grignon y Ayllón, [entre otros] fueron modelo en este género y pudieron medirse con las más famosas bandas de música extranjeras (Sopeña et al., 1949, p. 91).

Las Sociedades o Asociaciones Musicales y las Filarmónicas, dedicadas a organizar conciertos para sus socios, promovían orquestas sinfónicas, agrupaciones de música de cámara y formaciones musicales en general, constituidas para ofrecer temporadas de zarzuela o de ópera (Sobrino y Cortizo, 2001). Estas sociedades, creadas sin ánimo lucrativo, fueron durante muchos años el motor y “el reducto propio y casi exclusivo de la Música de Cámara en la España de las capitales de provincia y que hoy siguen de milagro, cuando lo consiguen” (Romaní, 1992a, p. 5).

Por otro lado, cabe destacar que una forma muy característica de ganarse la vida era llevar la música de cámara a los denominados popularmente *Café-concert* (en Barcelona) o *Café-cantante* (en Madrid)<sup>6</sup>. Estos cafés eran locales que se popularizaron porque al tiempo que se compartía cultura y amistad, solía haber un pianista, situado sobre una tarima en un bonito rincón del local, interpretando sus obras favoritas amenizando la conversación, siempre *soto voce* de los tertulianos. En ocasiones un instrumentista, especialmente de cuerda, era acompañado por el pianista. En locales de mayor capacidad, podían actuar tercetos, cuartetos e incluso quintetos.

En Madrid, los alumnos de canto lírico del Conservatorio conseguían fama actuando en los *Café-cantante* en momentos determinados. Ofrecían Arias de óperas o Romanzas de zarzuelas conocidas. Incluso el público solicitaba la interpretación de cierto repertorio. Otros locales alternaban el canto flamenco con bailaoras con faralaes.

El local madrileño más visitado y de prestigio era el *Café Gijón* situado, desde su apertura (finales s. XIX), en el Paseo de Recoletos nº 21<sup>7</sup>. Tras la guerra civil española, se convirtió en un lugar importante de tertulia literaria donde se reunían intelectuales y artistas de la época. En la Puerta del Sol de Madrid era conocido y muy frecuentado, por su situación, el *Café Levante*, con réplica en la Calle Arenal, actualmente desaparecido.

Casaux, que se dedicó incansablemente a la música de cámara, según sus programas de concierto, nunca actuó en estos locales. En cambio, solía frecuentar el *Café Gijón* pero para reunirse con amigos y tratar asuntos de numismática.

Gracias a lugares como los *café-concert* se podía disfrutar de música de cámara prácticamente a diario. De hecho, a lo largo del s. XX fue una manera de conseguir un pequeño complemento retributivo para muchos intérpretes. Ello conllevaba una forma de hacer música prácticamente repentizada, a primera vista,

---

<sup>6</sup> Este apartado de *café-concert* o *café-cantante* está documentado, gran parte, por la vivencia de una persona que frecuentaba habitualmente los *café-cantante* de Madrid desde los años 40 y que actualmente prefiere conservar el anonimato.

<sup>7</sup> Actualmente sigue activo.

interpretando piezas musicales nuevas a diario, sin tiempo a ensayos o a un estudio previo (Asensi y Sebastián, 2014b).

La expansión musical que se produce, como queda demostrado, trae consigo una feliz novedad, aparece el protector de las bellas artes y las letras, el mecenas. En este momento cabe destacar un hecho insólito que se produce sin precedentes:

La creación y patrocinio, por parte del Estado, de un grupo de música de cámara: La Agrupación Nacional de Música de Cámara, formada por cinco ilustres artistas: Juan Ruiz Casaux, violonchelo, Pedro Meroño, viola; Luís Antón y Enrique Iniesta, violines, y Enrique Aroca, piano (Sopeña et al., 1949, p. 121).

No había estado España, a decir verdad, carente de grupos que fomentaran y cultivaran la música de cámara. Madrid y Barcelona, eran ciudades de conocida tradición cuartetística (Fernández-Cid, 1973).

Paralelamente a la existencia de aquella Sociedad de conciertos dirigida por Barbieri, cuna y vivero del futuro auge instrumental, el profesor de violín Jesús de Monasterio fundaba el cuarteto que llevó su nombre -primer cuarteto en el que participó Casaux, formado en la clase de música de cámara del Conservatorio de Música y Declamación de Madrid- (Sopeña et al., 1949).

Tras Monasterio no se interrumpe aquella labor. El maestro Fernández Arbós, que se había educado musicalmente en los países de mayor abolengo cuartetístico, formó una agrupación de este género que llevó su nombre y en la que entraron a formar parte, en mayor o menor lapso de tiempo, profesores de gran prestigio, como Conrado del Campo, Juan Antonio Ruiz-Casaux, Julio Francés o Vianna de Motta (Fernández, 1924).

También en Barcelona surgió este movimiento. Uno de los cuartetos que destacó por su larga y fructífera labor, fue el *Cuarteto Renacimiento* del que fue singular animador e inspirador Eduardo Toldrá. En Barcelona y Valencia, esporádicamente, contaron con grupos de cámara, especialmente, el grupo de viento creado por López Chavarri.

Todas estas agrupaciones, sin excepción, y otras similares que lograron subsistir lo hicieron a pesar de obtener retribuciones económicas muy precarias. El



mayor o menor número de años que permanecieron en servicio activo dependía “de la mayor o menor fe e ilusión que impulsara a sus componentes, no pocas veces unidos por otras tareas musicales” (Sopeña et al., 1949, p. 118).

Las fuentes de información que tratan sobre la historia de la música de cámara en España apenas nombran a Casaux. Esto es debido a la carencia de información de su figura, pero es sorprendente que los nombres más importantes que figuran sean los propios colegas de cámara de Casaux.

La vida musical en España, referente a los conciertos, comienza a ser más intensa a partir de 1915 (Sagardía, 1954). Es entonces cuando, impelidos por la primera guerra europea, llegan a España, terminados sus estudios y en madurez intelectual, los más destacados compositores que influirán decisivamente en este sentido. Con todo ello empiezan a cambiar las costumbres, la economía y la vida española, en general. Surgen nuevas apetencias, aparecen nuevas necesidades, y comienzan a venir al país, con relativa profusión, artistas extranjeros que hasta entonces habían estado ocupados dentro del intenso mercado europeo (Sopeña et al., 1949).

### 3.1.2 Nacimiento de los Conservatorios Españoles.

Al mismo tiempo, en otras ciudades españolas aparece una destacable actividad musical: Madrid, Barcelona, Valencia y Bilbao eran las más representativas, además de que establecieron las primeras orquestas españolas.

Los primeros conservatorios y escuelas de música nacen en España a lo largo del siglo XIX. Madrid será de nuevo la capital pionera, puesto que en 1831 fue donde se creó el primer conservatorio español. Con anterioridad a las principales instituciones dedicadas a la enseñanza musical en España deben citarse las escolanías de catedrales, así como los coros de monasterios y universidades (Pérez, 2001).

El Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid tuvo diferentes nombres y ubicaciones<sup>8</sup>. Con respecto a ello existen distintas y variadas fuentes. Se incide en este apartado por la importancia de esta institución en cuyo centro se sitúa el desarrollo y a los protagonistas de esta Tesis:

En 1863 se fundó la Sociedad de Conciertos en el Conservatorio de Madrid. En 1868 se llamó Escuela de Música y Declamación (15 o 22-XII-1868); a finales de dicho año desapareció la declamación y quedó como Escuela Nacional de Música. Algunos años antes había desaparecido el calificativo de Real (Pérez, 2001, pp. 884-885).

No obstante, el nombre de la entidad musical, durante el citado período, no consta en la historia de dicho Conservatorio. Por lo que cabe añadir que según los anuarios del archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid -nombre actual del centro-, de 1889 hasta 1930 se conoció como Conservatorio Nacional de Música y Declamación y a partir en 1931 fue Real Conservatorio de Música y Declamación<sup>9</sup>, períodos en los que se circunscribe esta investigación (1989-1972).

Además, según los boletines oficiales de calificación del alumnado durante los años 50, concretamente a partir de 1953<sup>10</sup>, consta como Real Conservatorio de Música, es decir, sin el concepto de Declamación, lo que no es tema a tener en cuenta.

Tras Madrid se sitúa la ciudad de Barcelona con el Conservatorio del Liceo y la Escuela Municipal de Música de Barcelona<sup>11</sup>. Posteriormente a los citados, aparecen otros muchos conservatorios y escuelas en las principales capitales de España, varios de ellos bajo el cobijo inicial de las sociedades económicas de amigos del país. Destaca principalmente el Conservatorio de Música de Valencia creado en 1879

---

<sup>8</sup> En 1830 el Real Conservatorio de Música María Cristina estaba situado en la plaza de Mostenses, calle Isabel la Católica, 25. En 1852 se trasladó al Teatro Real hasta 1925 y finalmente se instaló en la calle San Bernardo nº 44 (actualmente Escuela de Canto). Hoy día, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, está situado en la Calle Doctor Mata nº 2. Para más información consúltese la web: <http://csm.realconservatorio.madrid.educa.madrid.org>.

<sup>9</sup> Anuarios consultados desde 1889 hasta 1966 en el archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>10</sup> Boletines oficiales de calificación de alumnos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid entre los años 1953-1961. Consultados en el archivo del actual conservatorio.

<sup>11</sup> Primero el Liceo Dramático de Aficionados de Barcelona (1837), hasta que se inauguró el Gran Teatro el Liceo (4-4-1847) bajo la denominación de Conservatorio del Liceo. El 2 de marzo de 1886, al reorganizarse la Banca de Música de Barcelona, se creó como departamento de base la Escuela Municipal de Música (Pérez, 2001).

(Fontestad, 2005), además de los conservatorios de Bilbao y Sevilla considerados todos como los más importantes del país (Pérez, 2001).

Según el Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España presentado por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos<sup>12</sup>, serán las Escuelas de Grado Profesional de Madrid, Valencia y Bilbao, los centros a destacar en el país. Este apartado se expone y desarrolla más adelante.

En definitiva, en los inicios del s. XX aparece el sinfonismo musical y con él la creación de centros musicales que dan paso a las audiciones de la música clásica.

### 3.2 ESCUELA INTERNACIONAL DEL VIOLONCHELO

Para entender correctamente el momento musical español y la escuela interpretativa de violonchelo en aquel tiempo, se realizará una comparativa con la Escuela Francesa de este instrumento, la más influyente en Europa en aquella época.

Respecto a las Escuelas Centroeuropeas, podrán conocerse a lo largo de esta Tesis sus influencias pedagógicas, destacando especialmente la Alemana. Será a través de los métodos heredados de grandes maestros del violonchelo los que enseñarán y transmitirán la técnica del instrumento. Entre ellos: J. Klengel, H. Becher, J.F.F. Dotzauer, Fr. Grützmacher, S. Lee, J-L. Duport, entre otros.

En cuanto a la Escuela Francesa, a continuación se efectuará un resumen puesto que fue la más importante. Ha sido reconocida como la gran escuela de violonchelo y actualmente perduran las generaciones de sus discípulos.

Y, en último lugar, teniendo en cuenta que España no tenía una escuela de violonchelo referente (como la mayoría de los países europeos), se presentará a los tres principales violonchelistas españoles, tratando de entrelazarlos en este contexto histórico.

#### 3.2.1 La Escuela Francesa.

El Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París ha sido y sigue siendo una de las instituciones más importantes del mundo en el ámbito musical y

---

<sup>12</sup> Según un documento personal de Casaux consultado.

cultural. Es un referente de las Enseñanzas musicales a nivel internacional. Además en la primera mitad del s. XX, París resplandecía con luz propia culturalmente hablando, tanto en pintura, teatro, como en música.

En cuanto al ámbito violonchelístico la Escuela Francesa se suma de manera sobresaliente, a este referente mundial. Al centro francés acude una gran cantidad de violonchelistas desde todas las partes del mundo donde estudiarán y, a la vez, transmitirán sus conocimientos, desde dicha escuela, a todos los continentes.

No obstante, el hecho más destacable en esta época, es que coincidieran cinco profesores de violonchelo de tal magnitud, que fueron conocidos posteriormente como "los gigantes de la Escuela Francesa" (Arizcuren, 1992, p. 59). Estos brillantes maestros del violonchelo fueron: André Navarra, Pierre Fournier, Paul Tortelier, Maurice Maréchal y Maurice Gendron, que según la entrevista realizada a Corostola<sup>13</sup> "eran los cinco ases del violonchelo mundial en ese momento". Todos ellos, curiosamente, alumnos y profesores del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París.

Algunas fuentes de información (Arizcuren, 1992) señalan solo a cuatro como los insignes maestros, es decir, no citan a Maurice Maréchal entre ellos. En realidad tanto M. Maréchal como P. Bazelaire, forman parte de esta prestigiosa Escuela Francesa y lo único que les separa es la edad<sup>14</sup>.

Presentar individualmente a estos destacados personajes del violonchelo no entra en el propósito de esta Tesis. Es evidente, como queda dicho, que fueron grandes violonchelistas, intérpretes y pedagogos. Algunos de ellos han dejado obras para el instrumento, pero sobre todo sus métodos técnicos son importantísimos y básicos dentro del repertorio chelístico y necesarios todavía a día de hoy.

---

<sup>13</sup> Pedro Corostola Picabea estudió violonchelo en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París con el prestigioso profesor Paul Bazelaire (1886-1958). Consúltese la entrevista efectuada en el anexo XII.

<sup>14</sup> Paul Bazelaire (1886-1958) y Maurice Maréchal (1892-1964) nacidos a finales del s.XIX. Pierre Fournier (1906-1986), André Navarra (1911-1988), Paul Tortelier (1914-1990) y Maurice Gendron (1920-1990), s. XX.

Para conocer de una manera cercana a P. Bazelaire, M. Maréchal, P. Fournier, A. Navarra, P. Tortelier y M. Gendron pueden ayudar las palabras recogidas en la entrevista a Corostola:

Maréchal, producía un sonido que era una gozada. Tortelier, era un virtuoso. Navarra, productor de un sonido especial en los agudos y su arco, fantástico. Este era muy serio en clase pero con distinto estilo al de Bazelaire. No obstante los dos eran muy estrictos en la técnica de escalas. Gendron tocaba con muy buena técnica.

Bazelaire y Navarra eran estrictos en la técnica de las escalas. Ambos tienen sus propios métodos aunque Navarra no escribió el suyo, pero obligaba a realizarlas sobre todo en terceras, dobles cuerdas y la velocidad... Fournier no era de los románticos, sí muy refinado y musical.

Se trata de una época en la que el cello francés estuvo por encima del resto del mundo y los citados eran los destacados, los que daban conciertos y grababan, cada uno de ellos con sus peculiaridades pero eran los que llegaron a la cima.

### 3.2.2 La Escuela Española: Las tres 'Ces' del Violonchelo Español.

Si la Francesa fue una referencia mundial como la gran escuela del violonchelo, en la España de principios del s. XX también existieron tres grandes violonchelistas internacionales que han dejado huella en la historia de la música. Estos tres destacados intérpretes, también son conocidos como las tres 'ces' del violonchelo español. El motivo de ello es porque sus apellidos son: Casals, Cassadó y Casaux (Asensi, 2014).

Casals y Cassadó eran catalanes mientras Casaux, de origen gaditano, se afincó prácticamente durante toda su vida en Madrid.

El mayor de ellos era Pau Casals (1876-1973) y, a la vez, el más conocido a nivel mundial. Además de violonchelista, también fue compositor y director de orquesta. Se exilió de España, en época del franquismo, instalándose en Prades (Francia). Fue embajador de la paz y su Himno a la Paz, *El cant dels ocells* es conocido e interpretado mundialmente.

En Barcelona, antes de estallar la Guerra Civil, fue profesor de violonchelo del Instituto Casals, escuela privada posterior a la Escuela Municipal, dirigido por su hermano violinista y compositor Enric Casals. El programa para violonchelo del

Instituto Casals establecía seis años de estudios y posteriormente podían realizarse dos más de perfeccionamiento (Asensi y Sebastián, 2014a y 2014b).

Ejercía, a la vez, como profesor en l' *École Normale de Musique de París*, fundada por Casals, Cortot i Thibaud<sup>15</sup>, rivalizando con el Conservatorio Superior de París, y designaba a personas de su confianza en los centros donde ejercía como profesor. En el Instituto Casals de Barcelona delegaba esa función en el señor Cap de Vila o la señora Vidal y en París se lo encargaba a Diran Alexanian. Éste último, elaboró un método sobre la técnica del violonchelo titulado *Traité théorique et pratique du violoncelle - Tratado teórico y práctico del violonchelo-* (Alexanian, 1922), que se desarrolla en la Tesis.

Gaspar Cassadó, es el violonchelista más joven de esta trilogía (1897-1966). Fue alumno de Casals y tal vez por ello estuvo a la sombra de éste, aun tratándose de un extraordinario violonchelista de talla internacional. Sus grabaciones dan fe de ello y sus composiciones para violonchelo muestran al excelente compositor que era. Fue el más innovador de los tres y muy querido y respetado entre los violonchelistas. Su vida transcurrió en Italia, prácticamente desde los 25 años y a pesar de vivir dos guerras mundiales, al finalizar la segunda, su carrera concertística recobró nuevos impulsos hasta alcanzar un ritmo inusitado.

Su idea fija era mejorar la sonoridad y el rendimiento del violonchelo. Su obsesión por mejorar ese sonido, le llevó a idear una serie de artilugios tanto para el arco como para el violonchelo: respecto al arco, conseguía mejorar el agarre de arco mediante trozos de corcho sujetos al talón del arco; en cuanto al violonchelo, en vez de utilizar un cordal como se conoce actualmente, Cassadó disponía solamente de unos muelles, de manera que cada cuerda estaba sujeta a su muelle correspondiente consiguiendo menos presión; además, el puente tenía poca madera y era alto de curva. Otra particularidad que lo diferenciaba de los cellistas de su época era la utilización de cuerdas metálicas. Hay que tener en cuenta que en aquellos momentos, toda la escuela francesa del momento tocaba con cuerdas de tripa, de hecho Casals las utilizó durante toda su vida (Asensi y Sebastián, 2014b). Por último,

---

<sup>15</sup> Trío Cortot-Thibaud-Casals, que hace referencia a los siguientes intérpretes: Alfret Cortot (pianista), Jacques Thibaud (violinista) y Pau Casals (Alavedra, 1969).

para el sudor de las manos, Cassadó empleaba “una tela negra que se pegaba completamente al mástil” (Asensi, 2014, p. 13), otras veces, “ponía polvos de talco en el mástil” como señala Corostola en su entrevista citada anteriormente.

Todas estas innovaciones técnicas que Cassadó utilizaba nunca las aconsejó a sus alumnos, aunque algunos de ellos las usaban ya que copiaban al maestro. Cassadó, fue profesor en la *Accademia Chigiana de Siena*, en la *Musikhouschschule* de Colonia, donde Marçal Cervera fue su asistente los últimos seis años de vida de Cassadó. También fue profesor y fundador de los cursos de verano de Música en Compostela (España).

En último lugar, se encuentra la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux (1889-1962), que es, por contra, el gran desconocido. Tal vez el motivo de ello fuera por decidir quedarse en España tras una vida muy activa como concertista internacional. Como cellista fue mucho más tradicional que su gran amigo Cassadó. Es curioso comprobar que, a pesar de entender e interpretar de manera completamente diferente el violonchelo, eran íntimos amigos. De hecho el hermano mayor de Cassadó fue Casaux, como afirma su hija Mary, y el hermano menor Marçal Cervera (Asensi y Sebastián, 2014b).

A diferencia de sus compatriotas, Casaux desarrolló una labor admirable en España a nivel cultural, musical, violonchelístico, camerístico y docente.

El hecho de que se incida en el triángulo Casals-Cassadó-Casaux es porque conforman la escuela española del violonchelo de la primera mitad del s. XX. Casals y Casaux derivaron por caminos diferentes, Barcelona y Madrid respectivamente, dos ciudades importantes pero distantes entre sí. Queda patente que, hace un siglo, los medios de transporte y comunicación no eran comparables a los actuales. Casals y Casaux se conocían porque ambos ofrecían conciertos, especialmente en Barcelona y Madrid, pero nunca mantuvieron amistad. Sin embargo Cassadó conforma el trío, puesto que fue alumno de Casals e íntimo amigo de Casaux.

Es importante destacar la información que se aporta sobre Cassadó, extraída de la entrevista efectuada a Marçal Cervera<sup>16</sup>, ya que contienen información inédita y de gran valor para el presente trabajo. Corostola también es otro testimonio vigente, pero esta vez relacionado con la Escuela Francesa, ya que estudió en el Conservatorio Superior de Música de París, lo que le hace testigo de dicha escuela. A su vez, Marçal Cervera estudió con Tortelier en París y Corostola con Cassadó en Siena, lo que les convierte en testimonios vivientes de la Escuela Española y Francesa del violonchelo, entre otros destacados violonchelistas españoles.

Por último, señalar que resulta muy interesante dar a conocer este legado de las tres 'ces' del violonchelo por tres motivos: primero, para mostrar la personalidad de cada uno de este trío de cellistas españoles y si tenían, o no, relación entre ellos; segundo, saber cuál fue su aportación al violonchelo español; y tercero, valorar y demostrar que aun siendo Casals y Cassadó los más conocidos internacionalmente, y sin desmerecer en absoluto su extraordinaria trayectoria, realmente fue Casaux quien dedicó toda su vida a la docencia del violonchelo en España y a revalorizar y potenciar su escuela, además de otras muchas aportaciones que realizó a este país.

Es esta la razón principal por la que se manifiesta, mediante este trabajo de investigación, la intensa vida musical de Casaux, para que se conozca a este violonchelista español y se reconozca su extraordinaria valía.

---

<sup>16</sup> Entrevista realizada a Marçal Cervera Millet en el documental llevado a cabo en Begur (Gerona) para un homenaje que se le tributó en Madrid (1-5-2014) y en Barcelona (23-7-2014).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

## DESARROLLO DEL ESTUDIO



#### 4. DESARROLLO DEL ESTUDIO

En este apartado se analiza la vida y obra de Casaux y está dividido en tres grandes capítulos: el primero dedicado principalmente a las facetas de concertista y *luthier* a través de los Stradivarius del Palacio de Oriente. El segundo engloba la pedagogía violonchelista en todas sus vertientes y el tercero está dirigido a las composiciones.

Para poder elaborar adecuadamente este estudio han sido imprescindibles las entrevistas, como se ha señalado anteriormente. La más importante es la realizada a su hija Mary Ruiz-Casaux, por la cantidad de información valiosa que ha aportado. Las otras, realizadas a sus dos alumnos Vicente Espinosa y Ángel González, aparecerán más concretamente en el segundo capítulo de este estudio. Es importante reseñar esta información para facilitar, por un lado, la lectura de ellas y, por otro, entender el modo de citarlas.

##### 4.1 VIDA MUSICAL DE JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX

Este primer capítulo entrelaza las facetas personales de Casaux con las más trascendentes, es decir, vida concertista, música de cámara, faceta de *luthier* y su entrega hacia los Stradivarius del Palacio Real de Madrid. De esta manera se pueden conocer, ordenadamente, las distintas etapas de la vida musical de Casaux.

###### 4.1.1 Inicios musicales.

Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal se dedicó, desde los primeros años de su existencia, a la música. Nació el 23 de diciembre de 1889 en San Fernando (Cádiz) -lugar del destino militar de su padre, Juan Antonio Ruiz y López de Carvajal, Almirante de la Armada<sup>17</sup>-. En 1898 inicia los estudios de violín con Antonio Rabay en Cartagena. En 1899 se examina de los tres primeros cursos de violín y de solfeo en el Conservatorio de San Fernando con calificaciones de sobresaliente y en 1900 de cuarto de violín con las mismas notas<sup>18</sup>. Al mismo tiempo compagina los estudios musicales con los obligatorios en el Instituto de Cádiz, y se prepara para el ingreso en la Academia de la Armada. Según Mary Casaux:

---

<sup>17</sup> Consúltese anexo 0: Figura 1-2.

<sup>18</sup> Consúltese anexo 0: Figuras 5-6.

Mi padre empezó a estudiar en la Marina siendo un niño. Lo quiso mi abuelo que era almirante, y Jefe del arsenal La Carraca, situado en San Fernando, (Cádiz). Mi abuelo, al que no conocí, al parecer, era un gran músico<sup>19</sup>.

Entre 1900 y 1901, el joven Casaux varía su orientación instrumental y elige el violonchelo. Conoce al mecenas y destacado violonchelista gaditano Salvador Viniegra<sup>20</sup>, que tutela sus estudios en la Academia Santa Cecilia de Cádiz, fundada por el propio Viniegra. Casaux se presenta a un certamen literario-musical que se celebraba en Cádiz y consigue el primer premio, decantándose decidida y claramente hacia la música. En casa de Viniegra, conoce al violonchelista polaco Víctor Mirecki<sup>21</sup>, quien descubre inmediatamente el talento musical del joven Casaux y le aconseja que se desplace a Madrid para perfeccionar sus estudios. Cuenta su hija en la entrevista realizada:

Viniegra, que había sido violonchelista, trabajaba en su casa y allí empezó a dar clases de cello a mi padre. En un momento dado llamó a mi abuelo para decirle que Juan dejara la marina, puesto que, en su opinión, el chico era un violonchelista nato. Esto sucedía a sus nueve años, luego se vino a Madrid.

Siguiendo los consejos de Mirecki, Casaux se traslada a Madrid en 1902 y empieza a estudiar violonchelo con el propio maestro polaco. Tan impresionado queda Mirecki ante la extraordinaria calidad musical del alumno, que no solamente consigue que se traslade a la capital, sino que le acoge en su propia casa, considerándolo su alumno predilecto. Antes de su partida a Madrid, a los 13 años, había dado su primer concierto en Cádiz. También estudia solfeo con José Reventós y Truch, cursando al mismo tiempo, armonía y el resto de asignaturas en el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid, situado en aquellos momentos en el Teatro Real de Madrid<sup>22</sup>.

En 1908 termina los estudios oficiales obteniendo el Premio Extraordinario Bernardel, consistente en un violonchelo donado por el *luthier* parisino León

---

<sup>19</sup> Consúltese anexo XIII: Entrevista a Mary Ruiz-Casaux.

<sup>20</sup> Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (Cádiz 1862-Madrid 1915). Notable violonchelista e importante mecenas de las artes, especialmente de la música. Puede consultarse anexo 0: Figura 8.

<sup>21</sup> Víctor Alexander Marie Mirecki Larramat. Violonchelista de origen franco-polaco, nacido en la villa de Tarbes (Hautes-Pyrénées, Francia) 1847 y fallecido en Madrid en 1921. Fue profesor de violonchelo en el Real Conservatorio de Música de Madrid y destacan sus innovaciones técnicas violonchelísticas belgas de A. F. Servais. Apenas existen fotos sobre él, consúltese anexo 0: Figura 9.

<sup>22</sup> Consúltese anexo 0: Figuras 5 y 7.

Bernardel. Al tiempo que cumplía con sus estudios daba comienzo a su carrera concertística, fundando ese mismo año junto con Telmo Vela, el *Cuarteto Vela*. Bajo la supervisión de Jesús de Monasterio<sup>23</sup>, con quien estudiaba música de cámara en su cátedra de Madrid, el cuarteto realizó una intensa e importante labor musical, siendo calificada de muy exitosa por los mejores columnistas del momento y melómanos entendidos.

En 1909, la Reina Doña María Cristina y la Infanta Isabel le conceden una beca para perfeccionar sus estudios en París durante un año, recibiendo esta noticia en Portugal, donde se encuentra ofreciendo numerosos conciertos.

Se traslada a París en 1910 y amplía su formación realizando los siguientes estudios: perfeccionamiento del violonchelo y su pedagogía bajo la dirección de A. Cros Saint-Auge y André Hekking<sup>24</sup>; música de cámara del siglo XVIII, con instrumentos originales, con Casadesus; composición con Leo Sachs; especialización en música de cámara con Piere Marsik; estudio teórico y práctico de la construcción y restauración de los instrumentos de arco, basado en las antiguas escuelas italianas, bajo la dirección de León Bernardel. Añade Mary:

Mi padre fue a estudiar a París becado por la Reina María Cristina. Allí coincidió con Gaspar Cassadó, algo más joven que él. Otros, como Rubinstein y Manuel Quiroga, se alojaban incluso en la misma pensión. Enric Casals, que era un grandísimo músico, trabajó también en París, tengo fotografías de Enric Casals con mi padre<sup>25</sup>. Tenían muy buena amistad.

#### 4.1.2 Su trayectoria como concertista: música de cámara.

Se puede presentar al maestro Casaux, entre sus otras variadas facetas artísticas, como pionero de la música de cámara tanto a nivel nacional como internacional. Fue el precursor de una formación estable denominada *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, subvencionada por el Gobierno Español. Este

---

<sup>23</sup> Jesús de Monasterio (1836-1903). Es uno de los mayores representantes de la escuela violinística española. Como notable profesor formó a los violinistas más destacados de España de principios del s. XX. En 1887 se creó para él en el Real Conservatorio de Música de Madrid la cátedra de Violín y la de Música de Cámara. A sus clases solamente tenían acceso los alumnos más brillantes. Entre los violonchelistas que pasaron por sus manos en el aula de música de cámara destacan Juan Ruiz-Casaux y Pablo Casals. También puede consultarse el *Cuarteto Vela* en la figura 21, anexo II.

<sup>24</sup> Consúltese anexo 0: Figura 10.

<sup>25</sup> Consúltese anexo 0: Figura 11.

conjunto camerístico ofreció, durante 15 años, conciertos por toda la geografía europea.

Pero Casaux no solamente se dedicó a promocionar y dar a conocer la música de cámara por doquier sino que, al tiempo, destacaba sobremedida como solista de orquesta. Lo mismo actuaba como concertista al frente de orquestas sinfónicas nacionales e internacionales interpretando conciertos característicos del repertorio violonchelístico, como también lo hacía compartiendo escenario con otros solistas que eran, a su vez, los intérpretes más representativos del panorama instrumental del país y compañeros de Casaux de música de cámara. Como lo eran, en este sentido, Enrique Iniesta (violín) o Enrique Aroca (piano). Juntos interpretaban obras como el *Doble concierto* de Brahms o el *Triple concierto* de Beethoven<sup>26</sup>.

Las interpretaciones más destacables que ofreció el concertista Casaux fueron, sin duda, las del poema sinfónico *Don Quijote op. 35* de R. Strauss, entre los años 1916-1919, y 1941-1946. Estos conciertos se realizaron con diferentes orquestas<sup>27</sup> por toda la geografía española y por el extranjero, especialmente en Portugal, país que solía frecuentar ofreciendo numerosos recitales. Sin embargo su actuación más celebrada fue la realizada el 9 de marzo de 1925 bajo la dirección del propio R. Strauss, con la *Orquesta Sinfónica de Madrid* en el Teatro Real<sup>28</sup>.

En realidad, Casaux fue un excelente concertista desde su juventud. Lo confirman las numerosas crónicas de prensa -imposible citarlas todas por su cantidad- sobre sus interpretaciones. Son críticas muy positivas donde puede apreciarse el respeto mostrado tanto por parte de la prensa como del público asistente.

A continuación, se muestran tres crónicas de prensa referidas a interpretaciones del *D. Quijote* de R. Strauss. La primera, bajo la batuta de

---

<sup>26</sup> Pueden consultarse estos conciertos en la Tabla 1 expuesta en la página 47 de la Tesis.

<sup>27</sup> Ejemplo de algunas orquestas en las que Casaux interpretó el *D. Quijote* de R. Strauss: *Orquesta Municipal de Barcelona* (días 13, 14, 15 de noviembre de 1941), *Orquesta Nacional de Madrid* en Lisboa y Madrid (días 10 y 13 de abril, 1 y 8 de mayo de 1944 respectivamente), *Orquesta Municipal de Valencia* (días 15, 16, 17 de noviembre de 1946), entre otras. Puede consultarse el anexo I: Figura 13.

<sup>28</sup> Consúltese anexo I: Figuras 14-16. También pueden consultarse las actuaciones del *D. Quijote* de R. Strauss realizadas por Casaux más detalladamente en la Tabla 1, situada en la página 47 de la Tesis.

Fernández Arbós, con la *Sinfónica de Madrid* (13-10-1919) en el Teatro Real, publicada en el periódico *ABC* el día 20 de octubre de 1919, firmada por Tristán. La segunda con la *Orquesta Nacional* en Lisboa y el maestro Pérez Casas de director (13-4-1944), rubricada por Joaquín Rodrigo en *El pueblo* de Madrid, el 27 de abril de 1944. Y la tercera con la *Orquesta Nacional* y Pérez Casas (1-5-1944) en el Palacio de la Música de Madrid, publicada en el periódico *YA* el 3 de mayo de 1944 y firmada por José María Franco:

(1ª) El violoncello solista, que tan importante papel juega en el poema de Strauss, tuvo en Ruiz Casaux un intérprete excepcional, estupendo merecedor de los más fervorosos y entusiastas aplausos. Dijo, expresó y sollozó Casaux con pasión extraordinaria, con preciosa sonoridad y con afinación impecable. Es todo un artistazo el joven violonchelista, a quien ayer se tributó una ovación tan grande como merecida.

(2ª) (...) entre aplausos de salutación aparece Juan Casaux. Casaux es, sin duda, el violonchelista extranjero más conocido en Portugal; allí ha vivido grandes temporadas, años enteros, y allí ha dejado, como él mismo dice, sus mejores sucesales, grupos enteros de discípulos que no esperan más que su llegada para festejarlo como se merece. A Casaux le ha sido encargada la parte solista del formidable poema de Strauss; nadie con más autoridad que él para esta misión, ya que a Casaux le cupo el honor y el orgullo de estrenarlo en Madrid, bajo la dirección del propio autor. Cuarenta y cinco minutos de música exigen una tensión realmente excesiva, Casaux fue aclamado.

(3ª) (...) el "Quijote" de Strauss, obra que hace muchos años no se oía. Intérprete principal de ella fue el notable violonchelista Juan Ruiz Casaux, que la estrenó con el maestro Arbós en los conciertos de primavera del teatro Real. La seguridad de su técnica permite a Casaux vencer ágilmente las dificultades que llueven sobre Ingenioso Hidalgo, representado en el poema sinfónico por el violoncello solista, y expresar con maestría sus lamentos y endechas amorosas. El público hizo justicia tributando calurosas ovaciones y estentóreos bravos.

Casaux también fue solista de la sección de *cellos* de la *Orquesta Sinfónica de Madrid* y de la *Orquesta Nacional de España*, puestos que pronto abandonó para dedicarse a la música de cámara. Según Mary, "con la *Orquesta Sinfónica* mi padre estuvo más tiempo para, así, mantener el contacto con Fernández Arbós haciendo continuamente música de cámara". Sin embargo, la *Orquesta Nacional* tuvo que rechazarla por incompatibilidad con la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, ya que ambas formaciones estaban respaldadas por el Ministerio de Cultura. Puede

comprobarse la renuncia que Casaux presentó ante la orquesta, fechada el 8 de marzo de 1947<sup>29</sup>.

La creación de un grupo de cámara estable en España resultaba inverosímil, puesto que en esa época no existía ninguna agrupación profesional que se dedicara a la interpretación de este género musical. La creación de una agrupación estable parecía, por esta razón, una auténtica utopía. Igualmente, el trabajo de profesor de conservatorio no estaba suficientemente retribuido, no se consideraba una profesión de porvenir. En definitiva, pretender ser músico profesional en aquellos años podía considerarse una epopeya.

A continuación se destacan sus actuaciones de ámbito camerístico y su importante aportación a la música de cámara en España. También se nombran las formaciones que fundó o con las que actuó, tratando de diseccionar su intensa vida concertística, puesto que resultaría excesivo enumerar todos los conciertos que realizó.

Cabe indicar, que los horarios de los conciertos nombrados a lo largo de la Tesis se citan literalmente tal cual aparecen en los programas de mano originales, resultando extraña su lectura y al mismo tiempo curioso.

Casaux fue concertista-solista en todas sus facetas: además de las agrupaciones camerísticas que creó, tríos, cuartetos y quintetos fundamentalmente, también actuó en muchísimas ocasiones como solista en recitales de cello-piano (llegó a compartir recitales de cello-piano con más de 26 pianistas diferentes). Incluso como concertista interpretando obras del repertorio emblemático del violonchelo al frente de muchas orquestas sinfónicas. Y además de ello, era capaz de intercalar varias opciones en un mismo concierto. Por un lado, Casaux podía interpretar piezas cortas para violonchelo y piano con obras para Trío-piano (violín, *cello* y piano)<sup>30</sup>, incluso con cantantes<sup>31</sup> u otros Intérpretes (piano-violín, piano-

---

<sup>29</sup> Consúltese anexo III: Figura 34.

<sup>30</sup> Programa de concierto realizado el 26 de julio 1913 en la Real Academia Filarmonica de Santa Cecilia de Cádiz. Tres partes de concierto: Primera, piezas cortas para cello-piano; Segunda, Trío de F. Mendelsohn para violín, cello y piano (Rivas, Casaux y Gálvez); Tercera, piezas cortas. (de seis piezas cortas que toca Casaux, cinco son de D. Popper).



viola), a veces como miembros de una misma agrupación de cámara, otras no. Por otro, también era capaz de llevar a cabo dos recitales en un mismo día con los siguientes programas: el primero de ellos realizado a las 5 de la tarde interpretando, en la primera parte, dos conciertos para cello como el *Kol Nidrei* de M. Bruch y las *Variaciones Sinfónicas para violonchelo y orquesta* de L. Boëllman y, en la segunda, obras para cello y piano como la *Romanza* de C. Saint-Saëns y el *Spinnlied* de D. Popper.

En el segundo recital (presentado a las 9`30 de la noche del mismo día) ofrece el *Concierto para violonchelo y orquesta en La menor* de C. Saint-Saëns, en la primera parte, así como el *Tercer Nocturno* y el *Papillon* de D. Popper para piano y *cello* acompañado al piano por el Sr. F. Cotarelo, en la segunda parte del mismo concierto<sup>32</sup>. Incluso podía interpretar dos obras distintas, para violonchelo, en un mismo concierto, como lo fue en el *Concierto en La menor* de C. Saint-Saëns y el *D. Quijote* de R. Strauss, durante tres días seguidos -13, 14 y 15 de noviembre de 1941- acompañado por la *Orquesta Municipal de Barcelona* dirigida por Enric Casals en el Palacio de la Música de la Ciudad, como puede verse en la Figura 1:

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, días 15 y 19 de febrero de 1929 en el Teatro Juan Bravo (Segovia). Comparten programa alternativamente: Julia Rosa Saroba (Soprano), Juan Ruiz Casaux (chelo), Carmen Saroba (pianista acompañante).

<sup>32</sup> *Ibidem*, día 24 de julio de 1918 en el Gran Casino de San Sebastián. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, dirigida por el maestro Arbós.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 1: *Orquesta Municipal de Barcelona* dirigida por Enric Casals en el Palacio de la Música de Barcelona (13 de noviembre de 1941. Archivo personal de Casaux).

Describir cada una de sus actuaciones, en este momento, resultaría muy extenso, por ello, se resumirá de forma más general su vida musical en la Tabla 1 presentada a continuación. En apartados posteriores, como el de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* o conciertos en Palacio se desarrollará más exhaustivamente algunos de los acontecimientos musicales que Casaux realizó.

Tabla 1: Esquema general de las agrupaciones de música de cámara creadas por Casaux (o algunas participativas) y los conciertos más representativos de Casaux como concertista al frente de orquestas sinfónicas<sup>33</sup>.

1908-1909	<i>Cuarteto Vela</i> , formación creada por Jesús de Monasterio desde el aula de música de cámara del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.
1910-1911	Durante su estancia en París desarrolla una amplia actividad profesional iniciándola con la obtención de la plaza, por oposición como solista, en la <i>Société des Concerts Schiar</i> <sup>34</sup> con la que trabajó durante varios años ofreciendo conciertos por Francia, Alemania y Bélgica presentando, al mismo tiempo, su especialidad camerística junto a Ch. de Briot, Ritter, Crout y Brun.
1912-1914	Se trasladó a Portugal donde obtuvo contratos importantes, manteniendo una intensa labor concertística. Colaboró con notables músicos como Rey Colaço, Forsini y otros. Fundó junto con el musicólogo Moreira de Sa, una Sociedad de Música de Cámara en Oporto, desarrollando un encomiable trabajo con el cuarteto que formaron juntos durante los años 1913-1914, alternando esta actividad con la de solista en Oporto, Lisboa, París y Madrid. Los éxitos obtenidos, -tanto con el cuarteto así como solista llevando a cabo numerosos conciertos en el Salón de Manuel Passos y otros locales-, determinaron la reconocida fama de la que disfrutó y gozó en Portugal. Añade Mary: "Estas tres capitales, París, Lisboa y Madrid, tienen gran importancia en la trayectoria musical de mi padre. En general, los músicos españoles iban tanto a Lisboa, como a París o Madrid".
1915	En 1915 Fernández Arbós le ofreció la plaza de solista en la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> , consagrándose como concertista tras el estreno del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss en el Teatro Real de Madrid el día 2 de abril de 1916. Interpretó esta famosísima obra que constituirá, a partir de este festejado estreno, la piedra angular de su amplísimo repertorio y de su sensibilidad interpretativa dada la belleza y dificultad de la misma.

<sup>33</sup> La mayoría de estas agrupaciones pueden consultarse en documentos originales del archivo personal de Casaux expuestos en el anexo II: Figuras 17-32 y en el catálogo de conciertos detallados en el apartado 4.1.2.2.

<sup>34</sup> Consúltese anexo 0: Figura 12.

1916-1917	<p>Casaux llegó a interpretar el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss nada menos que 17 veces en 1916 en ciudades tan distintas como Madrid, Sevilla, San Fernando, Cádiz, Oviedo, Vigo, Zaragoza, Valladolid, San Sebastián, Murcia, Alicante, Valencia, Barcelona, Gerona y particularmente en Madrid<sup>35</sup>. Estando acompañado prácticamente, en todas las ocasiones, por la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> teniendo como director a Fernández Arbós. Habitualmente Casaux solía interpretar el <i>Quijote</i> con E. Escobar como viola solista, aunque en alguna ocasión lo hizo con M. Montano. En total llegó a interpretarlo 26 veces entre 1916-17, incluso días seguidos (Oviedo y Zaragoza).</p>
	<p>Constituye el <i>Trio de Cámara</i> o <i>Trio Cubiles</i> en 1916. Casaux (<i>cello</i>), José Cubiles (piano) y Fermín F. Ortiz (violín), con el que realizará varias giras por el norte y levante de España<sup>36</sup>. Llevando a cabo, a la vez, una gira con el cuarteto que había formado Arbós, Vianna da Mota y Francés.</p>
	<p>Resultó muy interesante y destacable la interpretación que efectuó en San Sebastián con la <i>Orquesta del Gran Casino</i> del <i>Triple concierto</i> de Beethoven, el día 27 de septiembre de 1917, con Bordas y Cubiles.</p>
1918	<p>También interpretó como concertista obras como el <i>Kol Nidrei</i> de M. Bruch, las <i>Variaciones Sinfónicas para violonchelo y orquesta</i> de Boëllmann, o el <i>Concierto en La menor</i> de C. Saint-Saëns, en julio de 1918<sup>37</sup>.</p>
	<p>Se constituye el <i>Cuarteto Arbós</i><sup>38</sup>, formado por Enrique Fernández Arbós (Violín), Julio Francés (Viola), Vianna da Motta (Piano), Casaux (<i>cello</i>), y el <i>Trio Costa-Terán-Casaux</i>.<sup>39</sup>, Francisco Costa (violín), Tomás Terán (piano) y Casaux (<i>cello</i>), realizando giras por toda España.</p>
1919	<p>Ofrece el <i>Don Quijote</i>, en Lisboa, bajo la dirección de Vianna da Motta y aunque ya había logrado merecida fama, su impresionante interpretación le elevó a lo más alto en el mundo musical<sup>40</sup>.</p>

<sup>35</sup> Consúltese los programas de conciertos del año 1916 los días 13, 25, 28 y 30 de abril; 6, 7, 17, 24 y 25 de mayo; 11 de junio, 23 de septiembre, 13 de octubre, 30 de septiembre, 14,18, 21 y 28 de octubre.

<sup>36</sup> *Ibidem*: año 1917 los días 9, 10, 12, 13, 16, 19, 22 y 23 de enero; 22 de marzo, 27 y 28 de noviembre.

<sup>37</sup> *Ibidem*: año 1918 los días 20 y 24 de julio.

<sup>38</sup> *Ibidem*: días 25, 26, 27, 28, 30, 31 de enero; 2, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 18, 19, 21 y 22 de febrero.

<sup>39</sup> *Ibidem*: días 5, 11, 12, 16, 20, 24, 25, 27 y 31 de mayo; 2, 3, 4, 5, 6, 15 y 16 de junio.

<sup>40</sup> Concierto realizado el día 18 de mayo de 1919.

1921	Colabora con el <i>Quinteto Madrid</i> compuesto por: Joaquín Turina (piano), Julio Francés (1º violín), Odón González (2º violín), Conrado del Campo (viola) <sup>41</sup> . Por otro lado, el intento de formar la <i>Sociedad Nacional de Música de Cámara</i> fracasa por motivos ajenos a los interesados.
1923	Realiza varias actuaciones, como solista, con la <i>Ópera di Cámara Ottein-Craibbé</i> <sup>42</sup> .
1924	Participa con el <i>Cuarteto Wedding</i> .
1925	Actuó con el <i>Cuarteto Zimmer</i> de Bruselas formado por Albert Zimmer (1er violín), Frederic Ghigo (2º violín), Louis Baroen (viola), Jacques Gaillard (violonchelo), y Juan Ruiz-Casaux (violonchelo), interpretando el <i>Quinteto en Do M</i> de F. Schubert para dos chelos <sup>43</sup> .
	Vuelve a interpretar una vez más el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss, con la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> , pero en esta insólita ocasión bajo la dirección del propio compositor <sup>44</sup> .
1927	Forma parte del <i>Quinteto de Unión Radio</i> de Madrid con: Julio Francés (violín 1º), José Outumuro (violín 2º), Conrado del Campo (viola), Casaux (chelo) y José M <sup>a</sup> Franco (piano) <sup>45</sup> .
1929	Colabora con el <i>Cuarteto Milanés</i> constituido por: Pedro Meroño (violín 1º), Francisco Cruz (2º violín). John Milanés (viola), Carlos Baena (chelo), con el fin de interpretar quintetos de F. Schubert para dos violonchelos <sup>46</sup> .
1930	Colabora con el <i>Quinteto de Unión Radio</i> <sup>47</sup> y con la <i>Agrupación Unión Radio</i> <sup>48</sup> .

<sup>41</sup> *Ibidem*: día 3 de enero de 1921. El violonchelista habitual del *Quinteto Madrid* es Luis Villa, "al que sustituye Casaux debido a su enfermedad" según explica el programa de concierto.

<sup>42</sup> *Ibidem*: días 17, 21, 23, 24 y 27 de abril de 1923.

<sup>43</sup> *Ibidem*: día 4 de diciembre de 1925.

<sup>44</sup> Consúltese anexo I: Figuras 14-16.

<sup>45</sup> Concierto realizado el día 10 de octubre de 1927.

<sup>46</sup> Concierto realizado el día 27 de abril de 1929.

<sup>47</sup> Mismos componentes del *Quinteto de Unión Radio* (citados en el año 1927 de esta tabla); pero en esta ocasión con Ignacio M. Tomé como 2º violín. Concierto realizado el día 21 de abril de 1930.

<sup>48</sup> Agrupación formada por los mismos componentes del *Quinteto de Unión Radio*, con el añadido del contrabajista Lucio González. Concierto realizado el día 9 junio 1930.

1932-1936	En 1932 Casaux sigue realizando conciertos del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss con Monte (viola) y Corvino (violín) <sup>49</sup> .
	Se presenta el <i>Trio Hispano-Húngaro</i> <sup>50</sup> . Enrique Iniesta (violín), Fernando Ember (piano) y Casaux ( <i>cello</i> ). A la vez solían ofrecer actuaciones dobles, con el concertista José M <sup>a</sup> Franco (pianista), es decir, compartían duetos ( <i>cello</i> -piano//violín-piano) con Franco por un lado y por otro lo hacían como concertistas en orquestas sinfónicas, llevando a efecto obras como el <i>Doble concierto</i> de J. Brahms para <i>cello</i> y violín, siendo Casaux e Iniesta únicos intérpretes <sup>51</sup> .
	En 1935 funda el <i>Cuarteto de cuerda</i> con: Conrado del Campo (viola), Juan Ruiz Casaux (violonchelo), Francisco Cruz (violín), John Milanés (violín) <sup>52</sup> .
	Se instituye en Alemania, el <i>Grupo de Música Antigua</i> compuesto por: Juan Ruiz Casaux ( <i>cello</i> o <i>viola da Gamba</i> ), Karin Maske ( <i>violine</i> ), Wilhem Maske ( <i>violine</i> ), Ilse v. Winterfeld ( <i>cémbalo</i> ) en 1935 <sup>53</sup> .
1939-1954	En 1939 funda la <i>Agrupación Nacional de Música de Cámara</i> , patrocinada con una subvención oficial que Casaux gestionó y obtuvo. Se trataba de un quinteto con piano que actuaba, entre otros sitios, en la sala del Conservatorio de la calle San Bernardo nº 44 cada quince días los fines de semana. En verano, el gerente les organizaba un mes de conciertos por Europa. Durante algunos años también actuaron en el Palacio Real de Madrid, momento que detallaré más adelante. Casaux, con el tiempo, fue dejando la agrupación por falta de entendimiento entre sus componentes y por carencia de tiempo en 1954. Más tarde fundaría el <i>Quinteto Casaux</i> con otros profesionales tocando en Palacio.
	En 1945 Casaux e Iniesta ofrecerán el <i>Doble concierto</i> de J. Brahms hasta tres veces pero, en esta ocasión, como miembros de la <i>Agrupación Nacional de Música de Cámara</i> <sup>54</sup> .

<sup>49</sup> Concierto realizado el 16 de diciembre de 1932.

<sup>50</sup> La frecuencia de los conciertos realizados entre 1932-36 fue muy intensa, como ejemplo citaré algunos conciertos realizados en 1933 los días: 7, 19 y 28 de abril, 18, 28 y 30 de octubre, 13 de diciembre, etc.

<sup>51</sup> Interpretaciones del *Doble concierto* de Brahms por Casaux e Iniesta fueron los días 15 y 20 de diciembre de 1933 y el día 3 de noviembre de 1934.

<sup>52</sup> Concierto realizado el día 18 febrero de 1935.

<sup>53</sup> *Ibidem*, día 26 de abril.

	Paralelamente siguió realizando giras nacionales e internacionales interpretando el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss en diferentes orquestas, ciudades (Barcelona, Lisboa, Madrid y Valencia) e incluso en días seguidos <sup>55</sup> .
1951	Se funda la Sociedad Española de Música de Cámara. Se trata de una entidad privada constituida por un grupo de amigos, entre ellos Casaux, melómanos muy aficionados a la música de cámara, como socios de la misma. Mary Casaux añade: La base de esta Sociedad era la Agrupación Nacional, que durante varios años tuvo programación en el teatrillo de San Bernardo 44, con muy buena sonoridad y ahora convertido en la escuela de canto, por lo que se hicieron muchos conciertos de cámara. Estos conciertos estaban apoyados por los infantes S.A.R. <sup>56</sup> . D. José Eugenio y D. Luis de Borbón, reconocidos melómanos, tíos del actual Rey Don Juan Carlos de Borbón. D. José Eugenio era el Presidente de Honor.
1958	Continúa realizando conciertos como concertista en orquestas sinfónicas. <i>Concierto en La menor para violonchelo y orquesta op. 129</i> de R. Schumann (26 Mayo 1958) Málaga <sup>57</sup> . Director: Pedro Gutiérrez Lapuente y recitales como solista en cámara.

Fuente: Elaboración propia.

Según Suárez, se conocen grabaciones de Casaux desde el año 1950. Y así dice al respecto: "se tiene constancia de que en 1950 Casaux había grabado varios discos en la empresa Columbia de San Sebastián con cuartetos de Conrado del Campo, Arriaga, de Julio Gómez o Turina, (...) donde fácilmente puede advertirse su estilo interpretativo" (2001, p. 477).

En realidad, no solamente existen grabaciones de música de cámara de Casaux en 1950, sino que las hay desde 1947 por la empresa Columbia como puede

<sup>54</sup> Interpretaciones del *Doble concierto* de Brahms fueron los días 12, 19 y 28 de marzo de 1945. También puede consultarse el anexo II: Figuras 17 y 18.

<sup>55</sup> Conciertos realizados los días: 13,14 y 15 de noviembre de 1941; 10 y 13 de abril, 1 y 8 de mayo de 1944; 15,16 y 17 de noviembre de 1946; 6 de octubre de 1947. Existe un error en el periódico *Hoja del Lunes*, Madrid (8-mayo-1944). Los conciertos realizados en mayo son interpretados por la *Orquesta Nacional de Madrid*, no de Lisboa. Todos estos conciertos pueden consultarse en el apartado 4.1.2.2.

<sup>56</sup> Su Alteza Real.

<sup>57</sup> Consúltense anexo II: Figura 20.

verse en los documentos de Casaux<sup>58</sup>. Además, desde 1940 existen grabaciones de conciertos que se ofrecían por la radio, en diferido, como se verá más adelante.

La música de cámara para Casaux fue una de las facetas más importantes de su vida. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Española de Música de Cámara o Asociación de Amigos de la Música de Cámara, como se llamó primeramente. Como fundador ayudó a instaurar las bases de esta asociación privada.

Por un lado, puede apreciarse el manuscrito que él mismo escribió (Figura 2), con la conformidad de los ilustres socios para que a través de la *Agrupación Nacional* se regulara una continuidad de conciertos camerísticos en dicha Sociedad (Figura 3).

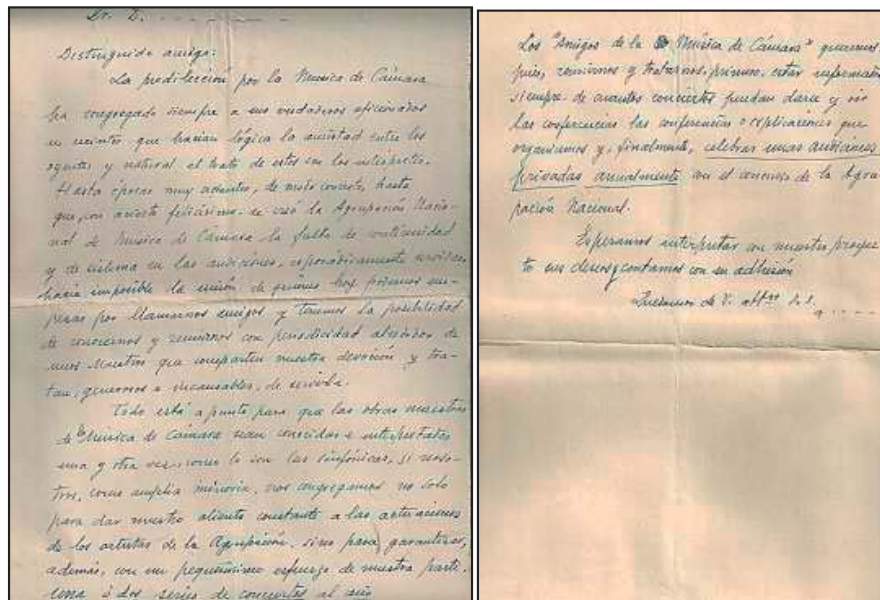


Figura 2: Manuscrito de Casaux. Carta de presentación la Asociación de Amigos de la Música de cámara (transcrita en la Figura 3 donde aparecen todos los socios).

<sup>58</sup> Consúltese anexo III: Figura 58.  
52



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

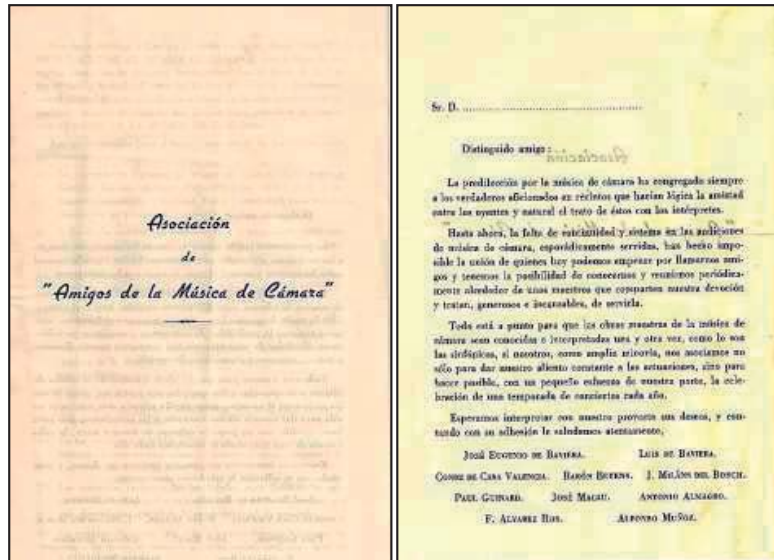


Figura 3: Bases de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara (transcripción del manuscrito de Casaux aprobado por todos los socios).

De esta manera, se acordaron primeramente cinco condiciones de adhesión (Figura 4), siendo finalmente nueve las bases de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara (Figura 5).

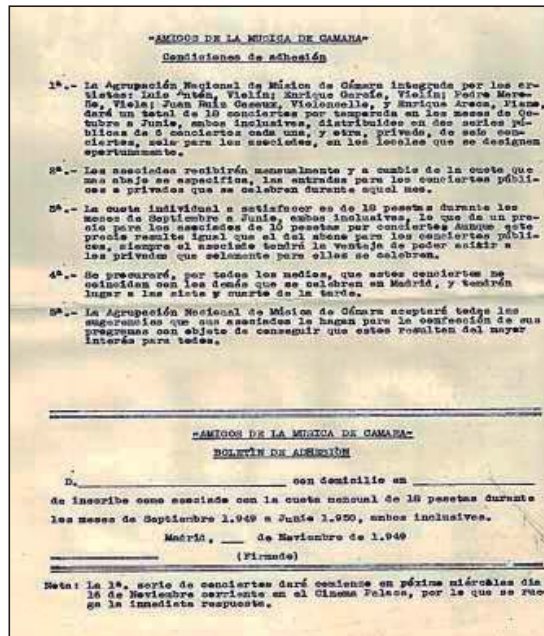


Figura 4: Las cinco condiciones de adhesión que se instauraron en 1949.

Algunas de estas bases o condiciones consistían en que la *Agrupación Nacional*, que era el núcleo de esta organización, tenía que cumplir una serie de responsabilidades, entre ellas: 1) realizar una cantidad de conciertos estipulada por dicha Sociedad (18 conciertos por temporada concretamente), 2) que las cuotas individuales fueran de 10 pesetas por concierto, 3) que no coincidieran los conciertos con otros que se hicieran en la ciudad de Madrid, 4) que todos los conciertos se realizaran por la tarde y 5) que fueran dos conciertos mensuales de música de cámara.

Pero la totalidad de estas bases se nombrarán a través de los documentos originales de Casaux puesto que contienen textos descifrables a la perfección.

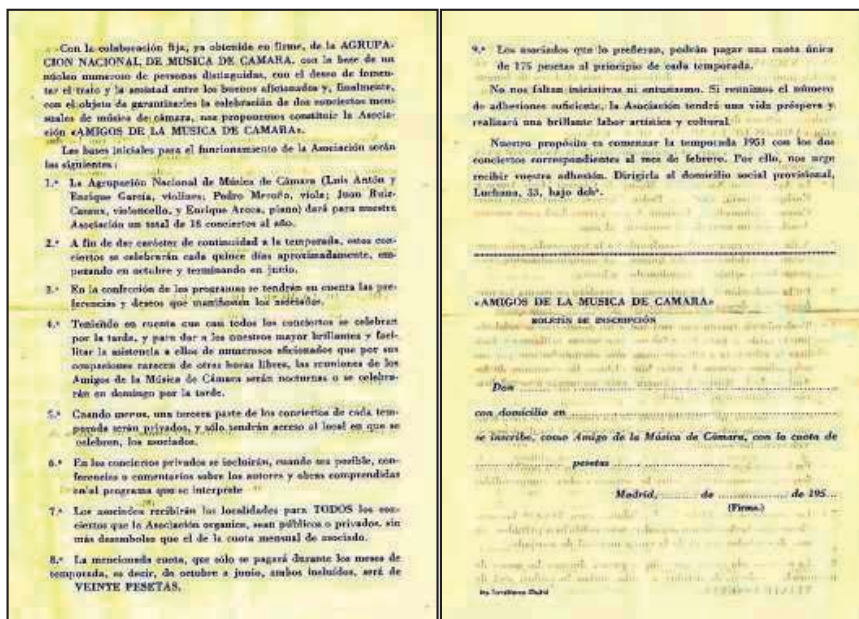


Figura 5: Las nueve bases iniciales para el buen funcionamiento de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara.

De esta manera Casaux ayudó a difundir la música de cámara de forma continua, primeramente en la capital y más tarde a nivel nacional e internacional como se verá a continuación a través de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*.

#### 4.1.2.1 La Agrupación Nacional de Música de Cámara.

La *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, fundada por Casaux en 1939, fue una de las formaciones camerísticas más importantes de España. Se trataba de un quinteto con piano, es decir, cuarteto de cuerda -dos violines, viola, violonchelo- y piano.

Los componentes de esta agrupación eran: Enrique Iniesta y Luis Antón (Violines), Pedro Meroño (Viola), Juan Antonio Ruiz Casaux (Violoncello) y Enrique Aroca (Piano). A partir de 1952 Luis Antón pasa a ser violín 1º y se incorpora Enrique García Marco como violín 2º<sup>59</sup>.

Habitualmente esta formación era conocida como *Agrupación Nacional de Música de Cámara* sin embargo en ciertas ocasiones adquiría distintas nomenclaturas similares, por ejemplo: *Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional*<sup>60</sup>, *Orquesta Nacional de Cámara*<sup>61</sup>, *Quinteto Nacional Español de Música de Cámara*<sup>62</sup>. El propio Casaux, explica el nombre de la agrupación:

En mi calidad de fundador y organizador de la Agrupación de Música de Cámara acogida por el Estado Español bajo sus auspicios en el año 1940 bajo los títulos sucesivos de Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional, y por último Agrupación Nacional de Música de Cámara una vez independizada de aquel otro organismo estatal en el año 1947 (el 13 febrero) y teniendo en cuenta la experiencia sobre su funcionamiento artístico, social y administrativo a través de casi diez años de su existencia, me mueven a presentar respetuosamente a V.E. el presente escrito<sup>63</sup>.

Este escrito de Casaux hace referencia al nombre definitivo de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* que fue determinado oficialmente el 13 de febrero de 1947 como se acuerda oficialmente en el documento original<sup>64</sup>. En este nombramiento, del Ministerio de Educación, se considera la agrupación como un órgano independiente de la *Orquesta Nacional*<sup>65</sup> ya que ambas formaciones son

<sup>59</sup> A partir del concierto realizado el día 21 mayo de 1952.

<sup>60</sup> Conciertos realizados los días: 1 y 27 de enero de 1942; y el día 15 de enero de 1943.

<sup>61</sup> *Ibidem*: día 19 de septiembre de 1943.

<sup>62</sup> *Ibidem*: días 12 de enero y 23 de marzo de 1944.

<sup>63</sup> Documento del archivo personal de Casaux escrito a máquina por él mismo en el que explica el nombre de la agrupación. Este documento no se adjunta por su estado deteriorado.

<sup>64</sup> Consúltese anexo III: Figura 33.

<sup>65</sup> Actualmente la *Orquesta y Coro Nacional de España* (OCNE).

sustentadas por el *Estado Español*, siendo la *Agrupación Nacional* la primera agrupación camerística financiada por el Ministerio.

Y el hecho de que la *Agrupación Nacional* dependiera del Ministerio (como se ha demostrado y se explica de nuevo en la tercera norma o compromiso del siguiente documento, Figura 6) hacía que tuviera que cumplir unos requisitos establecidos por la Comisaría General de Música. Cinco concretamente que se detallan en el siguiente documento:

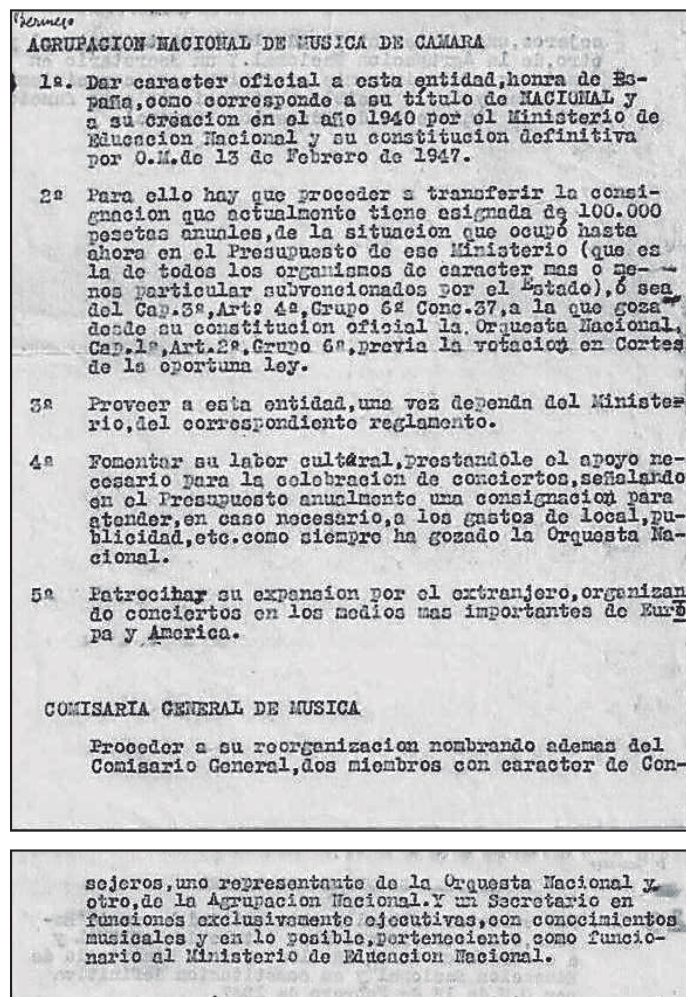


Figura 6: los cinco requisitos establecidos por la Comisaría General de Música que tenía que cumplir obligatoriamente la Agrupación Nacional de Música de cámara.



Pero la dedicación más plausible de esta agrupación fue elevar la música de cámara a los más altos niveles de virtuosismo instrumental y calidad musical, consiguiendo una sonoridad homogénea el grupo, como si de un solo instrumento se tratara. Estos valores consolidaron su repercusión nacional y su proyección internacional.

Algunos ejemplos que corroboran la importancia de esta agrupación son los siguientes<sup>66</sup>:

Según el periódico *Los Angeles Times*<sup>67</sup>, el 5 de abril de 1949, publica: "*The National Quintet of Spain is the world's best ensemble in this kind of music*" (*La Agrupación Nacional de Música de Cámara, es el mejor conjunto del mundo en este género de música*).

Respecto al periódico *Marruecos* de Tetuán, el 27 de noviembre de 1945), dice: "Agrupación musical calificada con justicia como una de las mejores del mundo"<sup>68</sup>.

Incluso el periódico *Ideal* de Granada, el 30 de noviembre de 1945, resalta que "puede reputarse como la mejor agrupación de España y, sin temor a excedernos en elogios, una de las mejores de Europa"<sup>69</sup>.

También recibe ovaciones en las críticas de programas de concierto como los realizados los días 26 y 28 de diciembre de 1941, anunciando que es el "Mejor Conjunto Musical de España". El concierto del día 13 de julio de 1941 como "la Agrupación musical más prestigiosa de España", y los conciertos de los días 11 y 13 de octubre de 1943 que destacan:

La perfección y altura logradas por la Agrupación se debe al hecho de estar integrada por artistas del máximo prestigio y autoridad y también al elevado exponente de disciplina, que representa una esencial característica de este

---

<sup>66</sup> Consúltense anexo III: Figuras 35-47, pueden consultarse como testimonio de conciertos y viajes importantes que realizó la Agrupación, así como periódicos que destacan su fama, (Figuras 48-52), del mismo anexo.

<sup>67</sup> Es el segundo periódico metropolitano más grande en los Estados Unidos después de *The New York Times*.

<sup>68</sup> Crítica del concierto realizado el día 26 de noviembre de 1945. Concierto en honor de S. A. J. el Jalifa, en el Palacio del Mexuar.

<sup>69</sup> Crítica del concierto realizado el día 29 de noviembre de 1945.

conjunto. En el primer atril actúan indistintamente ambos violinistas, lo que da a las interpretaciones un ponderado equilibrio.

Por último, dos crónicas de prensa, ambas publicadas en el periódico *Marruecos* de Tetuán, la primera del día 24 de noviembre de 1945, y la segunda del 22 de noviembre de 1945, dicen al respecto:

(1ª) El Quinteto es una maravilla y una auténtica gloria española: piano, violines, viola y cello, cinco instrumentos, forman uno sólo, constituyen un todo, homogéneo, acordado, exacto. Son una cosa concreta, matemática, pero sin la frialdad de los números, antes al contrario, con el aliento cálido que baja del cielo en alas de la inspiración<sup>70</sup>.

(2ª) (...) el espectáculo único por su calidad, que en función de gala ofrecerá al público tetuaní: Quinteto Nacional de Música de Cámara con las primicias de su actuación en el Protectorado. Aroca, Iniesta, Casaux, Antón y Meroño, intérpretes geniales de universal renombre que alternan sus tareas del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid con excursiones por España y el Extranjero, voceros de la potencia espiritual de la patria, vienen hoy a Marruecos llamados por la alta Comisaría, patrocinadores de toda empresa noble y elevada, a solazarnos con música tan sublime como los cuartetos de Haydn, Beethoven y Dvorak. Ni que decir tiene que la sala del gran teatro Español lucirá esa noche sus mejores galas, dando grata acogida a lo más selecto de nuestra sociedad<sup>71</sup>.

Había adquirido tal trascendencia que en muchas ocasiones actuaban en presencia de altos cargos o personalidades de relevancia. Era algo normal, como se indica en tres críticas de prensa: la primera del periódico *España* de Tetuán (24-noviembre-1945), la segunda del periódico *Marruecos* de Tetuán (27-noviembre-1945), y la tercera del periódico *ABC* de Sevilla (8-octubre-1948):

(1ª) Asistieron Su Alteza Imperial el Jalifa, Su Excelencia el Alto Comisario, el delegado general de la Alta Comisaría, numerosas autoridades y personalidades y un selectísimo público<sup>72</sup>.

(2ª) La fiesta de ayer en el Palacio Jalifiano. Concierto del Quinteto Nacional de Su Alteza Imperial<sup>73</sup>:

(3ª) Cena y concierto de gala en el Hotel Alfonso XIII. A las diez y media de la noche se celebró en el Hotel Alfonso XIII una cena de gala (...). El acto resultó

<sup>70</sup> Crítica del concierto realizado el día 24 de noviembre de 1945.

<sup>71</sup> *Ibidem*: día 23 de noviembre.

<sup>72</sup> *Ídem*.

<sup>73</sup> *Ibidem*: día 26 de noviembre.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

brillantísimo, asistiendo al concierto numerosas y distinguidas personas de la buena sociedad sevillana<sup>74</sup>.

La Agrupación fue homenajeada, entregándosele una placa de bronce, realizada por el escultor Rafael Sanz, el 28 de junio de 1942<sup>75</sup>. En ella pueden leerse, debajo de las figuras, los nombres de los componentes de dicha Agrupación: Aroca, Antón, Iniesta, Medroño, Casaux (de izquierda a derecha en la Figura 7), publicada en el diario *ABC* el 10 de julio de 1942.



Figura 7: Placa de bronce, obra del escultor Rafael Sanz, que ha sido colocada en el Aula de Cultura de la Delegación Provincial de Educación Nacional de Música de Cámara.

<sup>74</sup> *Ibidem*: día 7 de octubre de 1948.

<sup>75</sup> Concierto homenaje a la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* celebrado el día 28-junio-1942 en el salón de actos de la delegación provincial de educación de Madrid. Consúltese anexo III: Figura 42.

También se le concedió la Medalla de la Medahuia de parte de su Alteza Imperial el Jalifa de España en Marruecos el 26 de noviembre de 1945<sup>76</sup>. Lo confirma el periódico *Informaciones* de Madrid el 27 de noviembre de 1945:

Su alteza Imperial el Jalifa y el alto comisario de España en Marruecos, con el quinteto nacional de música de cámara, a quienes el Jalifa concedió la Medalla de la Medahuia.

A través de los programas y folletos, también prensa y radio, donde se explicitaban los conciertos que ofrecía esta formación, y que acaban de exponerse, podían conocerse, de primera mano, las tradiciones y costumbres sociales, culturales y en especial las realidades musicales desarrolladas en el país durante la primera mitad del siglo XX.

Con ello, se puede conocer que, en general, estas programaciones de conciertos constaban de tres partes (Figura 8), con intermedios de diez minutos<sup>77</sup>. En ocasiones se celebraban dos partes con intermedios de 15 minutos, más acorde con lo que ocurre en la actualidad<sup>78</sup>.

Normalmente la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* actuaba en la primera y segunda parte como cuarteto de cuerda y la tercera como quinteto con piano, con lo que se cerraba el concierto (Figura 8). Al igual que se hacía en los conciertos sinfónicos y tal como suele hacerse ahora, es decir, terminar con obras de mayor envergadura musical<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Concierto realizado el 26 de noviembre de 1945 en el Palacio Jalifiano (Palacio del Mexuar).

<sup>77</sup> Conciertos realizados por la Agrupación Nacional los días 21 de marzo de 1946; 13 y 26 de marzo de 1947; 17 de marzo de 1950 y 11 de junio de 1950, etc.

<sup>78</sup> *Ibidem*: días 22 de marzo de 1946; 8 de diciembre de 1947; 26 de febrero de 1950; 1 y 12 de mayo de 1952, etc.

<sup>79</sup> Ejemplo de programa de concierto del día 1 de enero de 1942 (11 y cuarto de la mañana), Palacio de la Música de Barcelona. Tres partes de concierto: 1ª parte, *Cuarteto n.º 1* de J. Arriaga; 2ª parte, *Cuarteto op. 96* de A. Dvorak; y 3ª parte, *Quinteto en Fa menor* de C. Frank.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

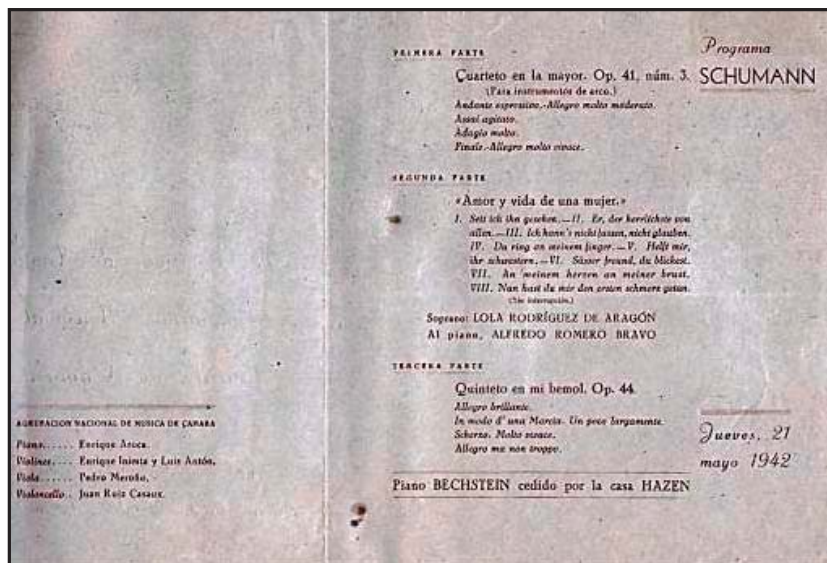


Figura 8: Programa de concierto realizado el día 21 de mayo de 1942 en el Teatro María Guerrero de Madrid. Concierto de tres partes (obras de R. Schumann): 1ª parte, *Cuarteto en la mayor Op. 41, núm. 3*; 2ª parte, *Amor y vida de una mujer* con la Soprano Lola Rodríguez de Aragón y al piano Alfredo Romero Bravo; 3ª parte, *Quinteto en Mi bemol Op. 44*. El pianista que toca con la Agrupación Nacional es Aroca, en cambio a la soprano le acompaña el pianista Alfredo Romero.

Los conciertos, en esta época, solían presentarse habitualmente por la tarde-noche entre las 18:30 y 22:45 horas y con menor frecuencia por la mañana, a partir de las 11:15 horas. Los horarios figuraban siempre en los programas y en ocasiones de forma diferente a la actual<sup>80</sup>, de hecho, en esta investigación se mencionan fielmente a los prospectos originales, como se ha advertido anteriormente.

En ocasiones, esta Agrupación realizaba varios conciertos durante el mismo día, incluso en diferentes ciudades del país<sup>81</sup>. También lo hacían durante días

<sup>80</sup> Por ejemplo horarios habituales como: 6.30 (refiriéndose a la tarde), 6´45 de la tarde, 7.15h de la tarde, 7 ½ de la tarde, 7 y media en punto de la tarde, 8 de la tarde, 10 y media de la noche, 11 y cuarto de la mañana, etc. Puede comprobarse en los programas de concierto expuestos en el apartado 4.1.2.2., concretamente los días: 25 y 26 de octubre 1948 (6.30 en punto de la tarde); 14 marzo 1946 (6´45 de la tarde); 7 y 8 de marzo 1945 (7 menos cuarto, en punto); 10 marzo 1946 (10´45); 18 junio 1948 (10,15 de la noche); 25 febrero 1948 (10. 30h de la noche); 24 diciembre 1948 (11 de la mañana), etc.

<sup>81</sup> Por ejemplo los conciertos realizados los días: 10 de marzo de 1946 (10´45h) en el Gran Casino de Tarrasa y (6 en punto de la tarde) en el Círculo Sabadellés (Sabadell). Día 13 de mayo de 1947 (20h) en el Colegio de San Juan Bautista (Jerez de la frontera) y (22:30h) en el Casino Gaditano (Cádiz). Día 7 de octubre de 1948 (18h) en el Museo Naval de Madrid y después de la cena (de las 10 y media de

consecutivos<sup>82</sup> interpretando diferentes programas en cada concierto<sup>83</sup>. De vez en cuando, se veían obligados a realizar cambios de programa a causa de la enfermedad<sup>84</sup> de algún miembro del grupo. A su vez, participaban en festivales<sup>85</sup> de música de cámara e intervenían como solistas en diferentes orquestas sinfónicas<sup>86</sup>. Sin duda, este frenético ritmo de conciertos resulta ser un hecho excepcional para esta época. Así lo explica el periódico *Región*, el 24 de marzo de 1946:

(...) desde Cataluña a Asturias ha dado quince conciertos en estos últimos quince días. Anteayer tocaron en Gijón, mañana lo harán en Sama, e inmediatamente seguirán a Galicia. No creemos exagerar si afirmamos que la Agrupación Nacional ha contribuido en gran medida a desarrollar la afición que por la música de cámara va sintiendo nuestro público.

Por otro lado, conocer los teatros o locales donde habitualmente ofrecía conciertos esta Agrupación llevan a descubrir cuáles eran los lugares que se frecuentaban en el ámbito musical de esta época. Además de muchas sociedades filarmónicas, círculos culturales, colegios mayores, conservatorios, escuelas navales, nacionales, instituto francés y alemán, delegaciones, universidades, palacios de la música, teatros... A nivel nacional, solían repetirse los salones de la delegación, dos

---

la noche) en Hotel Alfonso XIII de Sevilla. Día 21 de febrero de 1951 (19h) en la Facultad de medicina de Granada y (22:30h) en el Colegio Mayor de San Bartolomé (Granada). Día 10 de marzo de 1956 (10´45h) en el Gran Casino de Tarrasa y (18.15h) en el Círculo Sabadellés, etc.

<sup>82</sup> Conciertos realizados los días 18,19 y 21 de junio de 1941; 18,19, 21 Y 22 de mayo de 1948.

<sup>83</sup> *Ibidem*: días 26 y 27 de febrero de 1952. Primer concierto: *Trío en Re m op. 32* de A. Arensky, *Cuarteto en Re m la muerte y la doncella* de F. Schubert y *Cuarteto en Do m op. 15* de G. Fauré. Segundo concierto: *Trío Domky op. 90* de A. Dvorak; *Cuarteto en Mi m op. 59 n° 2* de Beethoven y *Quinteto en Mi b op. 44* de R. Schumann.

<sup>84</sup> *Ibidem*: día 4 de noviembre de 1952. Programa previsto: *Cuarteto en Do M op. 76 n° 3* de J. Haydn; *Cuarteto en Sol m op. 10* de C. Debussy. (Enrique García 2º violín) Por "La enfermedad que aqueja al Maestro Pedro Meroño, obliga a modificar el programa anunciado en la siguiente forma (según explica el prospecto):" *Trío en Sol m op. 110*, R. Schumann; *Trío en Fa sostenido m op. 1 n° 7*, C. Franck. (Enrique Aroca, piano; Luis Antón, violín; Casaux, Cello.)

<sup>85</sup> *Ibidem*: en la VI Quincena Musical del 3 al 16 de septiembre. Días a interpretar por la Agrupación son el 4, 7, 10 y 12 de septiembre (7.15 tarde) de 1945 -Teatro Victoria Eugenia- San Sebastián (cada día un programa diferente: día 4, *Cuarteto en Mi m* de B. Smetana; *Cuarteto sobre temas vascos* de J. M. Usandizaga y *Cuarteto en Do m, op. 15* de G. Fauré. Día 7, *Cuarteto en Do op. 54, n° 2* de Haydn, *Cuarteto en Fa* de Ravel y *Cuarteto en Mib, Op. 87* de A. Dvorak (piano e instrumentos de arco). Día 10, *Cuarteto en Mim, op. 12* de F. Mendelssohn, *Cuarteto en Fa m* de Muñoz Molleda y *Quinteto en Fam* de C. Frank. Día 12, *Trío en Sim, op 76* de J. Turina, *Cuarteto en La m op 132* de L. v. Beethoven y *Quinteto en Mi b, op 44* de R. Schumann.

<sup>86</sup> *Ibidem*: días 12, 19 y 28 de marzo de 1945. 1ª parte, *Sinfonía concertante en Mi b M* de W. A. Mozart (Luis Antón-violín, Pedro Meroño-viola); 2ª parte, *Concierto para piano y orquesta, op. 54* de R. Schumann (Enrique Aroca-piano); 3ª parte: *Concierto para Violín, violonchelo y orquesta, op. 102* J. Brahms. (Enrique Iniesta-violín, Juan Ruiz-Casaux-cello). Conciertos realizados en Barcelona, Bilbao y San Sebastián respectivamente.

veces al mes<sup>87</sup> (entre 1941-1942), el Teatro María Guerrero<sup>88</sup> y el salón de actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. Muy especialmente (entre 1950-1954) la *Agrupación Nacional*, en esta última sala, realizaba conciertos cada 15 días los fines de semana. De hecho existía el turno de noche: sábados a las 22:45h y turno de tarde: domingos a las 18:45, tal como estableció la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara<sup>89</sup> en el documento expuesto en el anexo III, Figura 56.

Esta Agrupación fue publicitaria del amplio desarrollo de las obras camerísticas desconocidas en aquel momento e interpretadas por primera vez en España. Las ciudades más reconocidas musicalmente en esta época eran Madrid, Barcelona, Bilbao-San Sebastián, Valencia y Sevilla, entre otras.

Solían estrenar obras de compositores españoles<sup>90</sup> en activo o fallecidos. También Sesiones de Música Contemporánea de Cámara refiriéndose a música española actual entre otras obras actuales del momento europeas (las que actualmente se consideran románticas, finales del s. XIX)<sup>91</sup>, es decir, obras básicas de la música de cámara.

En otras ocasiones, solían compartir programas con otros artistas importantes del momento como la soprano Lola Rodríguez Aragón<sup>92</sup>, la arpista Lea Bach<sup>93</sup>, el guitarrista Narciso Yepes<sup>94</sup>, entre otros.

También solían celebrarse conciertos cuya recaudación se destinaba a donaciones y a actos benéficos<sup>95</sup>, homenajes<sup>96</sup>, rendición de honores, conferencias, discursos<sup>97</sup>, premios del teatro, la cinematografía y la música, entre otros.

---

<sup>87</sup> Información que viene detallada en el programa de concierto del día 16 de marzo de 1940.

<sup>88</sup> Como ejemplo se citará la frecuencia con la que se realizaban algunos conciertos en los Salones de la Delegación Provincial los días 15, 22 de febrero, 1, 8, 15, y 22 de marzo de 1942; y en el Teatro Guerrero los días 21, 28 de mayo y 25 de junio de 1942.

<sup>89</sup> Como ejemplo se citarán solamente los conciertos realizados en el año 1953: días 17-18, 24-25 de enero, 14-15, 21-22 de febrero, 14-15, 21-22 de marzo, 18-19, 25-26 de abril, 9-10, 16-17 mayo, 20-21, 27-28 de junio, 17-18, 24-25 de octubre, 12-13, 19-20 y 22 de diciembre.

<sup>90</sup> Obras de compositores españoles como J. Gómez, el 15 febrero de 1942; J. Turina, 28 de febrero de 1942, y un largo etc.

<sup>91</sup> Concierto realizado el día 22 de febrero de 1942.

<sup>92</sup> Consúltese Figura 8 expuesta en la página 61 de esta Tesis.

<sup>93</sup> Concierto realizado el día 15 de junio de 1949.

<sup>94</sup> *Ibidem*: día 22 de diciembre de 1953.

<sup>95</sup> Conciertos Benéficos los días 12 y 19 de mayo de 1949, entre otros.

Otra información que despierta cierta curiosidad y que puede encontrarse en estos programas, se ocupa de las formalidades sociales. Normas establecidas para asistir, entrar, vestir, comportarse y respetar en la celebración de un concierto. Algunos ejemplos interesantes son los siguientes<sup>98</sup>:

- 1- Es obligatoria la entrada con invitación personal de señora o caballero<sup>99</sup>.
- 2- No se permite la entrada a niños menores de catorce años<sup>100</sup>.
- 3- Los hombres vestirán de etiqueta, uniforme o traje negro y las señoritas traje de sociedad<sup>101</sup>, o dicho de otra manera, dada la naturaleza del espectáculo se ruega traje de etiqueta u oscuro, y la puntual asistencia<sup>102</sup>.
- 4- Tres son las señales para que los asistentes ocupen las butacas: a la tercera señal serán cerradas las puertas de acceso a la sala<sup>103</sup>, tal y como especifican las advertencias del concierto realizado el día 9 de marzo de 1945:

Aviso importante: La junta directiva ruega a los señores socios que una vez dado el segundo aviso de reanudación del concierto estén todos en su localidad respectiva, con el fin de que al dar la tercera señal pueda continuar el artista su programa sin tener que esperar a que el público esté acomodado. Al darse la segunda señal, las luces de los salones de descanso serán apagadas, debiendo para los señores socios a ocupar sus sitios, pues una vez dada la tercera señal se cerrarán las puertas de acceso a la sala y no será permitida la entrada a ninguna persona mientras el artista esté interpretando las obras.

---

<sup>96</sup> Conciertos-homenaje: "Homenaje a Giuseppe Verdi" el día 20 de diciembre de 1941; "Homenaje que los alumnos de derecho canónico de esta universidad (Granada) dedican al P. Manjón" el día 23 de abril de 1942; "Concierto en honor del Ministro de Educación de Portugal Excmo. Sr. Dr. Caciro da Matta" el día 25 de noviembre de 1946, etc.

<sup>97</sup> Discursos y Conferencias: día 4 de noviembre de 1941 "Evocación de los motivos espirituales de la vida española a través del Teatro Clásico". Día 4 de octubre de 1942 "Organización Nacional de Ciegos. Inauguración del III curso de conferencias y conciertos 1942-43". Día 3 de marzo de 1943 "Las tres épocas creadoras de Beethoven" conferenciante Federico Sopena. "Ciclos de Beethoven" en los que se realizan conferencias y Conciertos de los Tríos y Cuartetos de L. v. Beethoven: "Diez conciertos que se celebrarán los domingos, días 5, 12, 19, 26 de noviembre, 3, 10, 17, 24, 31 de diciembre de 1950 y 7 de enero de 1951", entre otros.

<sup>98</sup> Información citada en los programas de concierto realizados entre 1941-1950. Consúltese el apartado 4.1.2.2 de esta Tesis.

<sup>99</sup> Concierto realizado el día 9 de octubre de 1943.

<sup>100</sup> *Ibidem*: día 14 de julio de 1944.

<sup>101</sup> *Ibidem*: día 19 de septiembre de 1943.

<sup>102</sup> *Ibidem*: día 24 de noviembre de 1945.

<sup>103</sup> *Ibidem*: día 28 de febrero de 1950.

- 5- De la misma manera que las puertas del local se abrirán media hora antes de la señalada para la sesión, advirtiéndose que antes de comenzar ésta no será válido dejar ningún objeto sobre asiento alguno<sup>104</sup>.
- 6- Una vez empezada la actuación se ruega, además del absoluto silencio, no levantarse de los asientos respetando, en todo momento, la celebración del acto hasta que finalice:

Se suplica muy encarecidamente el más absoluto silencio entre las sesiones musicales, evitando toda conversación o acto que perturbándolo, pueda molestar a los demás concurrentes<sup>105</sup>.

Se ruega a los señores socios no interrumpan la audición de cada obra del programa, aplaudiendo al final de cada uno de los tiempos de que se compone; sino que reserven la exteriorización de su entusiasmo y de su admiración hacia los artistas hasta el final de cada cuarteto o quinteto<sup>106</sup>.

No podrá ser ocupada ni abandonada ninguna localidad, mientras se esté ejecutando las obras del concierto<sup>107</sup>.

- 7- Respecto a las normas de los asientos o localidades:

Las personas que vayan a palcos no tienen más derecho que al asiento que cada una ocupe, sin que puedan oponerse a que otros utilicen los asientos que haya vacantes<sup>108</sup>.

Los concurrentes tienen el derecho a ocupar a localidad que gusten, entre las que se hallen desocupadas en el momento de su entrada, respetando, sin embargo, las que queden señaladas por sus ocupantes después de comenzado el concierto. En días de mucha concurrencia no deben considerarse ocupados los palcos más que cuando haya, por lo menos, cinco personas en cada uno de ellos<sup>109</sup>.

- 8- Los precios aproximados de las localidades o butacas rondaban entre 2 y 50 pesetas, dependiendo de salas y lugar de las localidades<sup>110</sup>.

Por último, para celebrar el décimo aniversario de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, se llevó a cabo el concierto número 600<sup>111</sup>. Lo que significa que

---

<sup>104</sup> *Ibidem*: día 28 de junio de 1951.

<sup>105</sup> *Ibidem*: día 28 de octubre de 1943.

<sup>106</sup> *Ibidem*: día 28 de octubre de 1945.

<sup>107</sup> *Ibidem*: día 9 de diciembre de 1942.

<sup>108</sup> *Ibidem*: día 28 de junio de 1951. (Anexo III: Figura 44).

<sup>109</sup> *Ibidem*: día 28 de marzo de 1946.

<sup>110</sup> *Ibidem*: día 7 de abril de 1932 y el día 21 de octubre de 1916. (Anexo III: Figura 45).

realizaron una media de 60 conciertos anuales, especialmente por toda la geografía española y durante los años 1942 y 1945 por Alemania, Tánger, Tetuán, Lisboa y Oporto<sup>112</sup>.

En 1951 la Agrupación llegó a realizar 107 conciertos, entre ellos 25 fueron interpretados en el Palacio Real de Madrid. De hecho los últimos conciertos que la Agrupación realizó junto a Casaux fueron en el Palacio Real de Madrid (con los Stradivarius), toda vez que Casaux fue nombrado, en 1948, Jefe de la Sección de Música del Patrimonio Nacional.

El 24 de octubre de 1954 Casaux deja el grupo<sup>113</sup>, siendo reemplazado por su alumno Ricardo Vivó. No obstante, se seguirán ofreciendo, en algunas ocasiones, conciertos en el Palacio con los Stradivarius bajo el nombre de *Quinteto Casaux* como se verá a continuación.

Y, por supuesto, no hay que olvidar que gracias a la radio, a partir del 8 de noviembre de 1940<sup>114</sup> empiezan a retransmitirse, por primera vez, los conciertos de cámara desde el propio Palacio Real. Radio Madrid y más tarde Radio Nacional los ofrecen, especialmente, los años 1946, 1947 y 1949 con una frecuencia quincenal, con lo que la agrupación se colocó en lo más alto de la cultura nacional.

---

<sup>111</sup> Concierto que se celebró el 16 de enero de 1952 en el Cine Barrueco de Zamora. El programa constaba de tres partes: en la primera se interpretó el *Cuarteto en Re M, núm. 2* de A. Borodin; en la 2ª parte, el *Cuarteto en sol m Op. 27* de E. Grieg y en la 3ª parte, el *Quinteto en mi b M Op. 44* de R. Schumann.

<sup>112</sup> Conciertos realizados los días: 6, 7, 8, 10, 12, 13 y 16 de julio de 1942 (Dresden). El día 21 marzo de 1944 (Tánger). Los días 22, 23 de febrero de 1943 y el 10, 11 de enero de 1944 (*Orpheon Portuense*).

<sup>113</sup> Consúltese anexo III: Figura 47.

<sup>114</sup> Fecha que solamente puede conocerse a través de los documentos personales de Casaux (actuaciones realizadas por la *Agrupación Nacional*, año 1940). Anexo III: apartado 4, Figuras 53-54, así como su discurso para Radio Nacional (Figura 57).

#### 4.1.2.2 Catálogo de los conciertos más relevantes de Casaux.

Como se ha podido comprobar, Casaux tuvo una larga vida de conciertos. Para entender más fácilmente la gran cantidad de conciertos que se han recopilado o citado en esta Tesis, se ha considerado conveniente exponer un catálogo de los más importantes que Casaux interpretó. De esta manera pueden enumerarse cronológicamente y, por lo tanto, facilitar su consulta. La importancia de esta catalogación radica en que los programas de concierto han sido material fundamental para reconstruir la vida musical de Casaux en esta investigación.

Este inventario está íntimamente relacionado con los siguientes apartados: en primer lugar, con el contenido de la Tabla 1, donde se enumeran las diferentes formaciones o agrupaciones en las que Casaux participó o fundó. En segundo lugar, con la trayectoria musical de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* desarrollada en el capítulo anterior. Y, en tercer lugar, con los conciertos ofrecidos con los Stradivarius en el Palacio Real de Madrid, como se constatará más adelante. Debido a la gran cantidad de conciertos que Casaux interpretó, se exponen en este catálogo los más relevantes, siendo muchos más los realizados a lo largo de su vida. Otros de gran importancia se citan en los tres apartados mencionados. Una compilación de dichos conciertos empleados en esta Tesis son los siguientes:

En 1913:

- Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. Rivas, Casaux, Gálvez (violín, cello y piano) 26 de julio.

En 1916:

- Teatro Real de Madrid. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss): 2 y 13 de abril, (2-abril primera vez que se interpreta el poema sinfónico *D. Quijote* en España).
- Teatro San Fernando de Sevilla. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 25 de abril.
- Teatro de Las Cortes de San Fernando. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 28 de abril.
- Gran Teatro de Cádiz. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 30 de abril.



- Teatro Campoamor (Oviedo). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 6 y 7 de mayo.
- Teatro Tamberlick (Vigo). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 17 de mayo.
- Teatro Principal de Zaragoza. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 24 y 25 de mayo.
- Gran Teatro Calderón de la Barca (Valladolid). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 11 de junio.
- Gran Casino (Madrid). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 23 de septiembre.
- Gran Casino (San Sebastián). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 30 de septiembre.
- Teatro Romea (Murcia). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 13 de octubre.
- Teatro Principal de Alicante. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 14 de octubre.
- Teatro Principal Valencia. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 18 de octubre.
- *Palau* de la Música Catalana (Barcelona). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 21 de octubre.
- Teatro Principal de Gerona. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, director Fernández Arbós. (*D. Quijote* de R. Strauss) 28 de octubre.

En 1917:

- Teatro Principal (Zaragoza). *Trío Cubiles*, 9 y 10 de enero.
- Teatro Principal (Burgos). *Trío Cubiles* 12 de enero.
- Sociedad filarmónica de Bilbao. *Trío Cubiles*, 13 de enero.
- Teatro Jovellanos (Gijón). *Trío Cubiles*, 16 de enero.
- Teatro, Sociedad filarmónica de León. *Trío Cubiles*, 19 de enero.
- Teatro Rosalía de Castro (La Coruña). *Trío Cubiles*, 22 y 23 de enero.
- Círculo de Bellas Artes de Madrid. *Trío Cubiles*, 22 de marzo.
- Teatro Principal de Alicante. *Trío Cubiles*, 27 y 28 de noviembre.



En 1918:

- Teatro Campoamor (Oviedo). *Cuarteto Arbós*, 25 y 26 de enero.
- Pavellón Iris (Ávila). *Cuarteto Arbós*, 27 de enero.
- Teatro Jovellanos (Gijón). *Cuarteto Arbós*, 28 de enero.
- Teatro Principal (Palencia). *Cuarteto Arbós*, 30 de enero.
- Teatro Principal de Burgos. *Cuarteto Arbós*, 31 de enero.
- Sociedad Filarmónica de Bilbao. *Cuarteto Arbós*, 2 de febrero.
- Teatro Principal (Zaragoza). *Cuarteto Arbós*, 4 y 5 de febrero.
- Palau de la Música Catalana (Barcelona). *Cuarteto Arbós*, 7 y 9 de febrero.
- Conservatorio de Música (Sociedad Filarmónica de Valencia). *Cuarteto Arbós*, 11 y 13 de febrero.
- Salón de la Sociedad Tertulia (Vigo). *Cuarteto Arbós*, 18 de febrero.
- Teatro Principal (Pontevedra). *Cuarteto Arbós*, 19 de febrero.
- Teatro Rosalía Castro (La Coruña). *Cuarteto Arbós*, 21 y 22 de febrero.
- Real Academia de Santa Cecilia (Cadiz). *Trío Costa-Terán-Casaux*, 5 y 11 de mayo.
- Academia de Música de San Fernando. *Trío Costa-Terán-Casaux*, 12 de mayo.
- Teatro Municipal de Santa Cruz de Tenerife. *Trío Costa-Terán-Casaux*, 16 de mayo.
- Teatro Pérez Galdós (Las Palmas). *Trío Costa-Terán-Casaux*, 20, 24, 27 y 31 mayo.
- Hotel Metropole (Las Palmas). *Trío Costa-Terán-Casaux*, 25 de mayo.
- Teatro Pérez Galdós. *Trío Costa-Terán-Casaux*, 2, 3 y 4 de junio.
- Gabinete Literario (Las Palmas). *Trío Costa-Terán-Casaux*, 5 y 6 de junio.
- Teatro Municipal de Santa Cruz de Tenerife. *Trío Costa-Terán-Casaux*, 15 y 16 de junio.
- Gran Casino del Sardinero (Santander). *Orquesta Sinfónica de Madrid*, dirigido por el Maestro Saco Del Valle y el Maestro Arbós respectivamente, 20 y 24 de julio.
- Gran Casino de San Sebastián. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, dirigida por el maestro Arbós, 24 de julio.

En 1919:

- Teatro S. Luis de Lisboa. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, (Sociedad de conciertos dirigido por Vianna da Motta), 18 de mayo (a las 15:00h).

En 1921:

- Hotel Ritz (Madrid). *Quinteto Madrid*, 3 de enero (a las 5 de la tarde).

En 1923:

- Teatro de la Comedia. *Ópera di Camera Ottein-Craibbé* y el Maestro Anglada, 17, 21, 23, 24 y 27 de abril (a las 5 y media de la tarde).

En 1925:

- Teatro de la Comedia (Madrid). *Cuarteto Zimmer* de Bruselas, 4 de diciembre (a las seis de la tarde).

En 1927:

- Teatro Zorrilla (Peñarroya). *Quinteto de Unión Radio de Madrid*, 10 de octubre (a las 10 de la noche).

En 1929:

- Teatro Juan Bravo (Segovia). Comparten programa alternativamente: Julia Rosa Saroba (Soprano), Juan Ruiz Casaux (chelo), Carmen Saroba (pianista acompañante), 15 y 19 febrero (a las seis y media en punto de la tarde).
- *Cuarteto Milanés*, 27 abril 1929 (a las seis y tres cuartos), Música Internacional de cámara.

En 1930:

- Ateneo de Madrid. *Quinteto de Unión Radio*, 21 abril (a las seis y media de la tarde).
- Teatro Juan Bravo (Segovia). *Agrupación Unión Radio*, 9 de junio (siete y media de la tarde).
- Teatro Calderón. *Orquesta sinfónica de Madrid*, dirigida por Enrique Fernández Arbós (Monte-viola, Corvino-violín) (*D. Quijote*), 16 de diciembre.

En 1933:

- Teatro Juan Bravo (Segovia). *Trío Hispano-Húngaro*, 7 de abril (19h).
- Teatro Zorrilla (Asociación Musical de Peñarroya). *Trío Hispano-Húngaro*, 19 de abril (22h).
- Teatro Principal de Valencia. *Trío Hispano-Húngaro*, 28 de abril.
- Teatro Campoamor (Oviedo). *Trío Hispano-Húngaro*, 18 de octubre.
- Teatro López de Ayala (Badajoz). *Trío Hispano-Húngaro*, 28 de octubre.
- Teatro Juan Bravo (Segovia). *Trío Hispano-Húngaro*, 30 de octubre (19.30h)
- Teatro Principal Valencia. *Trío Hispano-Húngaro*, 13 de diciembre (18h),
- Teatro Principal Valencia. *Orquesta Sinfónica de Valencia* (Doble concierto de Brahms por Casaux e Iniesta), 15 y 20 de diciembre.

En 1934:

- Teatro Español (Madrid). *Orquesta Filarmónica de Madrid* y el Maestro Pérez Casas (Doble concierto de Brahms por Casaux e Iniesta), 3 noviembre (seis y media de la tarde).

En 1935:

- El colegio Alemán. Madrid. *Cuarteto de cuerda*, 18 de febrero (a las siete de la tarde).
- El colegio Alemán. Madrid. *Grupo de Música de Cámara*. (Juan Ruiz Casaux - Viola *da Gamba*) 26 de abril (19 ½).

En 1940:

- Salones de la Delegación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 16 de marzo (22:30h.)

En 1941:

- Asociación de Cultura Musical (Barcelona). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 18 junio.
- Academia Marshall (Barcelona). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 19 de junio.
- Palacio de la Música (Barcelona). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21 de junio.

- Asociación de Escritores y Artistas Españoles (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 4 noviembre (siete).
- Salón de Fiestas del Cetro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 20 diciembre.
- Sala Born, Conciertos Capella Clásica (Palma). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 26 y 28 de diciembre (11 de la mañana).
- Palacio de la Música de Barcelona. *Orquesta Municipal de Barcelona*, maestro Enric Casals. (1ª parte Sinfonía inacabada de Schubert, 2ª parte Concierto en La menor de C. Saint-Saëns y 3ª parte D. Quijote de Strauss), 13, 14 y 15 de noviembre (diez de la noche).

En 1942:

- Palacio de la Música de Barcelona. *Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional*, 1 enero 1942 (11 y cuarto de la mañana).
- Círculo Medina (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*: 1 y 27 de enero.
- Salones de la Delegación Provincial. *Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional*, 15 y 22 febrero (seis y media de la tarde).
- Salón de Actos del Instituto "Ramiro de Maeztu" de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 28 febrero (seis de la tarde).
- Salones de la Delegación Provincial. *Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional*, 1, 8, 15 y 22 de marzo, (a las seis de la tarde).
- Teatro Cervantes de Granada. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 23 de abril.
- Teatro María Guerrero de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21, 28 mayo y 25 junio (seis y media).
- En la Comisaría General de Música (Delegación Provincial de Educación) de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 28 de junio (once menos cuarto de la noche).
- Kurthausaal Dresden. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 6, 7, 8, 10, 12, 13 y 16 de julio.

- Delegación Provincial de Educación, Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 4 octubre (seis y media de la tarde).
- Teatro Robledo de Gijón. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 9 de diciembre.

En 1943:

- Círculo Medina (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 15 de enero.
- Salón de actos el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación de Música de Cámara de la Orquesta Nacional*, 22-23 de febrero.
- Delegación Provincial de Educación (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 3 de marzo (seis y media de la tarde).
- Casino de Salamanca. *Orquesta Nacional de Cámara*, 19 de septiembre (ocho de la tarde).
- En el local del conservatorio oficial de música (sociedad filarmónica de Málaga). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 9 octubre (7 y 30 de la tarde).
- Teatro Lope de Vega (Sevilla). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 11 y 13 de octubre 1943 (18:30h).
- Teatro Principal (Zamora). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 28 de octubre. ,

En 1944:

- Teatro S. João (Orpheon Portuense). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 10 y 11 enero.
- Teatro Nacional de S. Calos (Lisboa, Portugal). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 12 de enero y 23 de marzo.
- Teatro Cervantes (Tanger). *Quinteto Nacional Español de Música de Cámara*, 21 de marzo, (7 tarde).
- Teatro Nacional de S. Carlos (Lisboa), *Orquesta Nacional de Madrid*, Pérez Casas (*D. Quijote*), 10 de abril (9 y 45 de la noche).
- Teatro Rivoli (Porto). *Orquesta Nacional de Madrid*, Pérez Casas (*D. Quijote*), 13 de abril.

- Palacio de la Música de Madrid. *Orquesta Nacional*, Bartolomé Pérez Casas (*D. Quijote*), 1 de mayo (a las 7 de la tarde).
- Palacio de la Música de Madrid. *Orquesta Sinfónica Nacional (D. Quijote)*, 8 de mayo.
- Gran Teatro Nacional (Melilla). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 13 de julio (22:30h).
- Teatro Español (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 14 de julio (22,30 horas).

En 1945:

- Teatro Principal de Zaragoza. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 7 y 8 de marzo (7 menos cuarto, en punto)
- Asociación de Cultura Musical. Delegación de Barcelona. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 9 de Marzo.
- Palacio de la Música de Barcelona. *Orquesta Municipal*, maestro Eduardo Toldrá (*Doble concierto* de J. Brahms Casaux e Iniesta), 12 de marzo.
- Sociedad Filarmónica de Bilbao. *Orquesta Municipal*, maestro Jesús Arambarry (*Doble concierto* de J. Brahms Casaux e Iniesta), 19 de marzo.
- Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. *Orquesta Municipal*, maestro Jesús Arambarry (*Doble concierto* de J. Brahms Casaux e Iniesta), 28 de marzo.
- Sociedad Filarmónica de Palencia, Salón "Proyecciones". *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 28 de octubre.
- Teatro Español, Tetuán (Marruecos). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 23 de noviembre (10 y 30 de la noche).
- Teatro España, Larrache (Marruecos). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 24 de noviembre (diez y media de la noche).
- Palacio Jalifiano (Palacio del Mexuar, Marruecos). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 26 de noviembre. (a las 5 de la tarde, hora española).
- Aula magna de la Facultad de Medicina (Universidad de Granada). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 29 de noviembre (a las 7 de la tarde).

En 1946:

- Gran Casino de Tarrasa. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 10 de marzo (10´45).
- Círculo Sabadellés de Sabadell. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 10 marzo (6 en punto de la tarde).
- Seminario Diocesano de Vitoria. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 14 marzo (6´45 de la tarde).
- Sociedad Filarmónica de Bilbao. *Orquesta Municipal de Bilbao*, director Jesús Arambarri. 1ª parte *Concertante* de Mozart (L. Antón y P. Meroño), 2ª parte *Concierto para piano en la menor op.54* de R. Schumann (E. Aroca), 3ª parte *Doble concierto en La menor* de J. Brahms (Casaux y Enrique Iniesta). 19 de marzo (11 de la mañana).
- Cine Cervantes de Santander. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21 de marzo.
- Teatro Robledo de Gijón. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 22 marzo (7 y media de la tarde).
- Teatro Español de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 26 marzo (7 de la tarde).
- Teatro Principal. *Orquesta Municipal de Valencia*. Maestro Heinz Unger. (*D. Quijote*), 15, 16 y 17 de noviembre.
- Hotel Ritz de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 25 de noviembre.

En 1947:

- Sala de música del Instituto Nacional Ramiro de Maeztu de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 13 de marzo (7 de la tarde).
- Colegio de San Juan Bautista (Jerez de la frontera). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 13 de mayo (20h).
- Casino Gaditano (Cádiz). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 13 de mayo (22:30h).
- Palacio de la Música de Madrid. *Orquesta Nacional*, director Bartolomé Pérez Casas, (*D. Quijote* de R. Strauss), 6 de octubre (a las 11 de la noche).

- Colegio Mayor "Ximénez de Cisneros" de la Universidad de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 8 de diciembre (a las seis y media de la tarde).

En 1948:

- Teatro María Guerrero de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 25 de febrero (10.30h de la noche).
- En la Universidad de Granada. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 18, 19, 21 y 22 de mayo (7 y media de la tarde).
- Colegio Mayor de S. Bartolomé (Granada). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 19 mayo.
- Palacio de la Música de Barcelona. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 18 de junio (10,15 de la noche).
- Museo Naval de Madrid (después de la cena de las 10 y media de la noche en Hotel Alfonso XIII de Sevilla). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 7 de octubre.
- Hotel Alfonso XIII (Sevilla). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 25 y 26 de octubre (6.30 en punto de la tarde).
- Biblioteca Nacional (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*. 24 diciembre (11 de la mañana).

Entre 1949:

- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 4, 11, 18 y 25 de enero.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 1, 8 y 22 de febrero.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 1, 8, 15 y 22 de marzo.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 29 marzo.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 5, 12, 19 y 26 de abril.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 3, 10, 17 y 31 de mayo.



- Palacio de la Música de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 12 de mayo.
- Cinema Palace de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 19 de mayo.
- Teatro María Guerrero de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 15 de junio (11 noche).
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 7, 14, 21 y 28 de junio.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 11, 18 y 25 de octubre.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 1, 8, 15, 22 y 29 de noviembre.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 6, 13, 20 y 27 de diciembre.

En 1950:

- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 3, 10, 17, 24 y 31 de enero.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 7 de febrero.
- Paraninfo de la Universidad de Salamanca. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 26 de febrero.
- Palacio de la Música de Barcelona. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 28 de febrero.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 7, 14 y 21 de marzo.
- Teatro Carrión de Valladolid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 17 de marzo.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 4, 7, 11, 18, 25 y 30 de abril.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 14, 21 y 28 de mayo.

- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 4, 11, 18 y 25 de junio.
- Salón de actos el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 11 de junio.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 2 de julio.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 29 de octubre.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 5, 12, 19 y 26 de noviembre.
- Teatro Español de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 5, 12, 19, 26 de Noviembre y 3, 10, 17, 24, 31 de Diciembre.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 3, 10 y 17 de diciembre.

En 1951:

- Teatro Español de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 7 de Enero.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 7, 14, 21 y 28 de enero.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 4, 18 y 25 de febrero.
- Colegio Mayor de San Bartolomé de Granada. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21 de febrero (19h).
- Facultad de medicina de granada. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21 de febrero (22:30h).
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 4, 11 y 25 de marzo.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 1, 8, 15, 22 y 29 de abril.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 6, 13, 20 y 27 de mayo.

- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 3, 10, 17 y 24 de junio.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 1 de julio.
- Palacio de Oriente. *Agrupación Nacional de Música de Cámara* (Radio Nacional), 3 de octubre.

En 1952:

- Cine Barrueco (Zamora). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 16 de enero.
- Sociedad Sevillana de conciertos. Hotel Alfonso XIII. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 26 y 27 de febrero.
- Colegio mayor de san Felipe y Santiago en Alcalá de Henares (Madrid). *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 1 de mayo.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 12 de mayo.
- Colegio Mayor "San Felipe y Santiago" de la Universidad de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 4 noviembre.

En 1953:

- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 17 y 18 enero.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 24 y 25 enero.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 14 y 15 febrero.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21 y 22 febrero.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 14 y 15 marzo.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 21 y 22 marzo.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 18 y 19 abril.

- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 25 y 26 abril.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 9 y 10 mayo.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 16 de mayo.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 16 y 17 mayo.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 20 y 21 junio.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 27 y 28 junio.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 17 y 18 octubre.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 24 y 25 octubre.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 12 y 13 diciembre.
- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 19, 20 y 22 diciembre.

En 1954:

- Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, 23 y 24 octubre.

En 1955:

- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 9 de junio.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 22 de noviembre (23h).
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 6 de diciembre (23h).

En 1956:

- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 10, 23 y 24 de enero.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 14 y 28 de febrero.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 13 y 27 de marzo.

- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 5, 17, 23 y 24 de abril.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 8, 18, 28 y 29 de mayo.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 12, 18, 25 y 26 de junio.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 16 y 30 de octubre.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 13 y 27 de noviembre.

En 1957:

- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 15, 19 y 29 de enero.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 12 y 26 de febrero.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 12 de marzo.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 23 de abril.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 14, 22 y 28 de mayo.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 4, 11 y 18 de junio.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 28 de octubre.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 12, 15 y 26 de noviembre.
- Palacio de Oriente. *Quinteto Casaux* (Radio Nacional), 10 y 17 de diciembre.

En 1958:

- Conservatorio Profesional de Música y escuela de arte dramático de Málaga. *Orquesta Sinfónica de Madrid*. Director: Pedro Gutiérrez Lapuente (*Concierto en La menor para violonchelo y orquesta op. 129*, de Schumann) 26 de mayo (7. 45 de la tarde).

Por último, y después de analizar este catálogo de conciertos, puede hacerse un balance de la vida concertística de Casaux. Para ello, se representa mediante un gráfico (Figura 9) su intensa vida musical como intérprete desde 1916 a 1958, llegando a la conclusión de que además de actuar como concertista a lo largo de los años (destacando las interpretaciones del *Quijote*), también fue un gran cuartetista. Entre sus diferentes agrupaciones camerísticas, puede observarse que la *Agrupación Nacional* fue la agrupación por excelencia, siendo los años más fructíferos entre 1941-1954. También se advierte que la actividad camerística de sus últimos años, entre 1955-1958, fueron con el *Quinteto Casaux* en el Palacio Real como se verá más

adelante. De la misma manera que en el año 1958 sigue actuando como concertista al frente de orquestas sinfónicas, hecho que demuestra su excelente estado de forma.

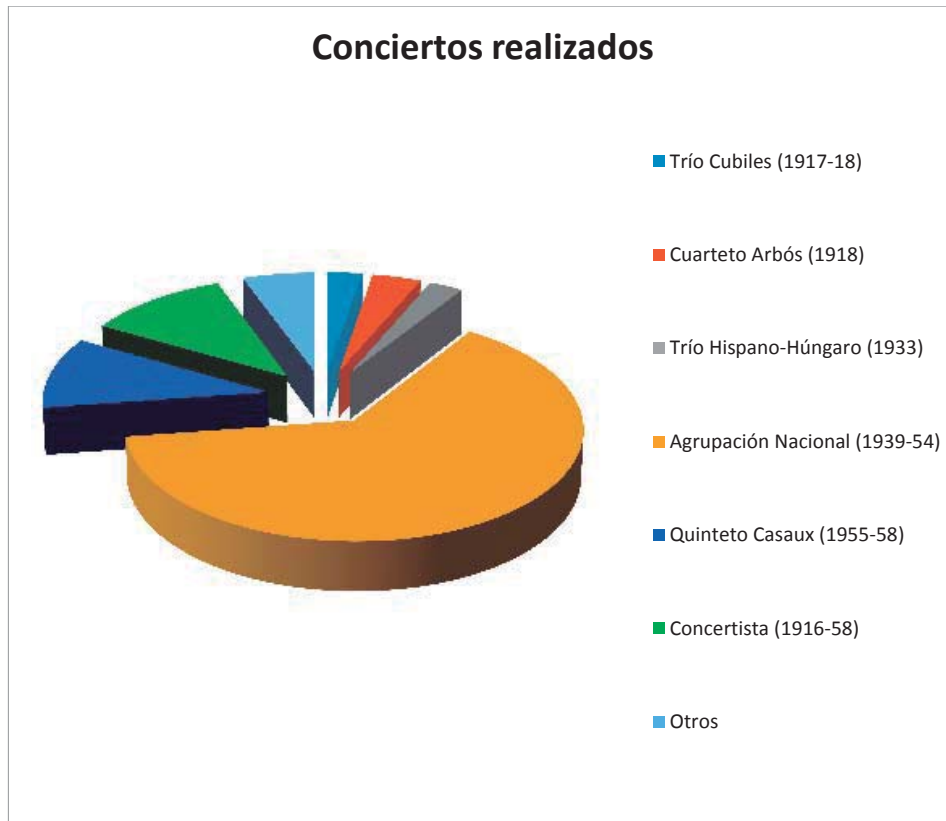


Figura 9: Conciertos realizados por agrupaciones.

#### 4.1.3 Otras facetas en la vida de Casaux.

Casaux tuvo una vida musical intensa e inmensamente rica y además de la creación de grupos y múltiples conciertos, demostró ser una persona muy culta en otras materias. Fue un intelectual con gran inquietud por desarrollar otras facetas, algunas de ellas no relacionadas con la música.

No cabe la menor duda de que su vocación más importante y gran pasión fue la música. Mary Casaux añade al respecto en la entrevista realizada: "Mi padre era muy despistado y lo era por estar tan abstraído por la música".

No extraña pues que su vida musical repercutiera inevitablemente en su vida personal puesto que ésta estuvo influenciada, en particular, por la familia de los Mirecki. No hay que olvidar que Víctor Mirecki fue su profesor y le acogió en su casa de Madrid considerándole como su propio hijo. Posteriormente, no sólo él entraría a formar parte de esta familia casándose con Teresa Mirecki (la hija de Víctor), sino que la hermana de Casaux contraería nupcias con el otro hijo de Mirecki. Además, un hermano de Casaux lo haría con una sobrina de Mirecki. "Imagínate hasta qué punto había conexión", sentencia Mary Casaux.

Teresa Mirecki fue la primera mujer de Casaux, "se divorciaron [indica Mary] por falta de entendimiento consiguiendo, posteriormente, la anulación del matrimonio". Fue entonces, en 1937, cuando pudo casarse con la cantante Julia Bazo-Vivó, quien sería su apoyo indispensable durante el resto de su vida y la madre de su única hija, Mary Ruiz-Casaux y Bazo. Ella misma lo cuenta:

Mi padre era bastante circunspecto con su vida privada, una vida cómoda pero sin ningún tipo de lujos. Mi madre siguió cantando y perfeccionándose con Eladio Chao y Elsa del Campo, hija de Conrado del Campo. Cantaba, especialmente, las obras armonizadas por Casaux sobre temas de Palacio, como son las arias de Giadini sobre poemas de Metastasio<sup>115</sup>. Le seguía siempre en su vida socio-cultural que era tremendamente rica en actividades.

---

<sup>115</sup> Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, más conocido como Metastasio (1698-1782). Escritor y poeta italiano, uno de los más importantes libretistas de ópera del siglo XVIII.

Un tema anecdótico sobre Casaux, del que se han escrito comentarios al respecto, es sobre medicinas. Si algún amigo le recomendaba un determinado medicamento que iba fenomenal para alguna dolencia, “él iba a la farmacia, compraba la medicina, tomaba una píldora, el resto lo guardaba y no volvía a tomar otra nunca más. Con lo que había en casa un mueble repleto de medicamentos”, cuenta Mary.

Otra cualidad que destaca Mary de su padre es que “tenía un gran sentido del humor, algo típico de las personas que proceden del sur, de Cádiz concretamente, donde son famosas sus chirigotas”. Queda demostrado lo dicho en una de sus facetas más destacables, la de caricaturista. Se dibujó a sí mismo, a su padre, a su hija Mary de pequeña, a Gálvez, y un largo etcétera. En todas ellas demuestra ser un dibujante excelente<sup>116</sup>.

Resulta también sorprendente que Casaux fuera Vicepresidente de la Sociedad Numismática<sup>117</sup>, de hecho, “para conseguir una valiosa y completa colección de monedas visigóticas que se guardan en el museo arqueológico, hay que estudiar y conocer mucha historia y no menos geografía”, aclara Mary. A la vez guardar, en su prodigiosa memoria, “todos los cuartetos de cuerda del repertorio” lo que demuestra su extraordinaria capacidad para memorizar.

Como coleccionista, “lo era de todo aquello que le pudiera interesar. Compró en anticuarios cuadros y monedas, buscaba cosas antiguas”. Lo dice su hija, Mary Casaux, que todavía conserva todas sus pertenencias, algunos tapices chinos auténticos, un traje chino, mesas chinas con incrustaciones de marfil y madera. “No es que estuviera en China, es que le gustaban las antigüedades”, asegura Mary.

Tal vez la faceta más importante y que más interesó a Casaux fue la dedicada a la *lutheria*, es decir, a la construcción y restauración de instrumentos de cuerda. Su formación en París bajo la dirección del prestigioso *luthier* Bernardel, y su posterior dedicación a los Stradivarius del Palacio Real, hicieron de él un gran conocedor de los

---

<sup>116</sup> Consúltese anexo IV: Figuras 59-67. También pueden consultarse curiosas anotaciones o esbozos de dibujos en servilletas (figura 68 del mismo anexo).

<sup>117</sup> Consúltese anexo IV: Figura 69. Actualmente su colección completa de monedas se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



instrumentos de arco. En casa de Mary Casaux, pueden encontrarse una gran cantidad de libros adquiridos por el propio Casaux, de difícil localización y en diferentes idiomas ya que dominaba perfectamente el francés y portugués. Algunos relacionados con la *lutheria*: (Einstein, 1905); (Grillet, 1901); (Hart, 1886); (Hill, A. E., A. F. & W. Henry, 1931); (Hill, W. E. & Sons, 1891); (Poidras, 1929); (Sachs, 1947); (Schultz, 1931); (Tolbecque, 1903); (Vidal, 1876).

Otros, como *Catálogo del Archivo de música de la Real Capilla de Palacio* (García, 1950); *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Fétis, 1869); *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles* (Saltoni, 1868); y colecciones de gran valor de libros antiguos muy interesantes como *Historia General de España* (Lafuente, 1883), en grandes y voluminosos tomos con tapas decoradas y preciosas viñetas coloristas en su interior, así como todo tipo de libros de arte: pintura, escultura, obras en metal, etc. Esto demuestra el tipo de persona que era Casaux.

Su pasión por los instrumentos de arco está íntimamente ligada a sus dos obras fundamentales en el terreno de la musicología. La primera, es el discurso que pronunció a su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid titulada *La música en la corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Madrid 22 de noviembre de 1959. La segunda, son una serie de IX artículos sobre la historia de *Los instrumentos de arco*, publicados en la revista *P. O. M.*, desde noviembre de 1935 hasta julio de 1936, actualmente descatalogados<sup>118</sup>:

- Artículo I: Los instrumentos de arco. Sus orígenes. (1935, noviembre, 10-12).
- Artículo II: Los instrumentos de arco. (Continuación). (1935, diciembre, 12-13).
- Artículo III: Los instrumentos de arco. (Continuación). (1936, enero, 12-13).
- Artículo IV: Los instrumentos de arco. (Continuación). (1936, febrero, 12-13).

---

<sup>118</sup> Consúltense anexo V: Figuras 70-79.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

- Artículo V: Los instrumentos de arco. (Continuación). (1936, marzo, 10-11).
- Y, así sucesivamente desde el artículo VI de abril, hasta el artículo IX de julio de 1936.

En estos artículos, las ilustraciones son obra de Casaux, dibujando y describiendo exhaustivamente las partes, medidas y materiales de los instrumentos, así como la investigación de las diferentes afinaciones, tesituras, número de cuerdas, historia y técnica de los instrumentos de cuerda.

Por otro lado, en los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1920-1927)<sup>119</sup>, Casaux presenta su *Catálogo descriptivo y analítico del Conservatorio Real de Bruselas, precedido de un ensayo de clasificación metódica de todos los instrumentos antiguos y modernos*<sup>120</sup>. Estos interesantes catálogos tratan sobre la Historia y los orígenes de los instrumentos musicales, y son traducciones realizadas por Casaux. Esta sección está dividida en cuatro clases:

- Clase I: Instrumentos autófonos (Ruiz-Casaux, 1921, 43-47).
- Clase II: Instrumentos de membranas (Ruiz-Casaux, 1921, 47-49).
- Clase III: Instrumentos de viento (Ruiz-Casaux, 1922, 25-31 y 1926, 27-34).
- Clase IV: Instrumentos de cuerda (Ruiz-Casaux, 1923, 23-32 y 1927, 25-41).

A su vez, estos cuatro grandes grupos están subdivididos en familias y especies. Solamente se va a hacer referencia a la Clase IV por ser la que pertenece al grupo de los instrumentos de cuerda. Para entender la extensión de estos documentos cabe señalar que la Clase IV está dividida en tres grandes familias:

Familia A –Instrumentos de cuerdas frotadas<sup>121</sup>–, a su vez subdividida en cuatro especies: 1) especie a (cuerdas frotadas por el arco); 2) especie b (cuerdas

---

<sup>119</sup> Los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación a los que se hace referencia pueden consultarse en los archivos del actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>120</sup> Consúltese anexo V: Figura 82.

<sup>121</sup> Debido a que éste catálogo descriptivo y analítico de Casaux solamente puede consultarse en los archivos del actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en el anexo V pueden verse algunas ilustraciones de la familia A, concretamente los instrumentos de cuerda frotada por el arco, o especie a (Figuras 83-84).

frotadas por la rueda); 3) especie c (cuerdas frotadas, con teclado); 4) especie d (cuerdas frotadas, con movimiento automático).

Familia B – Instrumentos de cuerdas punteadas.

Familia C – Cuerdas percutidas.

Por último, cabe destacar el artículo que Casaux publica en la revista *Ritmo* en noviembre de 1942 sobre La Música de Cámara<sup>122</sup>. En él, se exponen algunos instrumentos antiguos de su colección privada: concretamente un *quintón* francés y una viola de *gamba* alemana.

Su pasión por los instrumentos antiguos le hizo crear un pequeño museo en su casa, incluyendo algunos ejemplares bellísimos cedidos hoy, en su mayor parte, al Museo de Instrumentos antiguos de Barcelona (*Museu* de la Música).

Este proceso de donación (o cesión) fue por correspondencia entre el Señor Ricard Matas del *Museu* de la Música de Barcelona y Casaux. Se expone en el anexo VI una carta, de las muchas que ambos se escribieron, con fecha del 11 de marzo de 1955 (Figura 92), como ejemplo de correspondencia para la negociación de la colección. Incluso se conserva el telegrama original en el que se confirma la aceptación de la adquisición (Figura 93). Además, hay que tener en cuenta que hubo muchos coleccionistas que estuvieron interesados en la colección privada de Casaux. Como ejemplo se citará el caso del Sr. Sydney Beck desde Nueva York (carta del día 9 de noviembre de 1953, Figura 94 del mismo anexo).

La colección personal entera de Casaux se valoró en su momento en 100.000 pesetas, como puede comprobarse en la factura que se presenta a continuación (Figuras 10 y 11). En ella, puede mostrarse que ésta colección consta de cuatro instrumentos muy antiguos y de gran valor:

- Un *Quintón* de Pierre Larcher, (Hecho en París en 1745).
- Una Viola de Amor de Nicolaus Duclos, (Madrid 1775).
- Una viola de Amor de Zacharias Fischer, (Wirzburg 1757).

---

<sup>122</sup> Consúltense anexo V: Figuras 80 y 81

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

- Una Viola de *Gamba* de Joaquim Tielke, (Hamburgo 1694).

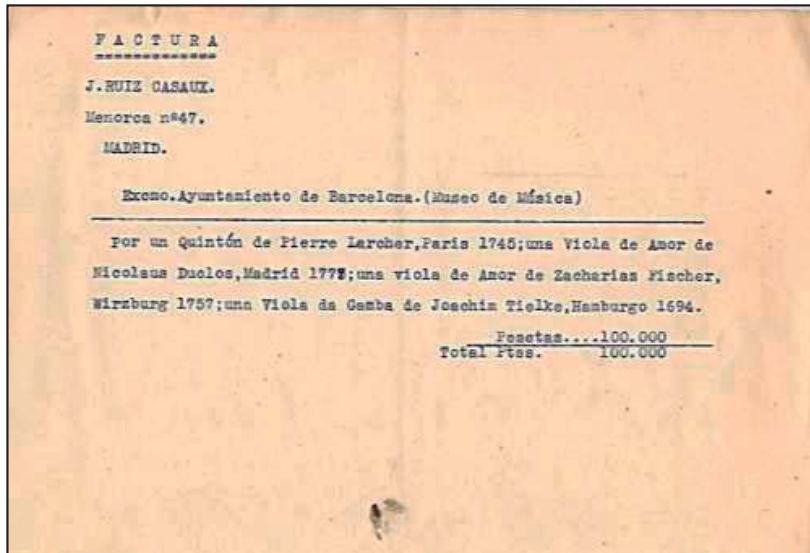


Figura 10: Factura original de la colección privada de Casaux (archivo personal).

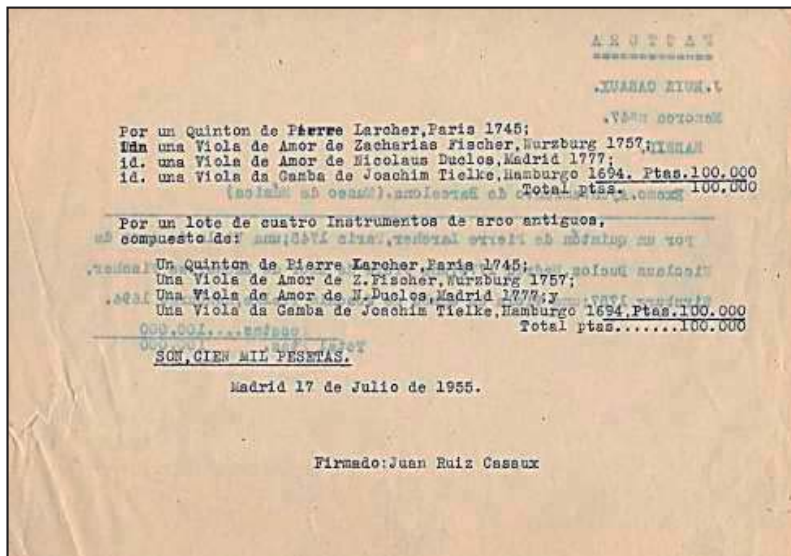


Figura 11: Factura original de la colección privada de Casaux (dorso).

La descripción de cada uno de estos instrumentos viene explicada de la mano de Casaux, y las ilustraciones dan fe de la belleza que poseen, como puede

comprobarse en el anexo VI<sup>123</sup>. Actualmente se siguen conservando en el *Museu* de Música de Barcelona.

#### 4.1.4 Dedicación y restauración del Quinteto Stradivarius del Palacio Real de Madrid.

La segunda parte de la vida de Casaux destaca por su total dedicación y trabajo realizado en la recuperación y restauración del quinteto de instrumentos Stradivarius de la Real Capilla del Palacio Real de Madrid. Para ello, hay que tener en cuenta que tener conocimientos sobre la construcción y reparación de los instrumentos de cuerda en aquella época se conseguía por el empeño de uno mismo. No existía ningún tipo de enseñanzas relacionadas con la elaboración de instrumentos de arco, ya que la profesión de *luthier* era bastante ignorada, incluso desconocida. Esto significa que la dedicación que Casaux invierte para documentarse, formarse y adquirir estos importantes conocimientos de *lutheria*, es considerable.

##### 4.1.4.1 Experto en *lutheria*.

Existen documentos de Casaux, manuscritos, donde pueden leerse sus anotaciones sobre *lutheria*. Algunos de estos escritos tratan de información recopilada de otros libros, es decir, traducciones realizadas por Casaux del francés y portugués, otros basados en su propia experiencia. Podrían editarse importantes libros de *lutheria* reuniendo todos sus apuntes. Actualmente existen libros en castellano sobre dicha materia, aunque no tan interesantes como los del propio Casaux, especialmente los que tratan del violín, el *violoncello* y la viola de *gamba*. De hecho, Casaux, llegó a convertirse en tan destacado conocedor de los instrumentos de cuerda que incluso recibía cartas en las que se le solicitaba opinión respecto a la autenticidad de algunos instrumentos, incluso para que los certificara<sup>124</sup>.

Hay que destacar que llegó a una perfecta correlación técnica con el reputado y conocido *luthier* inglés Alfred Hill, quien influyó y aconsejó correctamente a

---

<sup>123</sup> Descripción de los instrumentos, Anexo VI: Figura 86. Ilustraciones de los instrumentos, Figuras 87-91.

<sup>124</sup> Consúltese anexo VI: apartado 2, Figuras 95 y 96.

Casaux. Los hermanos Arthur y Alfred Hill eran reconocidos como los mejores biógrafos en materia de Stradivarius (García, 1919), por lo que se trata de uno de los *luthiers* más importantes de la época. De hecho un certificado de autenticidad de Hill era reconocido en todo el mundo.

Cabe señalar, que Casaux era capaz de presentar correcciones realizadas por él mismo en libros importantes de *lutheria* como por ejemplo Caressa & Français (1904), A. Stradivari (1709) o Hart & Son (s.f). De hecho escribe a lápiz aclaraciones para dar a conocer más información sobre algunos conceptos o fechas descubiertas a partir de sus investigaciones, e incluso rectificar errores que consideraba que había en dichos libros. Utiliza muchas veces libros del maestro W. E. Hill (s.f.a., s.f.b y s.f.c) para contrastar errores de otros libros de *lutheria*.

Dos ejemplos sobre correcciones que Casaux hace en libros interesantes podrían ser, por un lado, los que hace sobre la longitud de las cuerdas de diferentes instrumentos de cuerda (*violon, alto, violoncelle...*), en el libro de Caressa & Français (1904) o en la Figura 12; y por otro, las aclaraciones históricas que hace al propio Stradivarius (1709) como puede verse en las Figuras 13 y 14. Estos libros actualmente son de colección privada. La mayoría de los libros que se citan en este apartado son muy antiguos y están descatalogados, de hecho algunos carecen de numeración de páginas y otros de año editado:

EPLUIS N° 16. Le même, en macoquin . . . . .		250
Housse en toile macramé imperméable, pour étui forme de violon. . . . .		15
La même, avec courroies . . . . .		50
Housse en toile imperméable doublée de tissu caoutchoué, pour violoncelle seul, avec poignée et bordures en cuir. . . . .		35

CORDES		
Violon <i>vi</i> , Naples, 1 longueur. . . . .	pièce	0.44
— <i>la</i> — 2 — . . . . .		0.46
— <i>ré</i> — 3 — . . . . .		0.53
— <i>sol</i> , 2 traits, métal cloche. . . . .		0.60
— <i>sol</i> (Sarraste), 1 trait bronze, et 1 trait argent. . . . .		1.50
Alto <i>vi</i> , Naples . . . . .		0.46
— <i>ré</i> — . . . . .		0.53
— <i>sol</i> , 2 traits, métal cloche. . . . .		0.60
— <i>sol</i> , 2 — . . . . .		0.55
Violoncelle <i>vi</i> , Naples . . . . .		1.25
— <i>ré</i> — . . . . .		1.50
— <i>sol</i> , 1 trait, cuivre argenté. . . . .		1.75
— <i>sol</i> , 1 — . . . . .		1.50
— <i>sol</i> , 2 traits, métal cloche . . . . .		1.50
— <i>sol</i> , 2 — . . . . .		1.75
— <i>sol</i> , 1 trait bronze, 1 trait argent. . . . .		3. »
— <i>sol</i> , 1 — . . . . .		10. »

CORDES JUSTES 1 LONGUEUR " FILS ROUGES " (marque déposée)		
Violon <i>vi</i> . . . . .	pièce	0.60
— <i>la</i> — . . . . .		0.68
— <i>ré</i> — . . . . .		0.85
— <i>sol</i> supérieur . . . . .		0.80
— <i>la</i> — . . . . .		0.90
— <i>ré</i> — . . . . .		0.95
— <i>sol</i> argent . . . . .		3. 00
— <i>sol</i> — supérieur . . . . .		3. »
Alto <i>vi</i> . . . . .		0.75
— <i>ré</i> — . . . . .		0.85
— <i>sol</i> cuivre argenté . . . . .		0.75
— <i>sol</i> — . . . . .		1. »
— <i>sol</i> argent . . . . .		2. »
— <i>sol</i> — . . . . .		3. »
Violoncelle <i>vi</i> . . . . .		1. 50
— <i>ré</i> — . . . . .		2. »
— <i>la</i> supérieur . . . . .		1. 50
— <i>ré</i> — . . . . .		2. »
— <i>sol</i> cuivre argenté . . . . .		2. 50
— <i>sol</i> — . . . . .		3. »
— <i>sol</i> argent poli . . . . .		10. »
— <i>sol</i> — . . . . .		5. »

Figura 12: Rectificaciones que hace Casaux sobre la longitud de las cuerdas (Caressa & Français, 1904). No existe numeración de páginas en este libro.

HUGO & CIE. ZURICH

en exécution. Ce quintette se composait de deux violons, un alto, un ténor et un violoncelle. Mais, Stradivarius l'acheva seulement en 1709<sup>(1)</sup> et le conserva jusqu'à la fin de ses jours en 1737. Le quintette revint à son fils Francesco qui mourut en 1742 et qui légua tous les instruments à son frère Paolo. Ce dernier vendit en 1775 le quintette et deux autres violons à incrustations (faits en 1687 et 1709)<sup>(2)</sup> à un prêtre du nom de Brambilla, qui à son tour les porta à Madrid et les vendit à l'infant Don Carlos, plus tard roi d'Espagne Carlos IV. Le regret d'avoir vendu ces chefs-d'œuvre, dont le Maître ne pouvait se séparer durant sa vie, s'empara bientôt de la famille Stradivarius et la correspondance qui s'en suivit entre Antonius Stradivarius, un petit-fils du Maître, et le comte Cozio de Salabue, un collectionneur d'objets d'art, atteste ce chagrin. Par cette correspondance nous savons qu'Antonius II essaya en 1778 en vain de les reconquérir.

(1) Inexplicable anacronismo al ofrecer en 1702 una obra que ha terminado en 1709.  
(2) La referencia sobre estos dos violines no crea existia en las notas de Arisi.

Figura 13: Aclaraciones escritas por Casaux (Stradivari, 1709, p. 9).



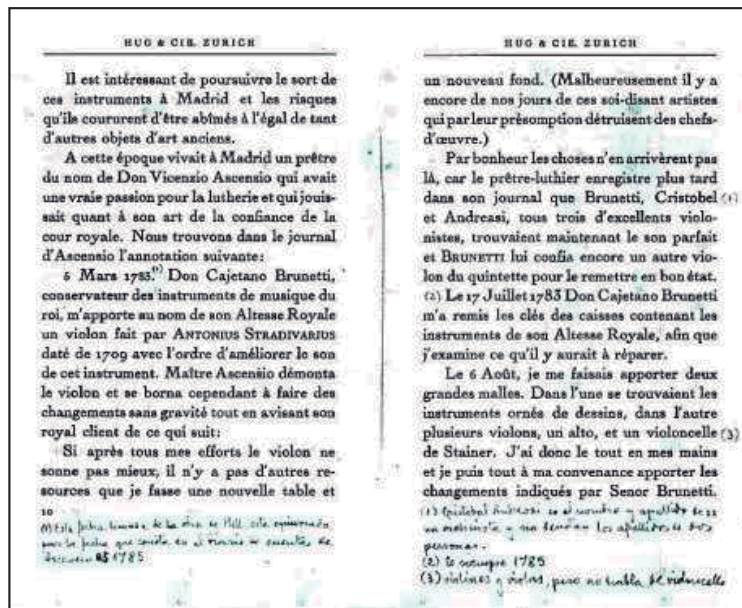


Figura 14: Aclaraciones escritas por Casaux (Stradivari, 1709, pp. 10-11).

Por último, Casaux conserva entre sus documentos personales, muy deteriorados por el paso del tiempo, una lista realizada e investigada personalmente de todos los instrumentos existentes producidos por Stradivarius, de violines, violas y violonchelos. No obstante este no es un tema que concierna a esta Tesis puesto que la intención es, tan solo, dejar constancia de que Casaux fue un gran conocedor, investigador y amante de los instrumentos de cuerda frotada lo que, evidentemente, queda demostrado.

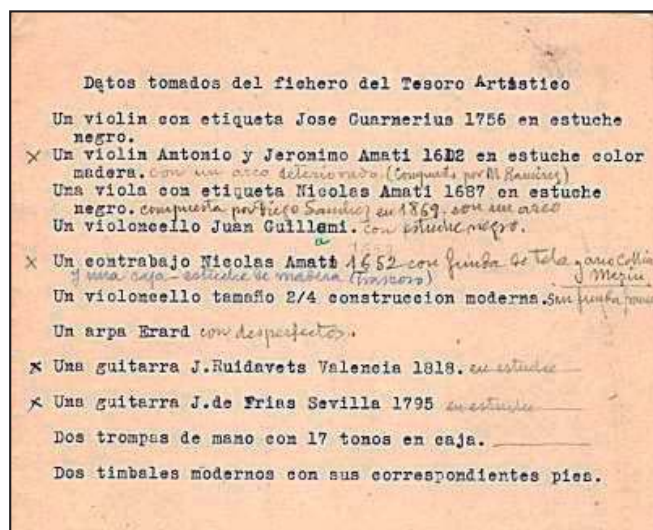
#### 4.1.4.2 La Viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux'.

En el Palacio Real de Madrid, existía la *Orquesta de la Real Capilla*, que estaba formada por músicos de la corte. Los instrumentos nunca salían de la Real Capilla, que era la sala del Palacio donde se ensayaba y se actuaba. Los músicos iban a ensayar sin instrumentos, tomaban los depositados en Palacio y al finalizar el ensayo los dejaban apoyados en la silla de cada intérprete. José García Marcellán se encargaba de ellos puesto que se trata, sin duda alguna, de instrumentos muy valiosos por su sonido y por quienes fueron sus constructores. Los instrumentos a los que se hace referencia son: dos violines y dos violonchelos Stradivarius; dos Amati, un contrabajo y un violín, y otros instrumentos de gran calidad (Ruiz-Casaux, 1959).



García, en 1919, escribió el libro encomendado por orden del S.M. el Rey, *Real Capilla de S.M. Reorganización del Archivo Musical (de 1734 a 1918). Historia de los Instrumentos de Música contruidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Capilla*, en el que se explica la trayectoria histórica de estos instrumentos. Casaux advierte algunos errores de información que tiene corregidos a título personal.

Además de estos instrumentos de Palacio, en el archivo personal de Casaux se citan otros de menor trascendencia existentes a la vez en el mismo departamento, incluso algunos en estado de reparación. Es más, Casaux se refiere a ellos con todo tipo de detalles, es decir, los enumera y añade si posee arco y cuál es su estado físico, incluso si tienen estuche y su color, como puede verse en la Figura 15. Esta información (estado de los instrumentos, arcos y estuches) no figura en el archivo del Palacio Real de Madrid, y menos con tanto detalle<sup>125</sup>:



<sup>125</sup> Investigación realizada en el archivo del Palacio Real durante los meses de febrero, marzo, mayo y junio de 2011.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

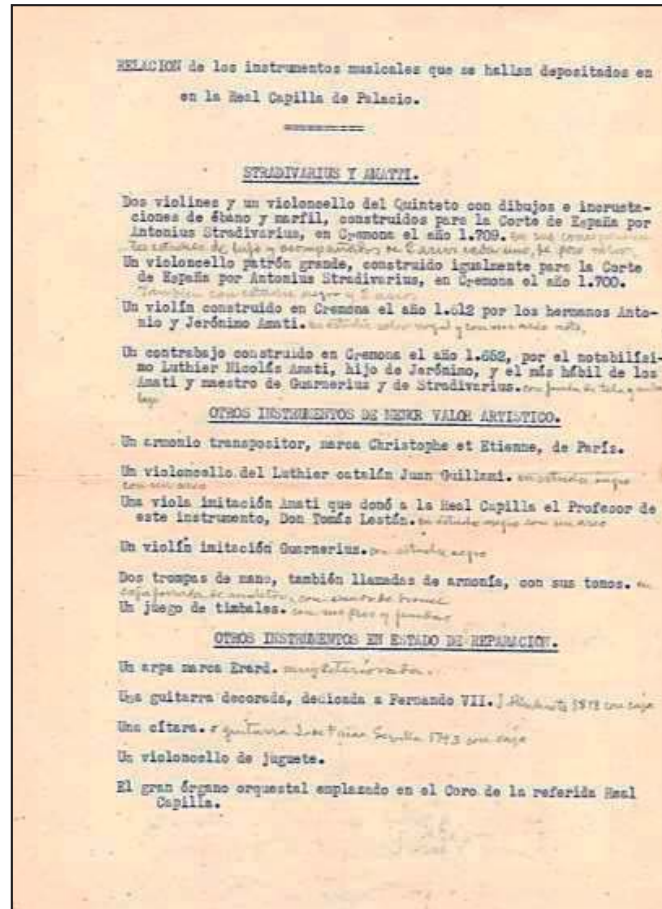


Figura 15: Relación de los instrumentos musicales que se hallan depositados en la Real capilla del Palacio (archivo personal).

El descubrimiento de los Stradivarius por Casaux se produjo cuando, en cierta ocasión, sustituyó a Víctor Mirecki como maestro solista de violonchelo de la Real Capilla del Palacio. En ese momento admiró los instrumentos por primera vez, y de tal manera le impactó este hecho, que decidió quedarse definitivamente en España para dedicarse a cuidar de ellos. Cuenta su hija Mary al respecto:

Mi padre se quedó en Madrid y se presentó a las oposiciones convocadas para cubrir la cátedra de violonchelo en el Conservatorio de Música de esta ciudad y así, al ganarlas, pudo quedarse cerca de los Stradivarius que había descubierto y admirado cuando sustituyó a Víctor Mirecki como maestro de la Real Capilla.

Casaux, que conocía perfectamente los instrumentos de arco, se percató de la situación en que se encontraban los Stradivarius. Por un lado algunos necesitaban ser restaurados y, por otro, había que recuperar una viola Stradivarius que había sido sustraída por los franceses en 1813, por lo que el cuarteto Stradivarius de Palacio debía convertirse en quinteto.

El quinteto de Stradivarius quedaba formado entonces por: dos violines y un violonchelo (o bajo) de dimensiones menores de lo habitual, todos ellos ornamentados. Además, junto con estos instrumentos, existían también, dos violas, Contralto y Tenor, igualmente ornamentadas, que con ocasión de la Guerra de la Independencia desaparecen el año 1813 del Palacio en el equipaje del Rey José (Pepe Botella, hermano de Napoleón). De ellas, sólo pudo seguirse la pista de la Contralto, "para cuya recuperación realicé muchos años de activas gestiones en las que puse toda la pasión de mi vida" (Ruiz-Casaux, 1959, p. 20). Su empeño se vio recompensado al cabo de treinta años.

Este conjunto ornamentado construido por A. Stradivarius a finales del s. XVII para la Corte Española, se complementaba con un violonchelo de dimensiones ya más normales, adquirido por Carlos III, sin ornamentar. La fecha de su construcción es del año 1700 y fue siempre el instrumento predilecto de Casaux.

El 18 de diciembre de 1922 la Reina madre, María Cristina, entregó a Casaux el nombramiento de profesor de la Real Capilla con el fin primordial de introducirle oficialmente en Palacio y de ese modo poder iniciar la restauración de los Stradivarius<sup>126</sup>.

En 1925, Casaux viaja a Londres con el Rey Alfonso XIII para llevar a cabo la reparación del cello mutilado<sup>127</sup> en la casa W. E. Hill, en ese momento la más prestigiosa. Casaux, que conocía perfectamente la *lutheria* y dada su reconocida capacidad artística para el dibujo, inició él mismo, la restauración pictórica de los motivos ornamentales de tan valiosos instrumentos. "Mi padre restauró personalmente la ornamentación de los aros con tinta china, ya que habían partes

---

<sup>126</sup> Consúltese anexo VII: Figura 97.

<sup>127</sup> Puede apreciarse la reparación y el interior de este violonchelo en el anexo VII: Figura 115.

borradas y él las dibujó exactamente igual”, afirma Mary en la entrevista. Todas ellas, pueden apreciarse perfectamente en la Figura 16 expuesta a continuación:

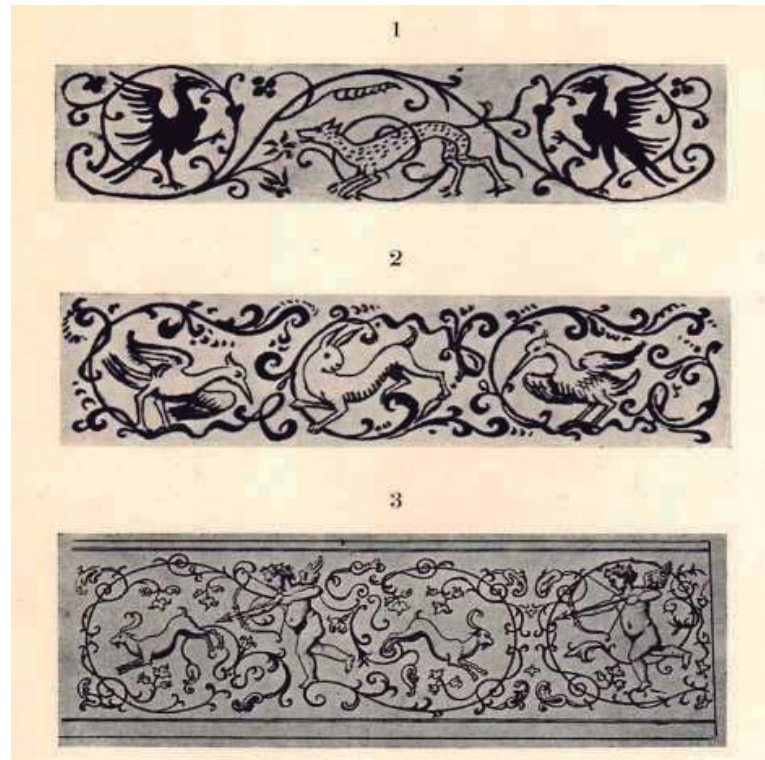


Figura 16: Dibujo de las ornamentaciones de los aros de los Stradivarius.  
1. Violín, 2. Viola, 3. Violonchelo (Ruiz-Casaux, 1959, lámina IV).

Casaux describe las diferentes ornamentaciones del conjunto de Stradivarius de la siguiente manera:

Dos violines, cuyos bordes llevan en el lugar de los filetes ordinarios una greca formada por círculos y rombos de marfil sobre un fondo negro relleno con mástic de ébano. Sus cabezas y aros están ornamentados con un elegante dibujo de asuntos vegetales, en cuyos centros figuran alternativamente un grifón y un animal canino, todo ello grabado en bajorrelieve y relleno igualmente con *mástic* de ébano.

Una viola contralto, la recuperada, que tiene sus bordes ornados con la misma greca que los violines, en marfil y *mástic* de ébano; su cabeza y aros llevan también una bellísima ornamentación, siendo el detalle característico de los aros un ave y una liebre. En este instrumento los dibujos de su cabeza y aros no son incrustados, sino pintados a tinta china sobre el barniz.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Una viola tenor con idénticas características de construcción y ornamentación que la anterior. Este instrumento, intermedio entre la viola contralto y el *violoncello*, era de tan desmedidas dimensiones, que fue definitivamente suprimido al comenzar el siglo XVIII.

Un bajo, especie de *violoncello*, con la misma greca en los bordes que los cuatro instrumentos antes citados y dibujos a tinta china en su cabeza y aros, siendo el motivo de estos últimos un Cupido disparando su flecha contra Capricornio. (...)

Un violonchelo de dimensiones ya más normales, adquirido por Carlos III no está provisto de ornamentaciones como los otros instrumentos.

De todas estas ornamentaciones, me complace haber hecho su reproducción, copiada a mano (1959, pp. 20-22).

Estos adornos tan exclusivos dibujados en los aros y cabeza de dichos instrumentos tal como describe Casaux, pueden observarse en la Figura 17, para comprender con exactitud en qué parte de los Stradivarius se encuentran estos diseños:



Figura 17: Ornamentos de los aros y cabeza de viola Stradivarius 'Ruiz Casaux'.

La reconstrucción pictórica de estas ornamentaciones fue determinante para la recuperación de la viola perdida. Gracias a ella, y al diseño de los filetes (incrustaciones de marfil) que existen en la tapa y fondo de los Stradivarius, pudo demostrarse que la viola pertenecía a la colección española. El diseño exclusivo en blanco y negro que destacan dichos filetes pueden apreciarse en la Figura 18. Es importante saber que se trata de ornamentos o diseños únicos para una colección única en el mundo<sup>128</sup>:

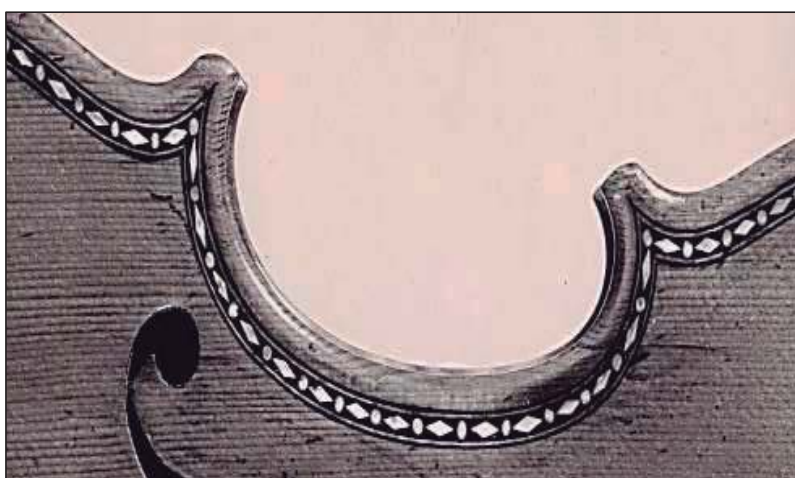


Figura 18: Filetes de los Stradivarius ornamentados.  
(Archivo personal de Casaux).

En 1926 Casaux comenzó los contactos para la recuperación de la viola que había salido de España con destino a Francia y aparecido posteriormente en Londres. Había sido adquirida, en primer lugar, por el comerciante Bennet, acaudalado coleccionista de avanzada edad, que a pesar de negarse en principio a desprenderse de ella, Casaux la encontró en la casa de Alfred Hill<sup>129</sup>.

En 1933 José García Marcellán fue nombrado conservador del archivo e instrumentos de la Capilla de Palacio y organizador de conciertos. Las relaciones con Casaux empezaron a ser conflictivas así que, éste pasó a un segundo plano. En 1947

<sup>128</sup> Para poder apreciar adecuadamente los adornos de los bordes de los Stradivarius consultar el anexo VII: Figuras 104- 107 (viola), Figura 108-110 (violín), Figura 111-114 (ambos violonchelos).

<sup>129</sup> Consúltese anexo VII: Figuras 102-103.



se jubiló Marcellán, y en 1948 Casaux fue nombrado Jefe de la sección<sup>130</sup> de música del Patrimonio Nacional y Conservador de los Stradivarius. A partir de ese momento organizó, en un salón de Palacio, los primeros conciertos de música de cámara con regularidad utilizando los Stradivarius.

Casaux tuvo que esperar hasta 1951 para que la casa Hill accediera a desprenderse de la viola Stradivarius. Puede consultarse la carta escrita por Alfred Hill, el 16 de marzo de 1949, dirigida a Casaux confirmándole que el coleccionista, poseedor de la viola Stradivarius, está dispuesto a venderla a España por valor de 10.000 libras<sup>131</sup>. Casaux consiguió el acuerdo del Gobierno Español con la casa Hill y se trasladó a Londres para efectuar la compra y traer la viola junto a sus hermanos Stradivarius. La viola 'Ruiz-Casaux', como ha sido apodada por los medios de comunicación, como señala Fernández-Cid en el periódico *Arriba* y De Luis en el periódico *YA* en 1951, volvió a España el 5 de mayo de 1951<sup>132</sup>. Mary, amplía esta noticia añadiendo:

Recuerdo haber ido a aquella casa de Alfred Hill a ver la documentación. Varios años después de localizarla mi padre, tomó contacto con la casa Hill, que allí sabían que esa viola pertenecía a la colección de Palacio, por lo que reconocían la preferencia de España como comprador. (...) Las negociaciones en la valoración, que resultaron muy complicadas, se prolongaron durante varios años llegando definitiva y afortunadamente al acuerdo final.

En 1952 se reanudan, con carácter estable, los conciertos en Palacio con la colección de Stradivarius completa, en una sala especialmente decorada para tales eventos y enriquecidos con la adquisición, por sugerencia y gestión de Casaux, de un espléndido piano Beichtein<sup>133</sup>.

Para guardar los Stradivarius hizo construir en el Palacio Real una habitación blindada y acondicionada especialmente, una caja fuerte, es decir, "una sala mantenida a determinada temperatura y controlada humedad, y que a la vez los instrumentos estuvieran a salvo de cualquier contratiempo" explica su hija Mary. Era

---

<sup>130</sup> *Ibidem*: Figura 98.

<sup>131</sup> *Ibidem*: Figura 99.

<sup>132</sup> *Ibidem*: Figuras 121-128.

<sup>133</sup> *Ibidem*: Figura 129.

muy importante para Casaux que los Stradivarius se conservaran en buen estado<sup>134</sup>. Él mismo explica su cuidado y dedicación en una entrevista realizada en Madrid por F. Castán publicada en el periódico *ABC*:

Paso las mañanas junto a ellos; los examino a diario, sigo el curso de su salud, tan sensible a los cambios de temperatura (...) Yo todas las mañanas estoy entregado a esta misión, que es misión en la que pongo mis amores.

(...) De las once a los dos estoy dedicado a esta grata obligación. Estos instrumentos, que van a cumplir tres siglos, se guardan en una especie de cámara blindada que los pone al resguardo del robo y del incendio. Está situada junto a la llamada real cámara de música de Carlos IV y constituye un verdadero acierto de protección para piezas de tanto valor.

Casaux, como Jefe de la sección de música, era el encargado de la custodia de los instrumentos, y por lo tanto responsable de abrir y cerrar la caja. Esta, solamente podía abrirse mediante una contraseña que Casaux conocía y que guardaba entre sus documentos personales. Así que, por primera vez en la Historia pueden conocerse las instrucciones que había que seguir para abrir la caja fuerte que contiene los instrumentos de Stradivarius de la Corte de España (Figuras 19 y 20). Se trataba de una combinación secreta, que Casaux explica gráficamente mediante dibujos realizados por él mismo para el buen entendimiento y uso correcto de la misma. Estos dibujos hacen referencia al mecanismo de seguridad situado en la parte externa de la caja, como puede observarse en la Figura 21. Esta información además de ser inédita tampoco existe en los archivos del Palacio Real:

---

<sup>134</sup> *Ibidem*: Figuras 118-119 donde pueden comprobarse los materiales de mantenimiento para los instrumentos respecto a sus medidas. También pueden consultarse otros viajes que hizo Casaux a la casa Hill para restaurar algunos Stradivarius o la compra de un arco (Figuras 100-101).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 19: Contraseña de la caja fuerte para guardar los Stradivarius.

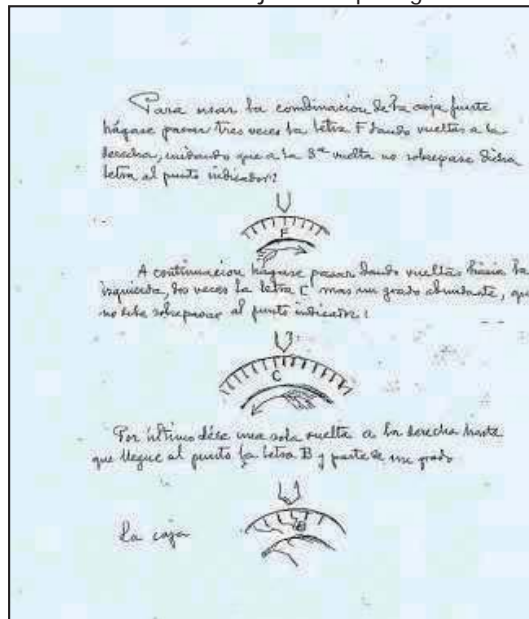


Figura 20: Contraseña de la caja fuerte detallada exhaustivamente para guardar los Stradivarius.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 21: Juan Ruiz-Casaux abriendo la caja fuerte en el Palacio Real de Madrid. A la izquierda Argimiro Perez-Cobas (violista) y a la derecha Benito Lauret (violínista).

También se puede observar las grandes dimensiones y el grosor de la caja (Figuras 21, 22 y 25). Estaba diseñada para la perfecta colocación de los instrumentos Stradivarius guardados en sus estuches de madera y con temperatura adecuada. A la vez, servía para la protección de las partituras de música de cámara que recopilaban e interpretaban con el quinteto Stradivarius, como puede verse en las Figuras 23, 24 y 25. Tampoco hay que olvidar el valor crematístico de estos instrumentos, veinte millones de pesetas según los documentos de Casaux, a fecha de 9 de febrero de 1950<sup>135</sup>. En 1960, señala Álvarez-Sierra en el periódico *Región Oviedo*, que los Stradivarius estaban valorizados en 45 millones de pesetas.

---

<sup>135</sup> *Ibidem*: Figura 116.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

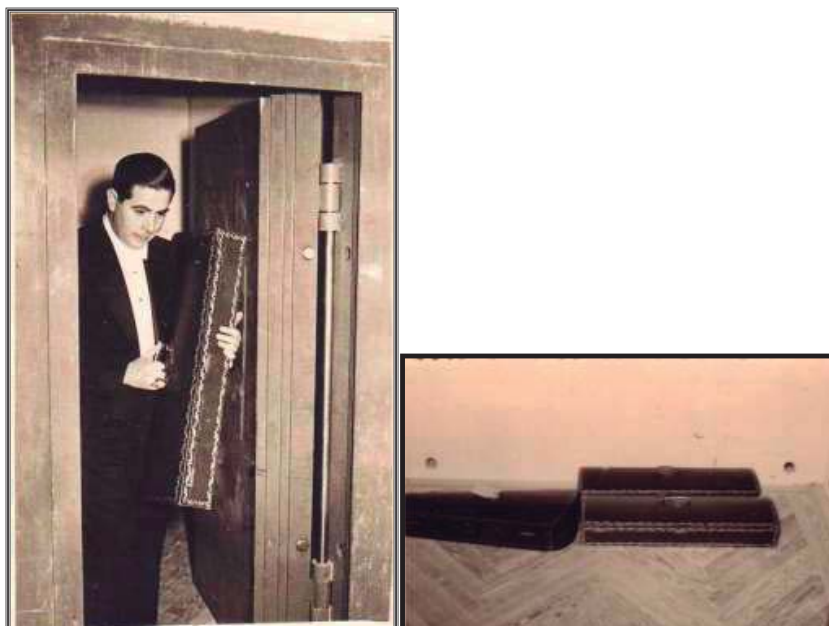


Figura 22: (izquierda) Grosor y tamaño de la puerta y de un estuche de violín. Enrique García Marco saliendo de la caja fuerte. Figura 23: (derecha) estuches de madera de los violines Stradivarius.



Figura 24: Interior de la caja fuerte (1952). Casaux con Somohano.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 25: Casaux con la puerta abierta de la caja fuerte entregándole la viola a Argimiro Pérez Cobas. En el interior de la caja partituras de música de cámara.

Casaux consiguió que los conciertos en Palacio se multiplicaran de manera espectacular. Según Mary Casaux: “empezaron a ofrecerse conciertos en Palacio, llegando melómanos de América y de Europa, para escuchar el maravilloso sonido de estos instrumentos. Había lista de invitados”.

Sin embargo, con la designación de un nuevo gerente, Fuertes de Villavicencio, explica Mary “tenía distinta visión sobre el tema, se cancelaron los conciertos y se echó abajo, a pico y pala, la caja fuerte”, la conocida sala blindada destinada a albergar los valiosos instrumentos. Desgraciadamente todo dependía de que la persona que estuviera a cargo de la gerencia del Patrimonio Nacional de los Stradivarius fuera sensible, o no, al arte. Como explica el propio Casaux: “el cuidado y cariño por los instrumentos musicales es uno de los más bellos signos de

sensibilidad, de refinamiento y de clasicismo. ¡Significa un especial cuidado por lo que une espiritualmente la mano y el corazón del hombre!” (1959, pp. 25-26).

Fue entonces, cuando “a partir de aquel momento, mi padre empezó a sentirse mal”, añade Mary:

Mi madre y yo fuimos a ver al gerente y le solicitamos que no se hicieran las cosas tal como se estaban llevando a cabo. Actualmente, al parecer, estos instrumentos se guardan en unas urnas supongo que regulando la temperatura y la humedad. Los Stradivarius se utilizan eventualmente y que yo sepa no hay un conservador concreto. Sé que hay un musicólogo al que conozco de hace años, con el que no tengo relación alguna, que se llama José Peris situado cercano a los reyes. La verdad es que, en el aspecto de cómo se están cuidando los Stradivarius en este momento, quiero mantenerme al margen porque es difícil que esa persona sea instrumentista, que esté enamorada de los instrumentos y a la vez sea *luthier*.

En 1960 Casaux se retira de la vida activa profesional a causa de una dura enfermedad y como consecuencia de ella fallece el 16 de enero de 1972, en su casa de Madrid, tomando el testigo de sus pasiones musicales su única hija Mary Ruiz-Casaux.

#### 4.1.4.3 Conciertos en Palacio.

La información que se da a conocer en este apartado se ha conseguido por medio de los programas de concierto en Palacio, documentos Personales de Casaux, prensa y programas musicales de Radio Nacional<sup>136</sup>.

Los conciertos celebrados en el Palacio de Oriente para Radio Nacional de España los realizaba en el Palacio la Agrupación Nacional de Música de Cámara, todos los martes a las 22:30h, entre los años 1949, 1950 y 1951.

A partir de 1952 y hasta diciembre de 1957, el conjunto de cámara que continuó realizando dichos conciertos en Palacio y difundiéndolos a través de Radio Nacional fue el *Quinteto Casaux*. Durante estos años la mayoría de estas actuaciones, según consta en los programas emitidos por Palacio, solían ofrecerse los martes y en algunas ocasiones también los lunes.

El horario de los conciertos era más variado, solían celebrarlos a las 19:45h o 23h, especialmente, con menor frecuencia, a las 20:15h o 22h. Dolores Pala Berdejo en el periódico *El Pueblo* de (2-diciembre-1949) añade:

Todos los martes la radio nos trae el regalo de un rato de buena música, servida por tan excelentes instrumentistas como son los que componen la Agrupación Nacional y por tan prodigiosos instrumentos como son los Stradivarius del Patrimonio.

El *Quinteto Casaux* no era una formación habitualmente con los mismos componentes tal como lo era la Agrupación Nacional. Llegó a tener cinco conjuntos con profesionales diferentes, siendo la última formación la más estable. Como se ha mencionado anteriormente el 24 de octubre de 1954 Casaux dejó la Agrupación Nacional.

Los profesionales que formaron los distintos *Quintetos Casaux*, siguiendo el mismo orden: piano, violín 1º, violín 2º, viola y cello, son los siguientes<sup>137</sup>:

---

<sup>136</sup> Programas de Concierto del Palacio de Oriente entre los años 1949-1957. Consúltese el apartado 4.1.2.2.

<sup>137</sup> Según los conciertos realizados en el Palacio entre los años 1952-1957, siendo más frecuentes los años 1956-1957. Pueden consultarse las Figuras 132-136 del anexo VIII.

- Quinteto 1: José C. Tordesillas (piano), Hermes Kriales, (violín 1º), Antonio Gorostiaga (violín 2º), Argimiro P. Cobas (viola) y Juan Ruiz Casaux (violoncello). Durante los años 1955-1956.
- Quinteto 2: Enrique Aroca, Luis Antón, Enrique García Marco, Pedro Meroño y Juan Ruiz Casaux, (miembros de la Agrupación Nacional). Durante los años 1952-1956.
- Quinteto 3: Enrique Aroca, Juan Palau, Benito Lauret, Tomás González y Juan Ruiz Casaux. Durante los años 1953-1956.
- Quinteto 4: José C. Tordesillas, David Kriales Ugarte, José M<sup>a</sup> Franco Bordons, José Martín y Juan Ruiz Casaux. Durante el año 1956.
- Quinteto 5: José M<sup>o</sup> Franco, Hermes Kriales, Rafael Peribáñez, Argimiro P. Cobas y Juan Ruiz Casaux. Esta última formación será la definitiva durante los años 1956-1957.

Los aspectos sociales más destacables de los conciertos en Palacio eran los siguientes:

- Para acceder a los conciertos había que entrar, obligatoriamente, con invitación personal<sup>138</sup>.
- A diferencia de las costumbres musicales citadas en el apartado anterior, los conciertos en el Palacio constaban de dos partes. Normalmente solían interpretar un cuarteto en la primera parte y un quinteto en la segunda, y con menos frecuencia, dúo y trío respectivamente. En ocasiones, cuando se interpretaban obras más cortas se presentaban más piezas en cada parte, dependiendo de la duración de las mismas<sup>139</sup>.
- Cuando se invitaba a Reyes de otros países, el programa a interpretar solía ser de repertorio español. En este caso no solían haber dos partes de programa, el concierto se componía de una obra larga o varias cortas, todas ellas españolas.

---

<sup>138</sup> Consúltense anexo VIII: Figuras 138-139.

<sup>139</sup> *Ibidem*: Figura 140.

Respecto a los invitados de destacada relevancia a estos conciertos privados, había que tener en cuenta que, dependiendo del evento, podía variar la cantidad de asistentes. No obstante, como norma general, solía invitarse a unas 60 personas<sup>140</sup>. Era frecuente la presencia de personajes de la alta sociedad (embajadores, reyes extranjeros<sup>141</sup>, condes, duques, marqueses<sup>142</sup>, así como jefes de estado, ministros...) y personal de Radio Nacional<sup>143</sup>.

Uno de los acontecimientos más destacados y mediáticos celebrados en el Palacio de Oriente fue el concierto en honor al Presidente de los EE.UU., Eisenhower, en diciembre de 1959<sup>144</sup>.

En ocasiones, Casaux recibía obsequios de algunos invitados. Una pulsera de oro fue el detalle que le ofreció el S. E. el Jefe del Estado, el día 1 de julio de 1953<sup>145</sup>.

En definitiva, estos importantes conciertos<sup>146</sup> no hubieran sido posibles sin el empeño y esfuerzo de Casaux por conseguir que la colección de los Stradivarius volviera a estar unida después de casi 130 años de dispersión. Fue un hecho histórico que produjo en España un gran impacto social y cultural. Prueba de ello consta en las positivas crónicas de prensa de la época<sup>147</sup>.

Actualmente los Stradivarius siguen protegidos en el Palacio de Oriente. Se guardan en unas vitrinas transparentes que no cubren las necesidades básicas de conservación de estos instrumentos únicos. De hecho, en el año 2012, el violonchelo

---

<sup>140</sup> Concierto realizado el 19 de mayo de 1953. Concierto realizado el 1 de junio de 1954 (Anexo VIII: Figura 154).

<sup>141</sup> Conciertos realizados los días 4 de junio de 1941, 29 de octubre de 1950, 3 de junio de 1951 (Anexo VIII: Figuras 156-157).

<sup>142</sup> Consúltese anexo VIII: Figuras 152-153.

<sup>143</sup> *Ibidem*: Figuras 138, 154, 155, 157. Al igual que las retransmisiones por Radio Nacional (Figuras 141-144).

<sup>144</sup> *Ibidem*: Figuras 149-151.

<sup>145</sup> *Ibidem*: Figura 151.

<sup>146</sup> Pueden verse imágenes de estos conciertos en Palacio, así como nombres de las distinguidas personalidades que figuraban en las listas de los invitados en el anexo VIII de esta tesis.

<sup>147</sup> Algunas crónicas de prensa pueden leerse en las Figuras 158-161 del anexo VIII.



ornamentado sufrió unos daños irreparables como puede comprobarse en el texto crítico e imágenes publicadas en el periódico *El Mundo* del día 5 de mayo de 2012<sup>148</sup>.

#### 4.1.5 Honores.

Para concluir el primer capítulo de este estudio, dedicado a la vida musical de Casaux, se hace referencia a las distinciones oficiales más importantes que se le concedieron, ya que fueron innumerables. Para ello, se representan mediante la Tabla 2, ordenada cronológicamente<sup>149</sup>:

Tabla 2: Honores o distinciones oficiales de las que fue objeto Casaux.

1919	Oficial de Santiago de la Espada de Santiago de Portugal. (3-octubre)
1922	Miembro correspondiente de la Hispano-Americana (11-noviembre).
1923	Caballero de la Orden de Carlos III (18-junio).
1942	Comendador de la Orden del Mérito Jalifiano de Marruecos.
1944	Fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y tras su discurso de ingreso interpretó una sonata de Brunetti acompañándole, al piano, otro eminente académico, S.A.R. D. José Eugenio de Baviera y Borbón (27-junio).
1944	Cruz del Mérito Naval (11-agosto).
1945	Comendador de las Órdenes de Alfonso X el Sabio y del Mérito Civil (3-mayo).
1951	Comendador del Mérito Civil (23-enero). Concierto-Homenaje a Juan Casaux en agradecimiento por la recuperación de la viola Stradivarius (3-junio).
1954	Caballero de la Legión de Honor Francesa (mayo).
1957	Académico de la Academia de San Romualdo (19-junio).

<sup>148</sup> Anexo VII: Figura 120.

<sup>149</sup> Consúltense todos los honores en el anexo IX: Figuras 162-182.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

1958	Académico de la Academia Paestum de Italia. (Mayo).
1958	Real Orden del Mérito de Italia.
1959	Hijo Predilecto de San Fernando, su lugar de nacimiento (22- noviembre).
2015	Actualmente, en homenaje a Casaux, existe en San Fernando de Cádiz: el Conservatorio de Música "Chelista Ruiz Casaux", un <i>Ensemble</i> de violonchelos "Juan Ruiz-Casaux" y un "Festival Juan Ruiz-Casaux" (festival realizado los días 5, 6, 7, y 8 de marzo de 2015).

Fuente: Elaboración propia.

Por último, ostentaba el título nobiliario de V Marqués de Atalaya Bermeja junto a Vizconde de Carrión y Señor de Algar, por derecho de progenitura. Mary Casaux explica:

Para mí es un orgullo que no se conozca a mi padre como V Marqués de Atalaya Bermeja, vizconde de Carrión y señor de Algar, sino como el maestro Casaux. Todo el mundo lo conocía por el segundo apellido. Casaux pertenece a su madre que era gaditana con ascendencia francesa. Al dedicarse a la música unió los dos apellidos Ruiz-Casaux.

#### 4.2 EL MAESTRO CASAUX: DIDÁCTICA DEL VIOLONCHELO.

Paralelamente a su amplia actividad profesional, Juan Ruiz-Casaux ejerció como profesor de violonchelo durante cuarenta y dos años; es decir, fue maestro de varias generaciones de cellistas. Reconocido como un excelente pedagogo, en un futuro se detalla cómo fue capaz de crear la programación oficial de violonchelo, de transmitir y compartir una técnica anatómica, su ortodoxia, musicalidad y composiciones escritas para el instrumento.

##### 4.2.1 El Profesor.

En 1911 mientras Casaux se encontraba dando conciertos entre París, Portugal y Madrid, el Gobierno Argentino le ofreció una plaza de profesor de violonchelo en la ciudad de Córdoba, no obstante rechazó el ofrecimiento. Los años siguientes, entre 1912 y 1914, Casaux gozó de reconocida fama en Portugal como gran violonchelista y tuvo contratos importantes. En 1919 fue contratado para tocar el *Don Quijote* de R. Strauss en Lisboa y dada su gran interpretación, la dirección del Conservatorio de Lisboa, en nombre del gobierno portugués, le ofreció la cátedra de virtuosismo de violonchelo por méritos propios, sin oposición. Tampoco en esta ocasión aceptó dicha plaza<sup>150</sup>.

El 24 de marzo de 1919 se publicó, en la *Gaceta de Madrid*, la convocatoria para optar a la plaza de Cátedra de violonchelo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. El maestro Casaux decidió opositar para ocupar esta vacante. Esta oposición se convocó bajo las siguientes condiciones, como puede observarse en la Figura 26:

---

<sup>150</sup> Propuesta de Portugal a Casaux para impartir enseñanzas del violonchelo y su virtuosismo, de los instrumentos antiguos y de música de cámara (anexo X: Figura 183).

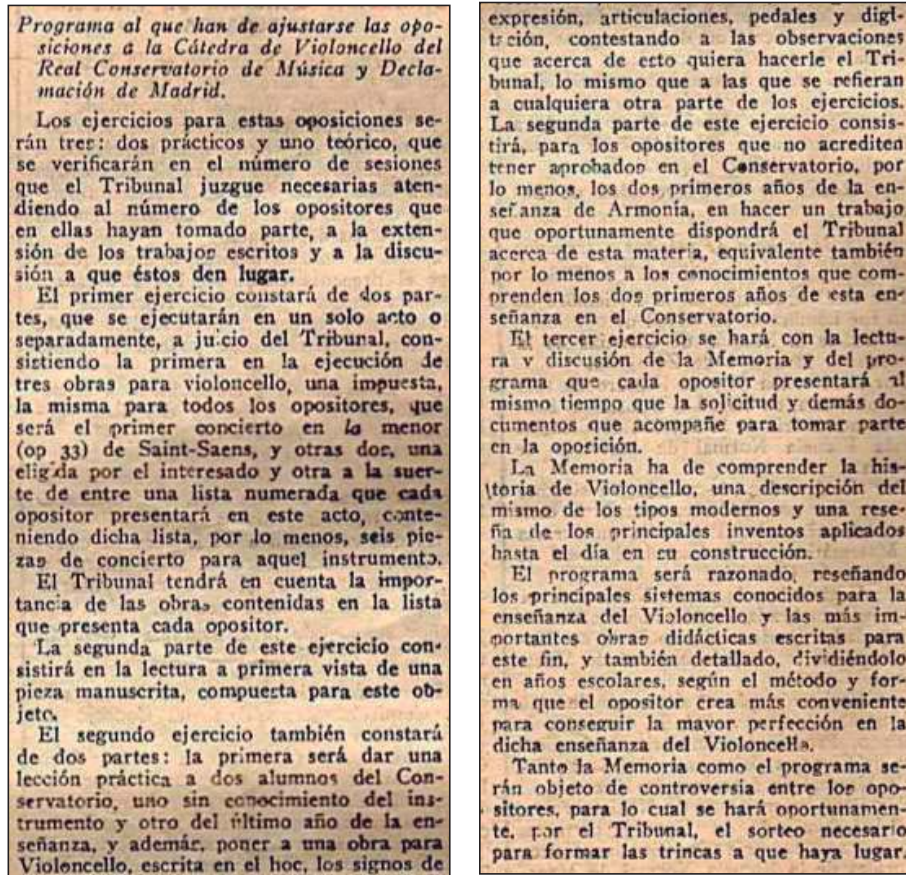


Figura 26: Programa de oposición para la plaza de catedrático de violonchelo del Real Conservatorio superior de Música y Declamación de Madrid, publicado el día 24 de marzo de 1919 en la *Gaceta de Madrid* (p. 1126).

Tenían que superarse tres pruebas, dos de las cuales eran de carácter práctico y una teórica. En la primera, se interpretarían tres obras: una obligada, elegida por un tribunal constituido de cinco profesores del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid. Según explica la *Gaceta de Madrid* la obra obligada era el *Concierto para violonchelo y orquesta op. 33* de C. Saint-Saëns. La segunda obra tenía que ser de libre elección por parte del opositor. Casaux optó por presentar el *Concierto n.º 9* de B. Romberg<sup>151</sup>. Y, por último, la tercera obra sería elegida,

<sup>151</sup> Obra que se estudiaba en el último curso de violonchelo como puede verse en la programación de violonchelo (octavo curso) del siguiente apartado.

mediante sorteo, por el propio tribunal, entre las seis ofertadas por el opositor. Las seis obras elegidas por Casaux fueron obras de J.S. Bach, L. Boccherini, K. Davidoff, A-F. Servais, D. Popper y L. Boëllmann, como puede comprobarse en el programa que presentó el propio Casaux el día de la oposición en la Figura 27:

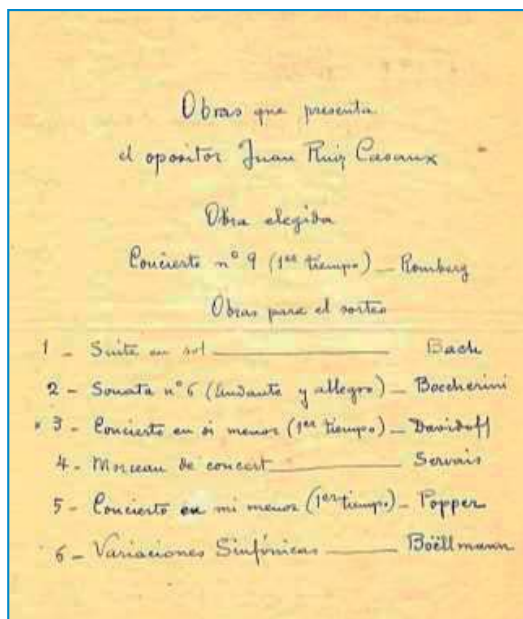


Figura 27: Obras de libre elección que presenta Casaux para la cátedra de violonchelo (archivo personal).

En la segunda prueba de esta oposición, que también era de carácter práctico, había que impartir una lección a dos alumnos del Conservatorio. En cuanto a la tercera y última parte, de carácter teórico, tenía que presentarse una memoria relacionada con la música y la docencia<sup>152</sup>.

Casaux ganó la cátedra por unanimidad, siendo nombrado profesor el 12 de abril de 1920 sucediendo a su maestro Víctor Mirecki, ocupándola hasta su jubilación en 1960<sup>153</sup>. Después la dirección del Conservatorio le pidió que se quedara un par de

<sup>152</sup> Las tres pruebas de oposición pueden cotejarse más detalladamente en su publicación (Figura 26 de la página anterior)

<sup>153</sup> Consúltese anexo X: Figuras 184-186.

años más, hasta que se convocaran de nuevo las oposiciones, continuando con su excelente labor en la formación de violonchelistas en la Escuela Madrileña<sup>154</sup>.

En 1962, Ricardo Vivó<sup>155</sup>, toma posesión de la cátedra en sustitución de Casaux. “D. Juan [como suele llamarle su alumno Vicente Espinosa en la entrevista realizada] se jubiló, y Ricardo Vivó, Enrique Correa y Elías Arizcuren opusieron a cátedra ganándola mercedamente Vivó”. Mary añade al respecto:

Ricardo Vivó, era hermano de mi madre, fue muy buen cellista, estudió con mi padre toda su carrera y fue solista de la Orquesta Nacional durante bastantes años, posteriormente, el tío Ricardo, sucedió en la cátedra, a mi padre.

Pueden corroborarse, a la vez, estas fechas en los anuarios del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid entre los años 1960-1965. Casaux ya no aparece como profesor, sino como numerario, o sea, que ya no ejerce como titular. Incluso cuando Ricardo Vivó en 1962 sustituye a Casaux, éste sigue participando en tribunales del Conservatorio, especialmente en las especialidades de música de cámara, guitarra, música y salón, violín o arpa<sup>156</sup>. A partir de 1965 es cuando por primera vez Ricardo Vivó ejerce en los tribunales del centro, lo cual, pone de manifiesto el reconocimiento que todos sus colegas le profesaban.

El 27 de mayo de 1945, se celebró el 25º aniversario de la toma de posesión de la cátedra del maestro Casaux. Para ello se organizó un acontecimiento en el Ateneo de Madrid en el que 20 violonchelistas, que habían sido discípulos suyos, participaron en él. Entre ellos pueden apreciarse los nombres de los violonchelistas Enrique Correa o Ricardo Vivó en la Figura 28, quedando patente que ambos fueron alumnos ya que luego fueron candidatos en su sustitución de cátedra:

---

<sup>154</sup> Puede advertirse en la ampliación de cátedra del 23 de marzo de 1960 (anexo X: Figura 197). También puede consultarse el saldo como profesor de catedrático y otros (Figuras 191-193).

<sup>155</sup> Ricardo Vivó (1919-1980), alumno de Casaux.

<sup>156</sup> Como puede comprobarse en los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid de 1961 a 1963.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

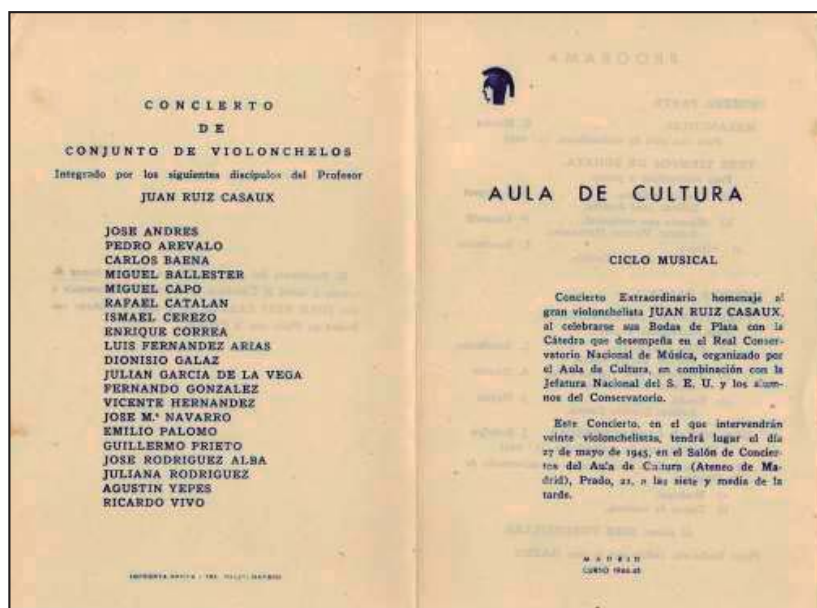


Figura 28: Los 20 alumnos que participaron en el concierto-homenaje a Casaux en su 25º aniversario, en el Ateneo de Madrid, el día 27 de mayo de 1945.

En este concierto-homenaje se ofrecieron, por un lado, piezas cortas para violonchelo y piano (pianista José Tordesillas), interpretadas por sus alumnos más aventajados. Y, por otro, estrenaron la obra *Dos piezas caballerescas*, para orquesta de violonchelos, de Joaquín Rodrigo, compuestas y dedicadas a Casaux por el propio maestro Rodrigo para ser interpretadas en tan emotivo acontecimiento<sup>157</sup>. Además del estreno de la obra *Melancolía* de E. Morera como puede verse en el programa editado al efecto en la Figura 29. A esta celebración hay que añadirle el banquete-homenaje a D. Juan Ruiz Casaux que se le ofreció al día siguiente en el hotel Palace de Madrid<sup>158</sup>:

<sup>157</sup>La partitura de la obra *Dos piezas caballerescas* de J. Rodrigo puede consultarse en el anexo XIV: Figuras 244-246.

<sup>158</sup> Consúltese anexo X: Figura 188-190.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 29: Programa que se interpretó en el concierto-homenaje a Casaux.

Asimismo y a partir de estos años Casaux fue requerido, habitualmente, para presidir numerosos tribunales de oposición tanto en centros docentes, como en bandas y orquestas importantes de España. Fue crítico con los opositores, con los concursantes y con el sistema.

Respecto al ámbito docente, “Victor Mirecki, fue un referente para mi padre en todos los aspectos”, dice Mary en la entrevista. Técnicamente fue autodidacta aunque, en parte, influyeran en él sus profesores de París. Casaux fue formándose con el tiempo, él mismo se especializó en su propia técnica anatómica, es decir, la forma más natural de tocar, incluso ha dejado escritos sobre esta pedagogía como se desarrollará en el apartado siguiente. “Yo [cuenta Mary] he asistido en muchas ocasiones a las clases de mi padre que eran expresión de la máxima naturalidad en cada uno de sus movimientos según la anatomía de cada persona”.

Se ha de indicar al respecto, que trabajar la técnica del instrumento era algo que no todos los profesores de violonchelo de la época fueron capaces de enseñar o transmitir y Casaux sabía perfectamente la manera de conseguirlo. Cassadó, uno de los grandes del violonchelo en esos momentos, era uno de ellos y a pesar de ser



totalmente diferente a Casaux en su forma de ser, compartían una singular y fantástica amistad. De hecho, Cassadó se refería a Casaux como su hermano mayor.

Entre sus diferencias cabe destacar las siguientes: Casaux, insistía mucho en trabajar la técnica con los alumnos y lo hacía desde las escalas, estudios y obras. Decía que “sin técnica no se puede hacer música. Era muy estricto en la técnica y se ceñía mucho a la partitura explicando sus criterios técnicos musicales” afirma su alumno Vicente Espinosa<sup>159</sup>. Cassadó, por el contrario, no trabajaba la técnica, le interesaba la línea musical y lo hacía a través de las obras del repertorio. Entendía que los movimientos físicos debían ser espontáneos y naturales. Evidentemente no todos los alumnos podían seguir su ritmo.

Pero ambos tenían en común “una gran elasticidad y fortaleza en las manos, lo que evidentemente les facilitaba el trabajo y la agilidad”. Lo dice Mary que les conocía muy bien debido a la fraternal amistad que les unía. Así como en el tema de los cambios de posición de la mano izquierda, “tenían la agilidad de soltar, en un momento dado, la posición y pasar a la otra sin que se note absolutamente nada, sin quedarse estático” añade Mary. Con respecto al vibrato, que era completamente innato, el de Casaux era más tranquilo y el de Cassadó más nervioso.

En el terreno musical Casaux cuidaba mucho la ortodoxia. En este aspecto era del estilo de Pierre Fournier, es decir, si partes del respeto absoluto al compositor y estudias a fondo la obra, posteriormente tendrás la libertad de adentrarte en la innovación, decía Casaux. Mi padre, añade Mary, lo dijo en muchas ocasiones: “hay que buscar información para que luego, tú, puedas elegir libremente con arreglo a tu propia personalidad”.

Otro aspecto a señalar, es el tema de las cuerdas. Casaux utilizó, durante toda su vida, cuerdas de tripa en el violonchelo, al igual que todos los chelistas de la época y la escuela francesa del momento. En las postrimerías de su vida Casaux llegó a utilizar cuerdas metálicas, primero fue la cuerda La y más tarde la cuerda Re que según dice Espinosa, “las cuerdas que solían utilizarse eran las Pirastro”. Las

---

<sup>159</sup> En adelante Espinosa, que es como se le conoce.

cuerdas restantes, es decir la tercera y cuarta (cuerdas Sol y Do respectivamente), siguió utilizándolas entorchadas en el violonchelo.

Casaux, además del chelo, tocaba la *viola d'amore*, la *viola da braccio* y la *viola da gamba*, con su respectivo arco de *gamba*. "Mi padre, confirma Mary, estaba enamorado de la viola de *gamba*, aunque las conocía y tocaba todas perfectamente".

Por otro lado, algo que preocupó y ocupó mucho a Casaux, a lo que se dedicó en cuerpo y alma, como ya se ha mencionado, fue la música de cámara. Sin duda alguna, la persona que le ilustró y de quien aprendió más sobre esta materia fue de Fernández Arbós, (director de la orquesta Sinfónica de Madrid, debutando bajo su dirección con el *D. Quijote* de Strauss y con quien hacía continuamente música de cámara).

Evidentemente esta cualidad la aplicaría en las clases de violonchelo siendo de carácter obligatorio, en la programación del conservatorio, el trabajo y perfeccionamiento de obras camerísticas del repertorio de violonchelo. Así pues, en términos musicales "insistía mucho en que no hay que pensar solamente en cómo empezar la frase, sino también en cómo terminarla" señala su hija en la entrevista.

En el tema de tocar la obra escuchando a otros intérpretes Casaux decía: "cuando se está actuando junto a otra persona, mi integración es total con esa persona que está tocando conmigo. Luego, cuando me toca a mí cantar, pido el mismo respeto y libertad al otro" cuenta Mary.

Entre los aspectos que singularizaban a Casaux, hay que destacar su carácter afable y su gran generosidad, ya que daba clases de violonchelo en su propia casa y, además, de forma gratuita como afirma su hija: "a algunos alumnos, fuera del conservatorio, los llevaba a casa y no les cobraba. Él pensaba que tenía la vida resuelta de otra manera. Mi padre funcionaba así".

Ángel González Quiñones<sup>160</sup>, otro alumno destacado de Casaux, cuenta en su entrevista:

---

<sup>160</sup> En adelante Quiñones, que es como se le conoce.

A partir de sexto curso yo iba a su casa en lugar de ir al Conservatorio y nunca le pagué ni un duro, recuerdo que vivía en la calle Menorca. Un día mi madre le llevó una tarta y algo alterado le dijo: ¿y esto a qué viene?. Y a mí me echó una bronca tremenda. Algunos profesores, cobraban las clases a domicilio, Casaux no, y no sólo fue a mí, fue a alguno más.

Igualmente Espinosa, dice al respecto: "Casaux era muy generoso y a la vez un caballero, no quería recibir nada por sus clases, era muy desinteresado y cariñoso. Encima, al final de la clase, me invitaba a merendar café con leche y galletas". Queda claro que Casaux era un maestro diferente, como muy bien le define Quiñones:

Casaux era un hombre cordial, amable y respetuoso al tiempo que exigente. Era muy diferente al profesorado de la época puesto que además del Conservatorio, los otros profesores tocaban en orquestas ya que los sueldos eran miserables. Él era un personaje aparte, diferente, nunca se integró en la profesión. (...) Era un hombre inquieto, escribía, coleccionaba cosas, investigaba... era un personaje culto, es decir una especie de "bicho raro" para la época.

Sus alumnos coinciden absolutamente al asegurar que a Casaux se le tenía un gran respeto. Era serio y muy exigente en clase, al tiempo que cariñoso y afable fuera de ella. En definitiva, Casaux fue un hombre muy especial.

#### 4.2.2 Programación y Plan de Estudios de Violonchelo.

Casaux acostumbraba a tomar nota de todo aquello que consideraba de interés, por lo que ha dejado importantes manuscritos y extensas anotaciones escritas a máquina sobre su pedagogía de violonchelo.

Existen dos programaciones, escritas y conservadas por el propio Casaux, en las que se puede observar cuál era el sistema y repertorio utilizado por los antecesores de la primera mitad del siglo XX. La primera de ellas se presenta como Programa Oficial de Violonchelo, escrita con bella caligrafía y en distintos colores, como puede verse en la Figura 30:

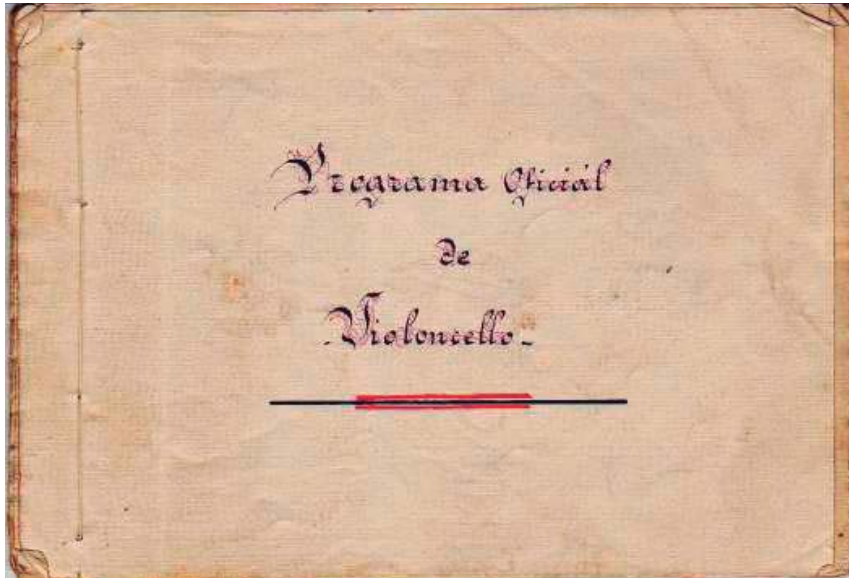


Figura 30: Programa Oficial de Violonchelo.

Esta Programación es concisa pero clara y, en ella, se observa que el sistema de estudio en aquellos momentos radicaba en superar ocho cursos de violonchelo. La segunda programación consiste en un Plan de Estudios para la Enseñanza de Violonchelo, escrita a máquina, mucho más extensa y detallada. El Plan de Estudios a diferencia del Programa Oficial consta de nueve cursos divididos en tres grados: elemental, profesional y superior (cada grado se compone de tres cursos de violonchelo). Al parecer, el Plan de Estudios era a nivel personal, el que Casaux creía que debía ser el adecuado, proporcionando, una vez más, conocimientos inéditos de aquella época. Éste resulta ser tan específico, que se consigue obtener una aproximación real y directa de todo su sistema pedagógico y, por lo tanto, de la Escuela del Violonchelo en España.

Para proceder al análisis de las programaciones, se van a interrelacionar los documentos presentándolos por separado. El motivo de ello es para conservar los manuscritos y conocerlos tal y como eran entonces, ya que se trata de material único e histórico. Esto, a la vez, dificulta su exposición y el desarrollo simultáneo de ambas, por un lado, el Programa Oficial está distribuido por cursos y el Plan de Estudios por grados (tres cursos por grado). Y, por otro, el Programa consta de 8 cursos y el Plan

de Estudios de 9. Primeramente se muestran los ocho cursos del Programa Oficial de Violonchelo de Casaux (Figuras 31-38):

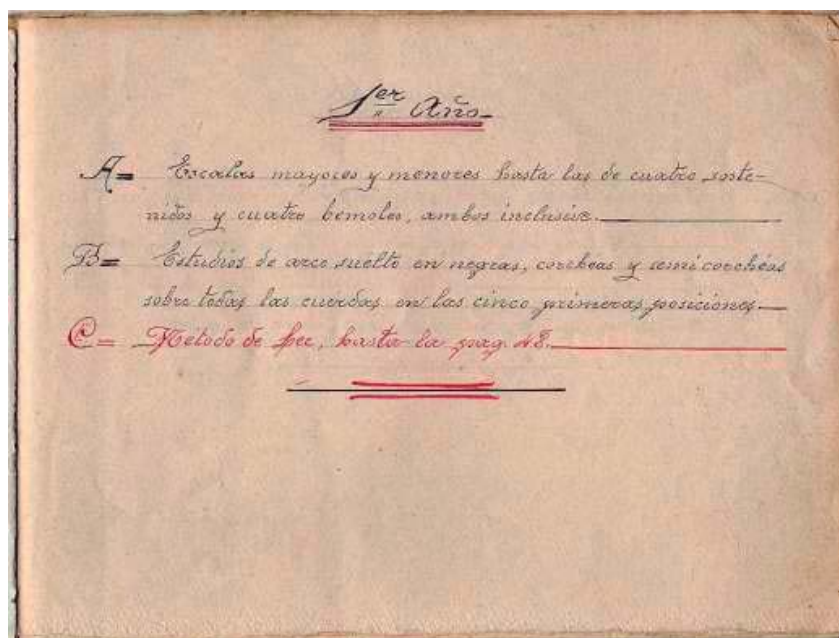


Figura 31: Primer curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).

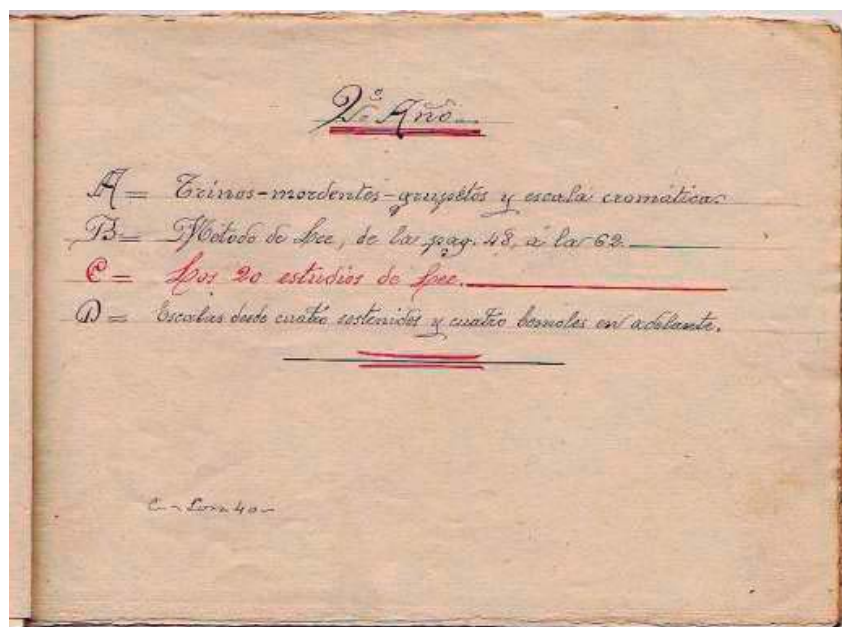


Figura 32: Segundo curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).

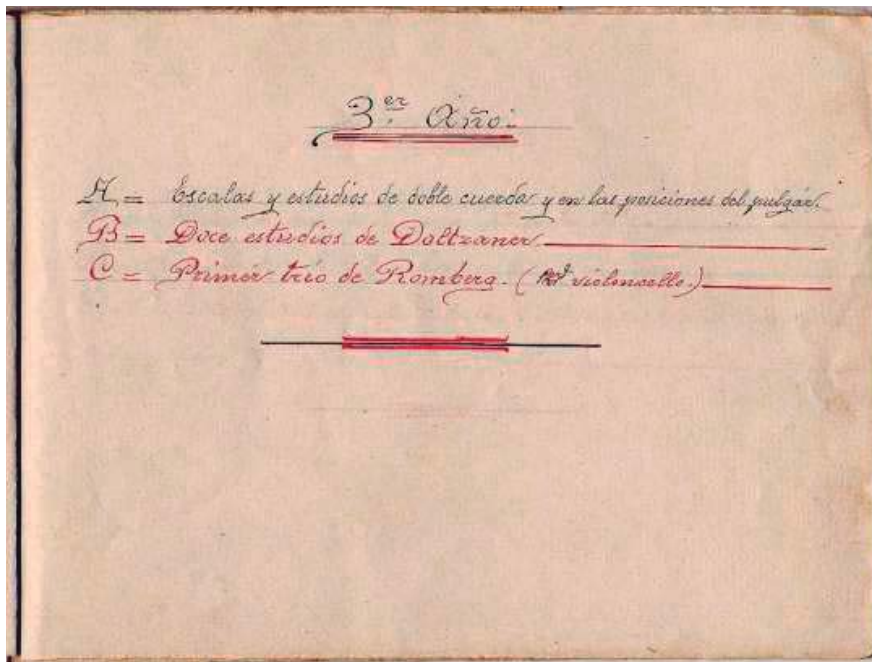


Figura 33: Tercer curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).

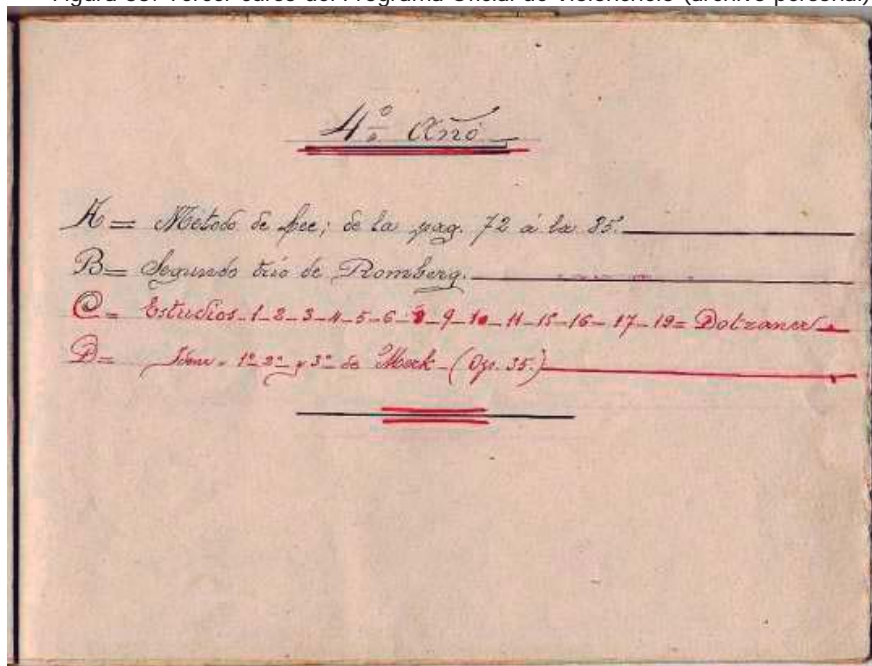


Figura 34: Cuarto curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).



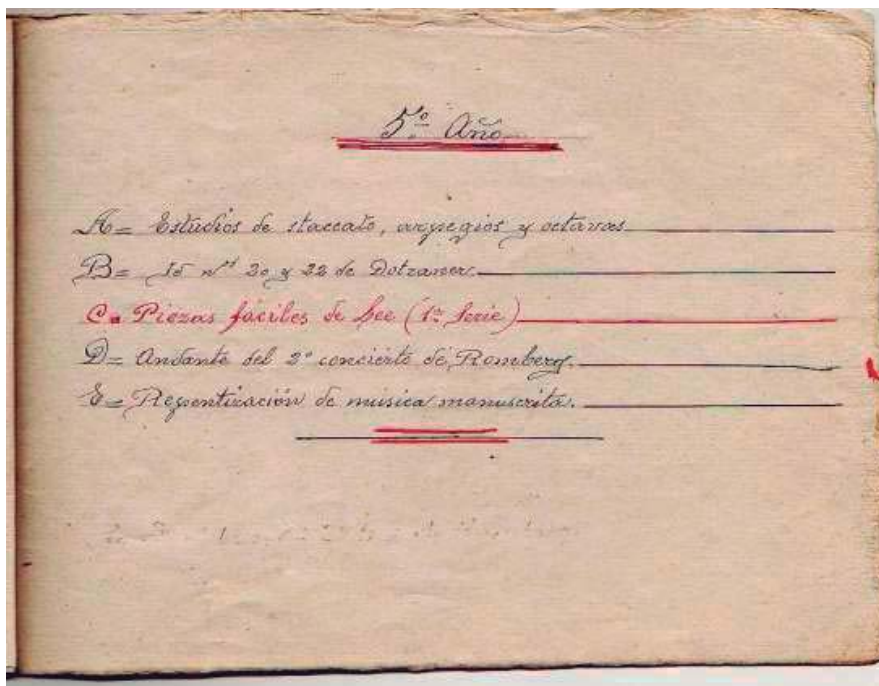


Figura 35: Quinto curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).

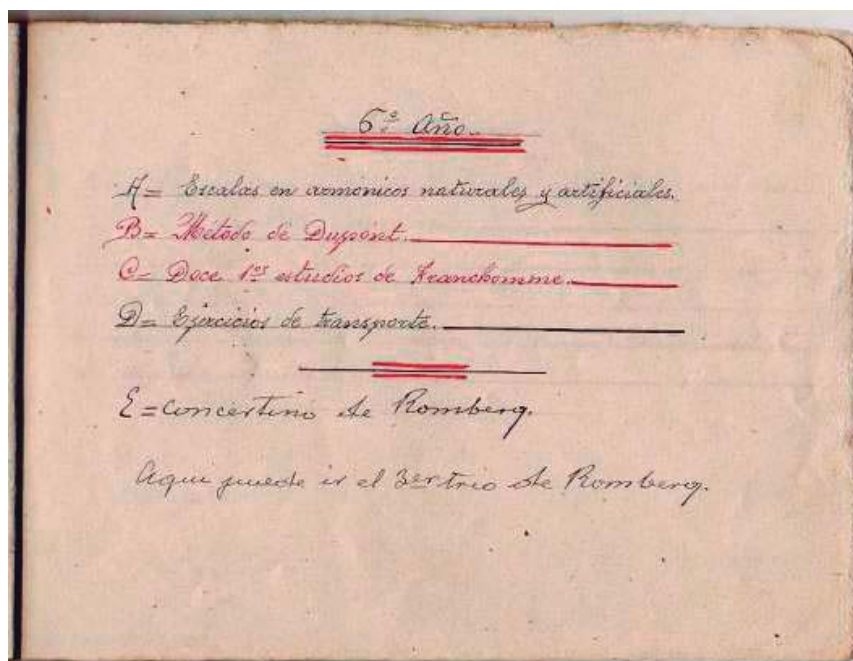


Figura 36: Sexto curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).

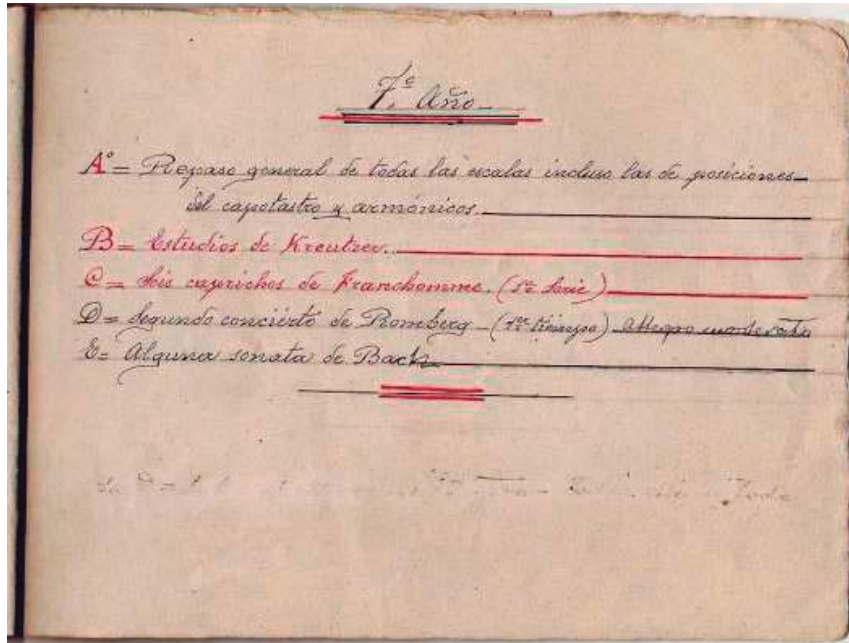


Figura 37: Séptimo curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).

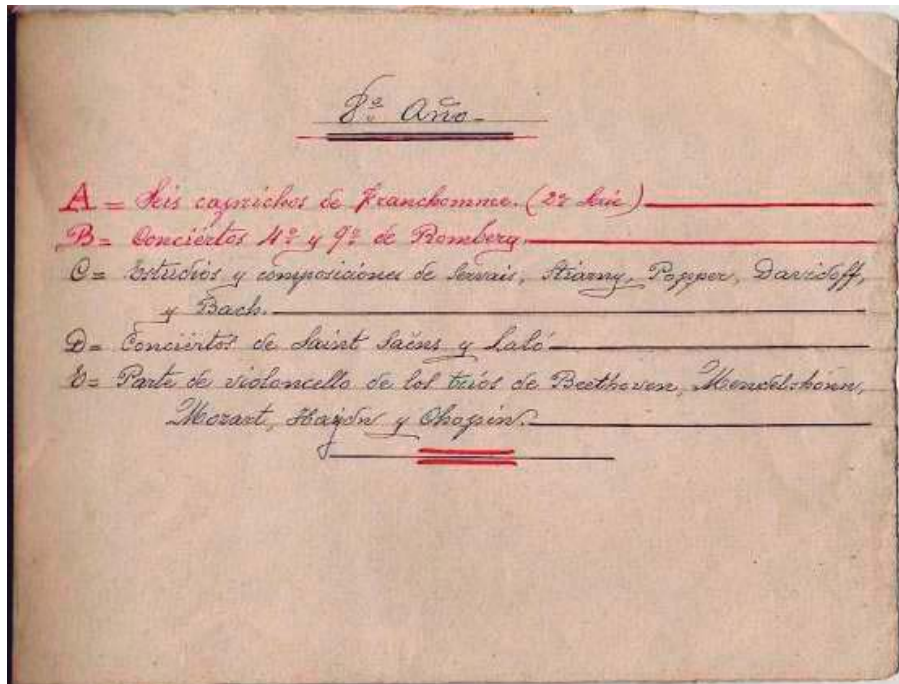


Figura 38: Octavo curso del Programa Oficial de Violonchelo (archivo personal).



En cuanto al Plan de Estudios, se adjunta más adelante, entre las páginas 119-122 de la Tesis. De esta manera, se puede contrastar más fácilmente la información común con el Programa Oficial. Ambas programaciones se desarrollan de la siguiente manera:

En el primer curso de violonchelo, la mano izquierda recorre el diapasón desde la media posición hasta la quinta (en la Programación<sup>161</sup>) y hasta la sexta (en el Plan de Estudios), del libro de S. Lee (1950). También se trabajan escalas mayores y menores hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles, además de las articulaciones de arco (según la Programación). Estas articulaciones, aparecen especificadas en el Plan de Estudios señalando todos los golpes de arco que se han de trabajar: ligadura de un arco, 2, 3 o 4 notas y sincopas. Preparación para el destacado, el acento y ataque, así como el estudio del cambio de cuerda (entre tres cuerdas). En este curso, se llega incluso a estudiar el estilo de obras como el *Concertino 1º op. 23* de Romberg-Casaux.

Esto significa, que las dificultades técnicas que Casaux plantea en el primer curso de elemental, son completamente inaccesibles en la actualidad. La quinta y sexta posición no se trabajan hasta los cursos de grado profesional, al igual que las escalas hasta cuatro alteraciones, que también resultan de gran dificultad en los cursos elementales. Además, la inclusión de obras del repertorio del violonchelo en el primer curso resulta de gran envergadura en el sistema actual.

No es de extrañar pues, que en el segundo curso de elemental de violonchelo se estudiara la posición del pulgar. Hay que pensar que estudiar un instrumento en esta época era algo serio y profesional. El sistema de estudio está pensado para dominar rápidamente el instrumento y de manera muy disciplinada. Actualmente en el segundo curso de violonchelo es imposible empezar a estudiar el pulgar. De hecho hasta primer curso de la enseñanza profesional prácticamente no se trabaja, es decir, tres años más tarde de lo expuesto.

---

<sup>161</sup> Se utilizará el término Programación con respecto al Programa Oficial de Casaux para abreviar la lectura.

Casaux expone los ejercicios de pulgar claramente en el segundo curso del Plan de Estudios: escalas para el estudio del *demanche*<sup>162</sup> (refiriéndose a la posición de pulgar). Estudio en posición del pulgar fija (sin mover la posición pero con pulgar). Estudio del cambio de posición del pulgar. Y también el estudio del cambio de posición del mango (sin pulgar) y pulgar, como puede verse en la página 128. Todos ellos mediante los métodos de S. Lee (1911 y 1950) y los *Estudios diarios* de Grützmacher (1973). Al igual que las escalas, Casaux especifica en el segundo curso de elemental de la Programación que se trabajen escalas “desde cuatro sostenidos y cuatro sostenidos en adelante”, es decir, todas las tonalidades. A su vez, el Plan de Estudios confirma que las escalas se trabajan en el método de J. Klengel (1939).

A partir del tercer curso de violonchelo técnicamente se amplía el trabajo a dobles cuerdas además del pulgar. También incluye obras camerísticas, pero no refiriéndose a sonatas con piano del repertorio, sino a los Tríos de B. Romberg que él mismo arregló para dos chelos. Al igual que las obras camerísticas que utiliza en octavo curso, hacen referencia únicamente a las partes de violonchelo, los Tríos de L.v. Beethoven, F. Mendelssohn, W.A. Mozart, J. Haydn y F. Chopin, imprescindibles con piano.

Es importante destacar de la Programación los ejercicios de “repentización de música manuscrita” que señala en quinto curso. Además de los de transporte en sexto como ejercicios básicos en dicha enseñanza y es que, “los ejercicios de transporte se realizaban para conocer los cambios de clave pensando en el músico de teatro o de ópera” cuenta Espinosa en su entrevista. Cabe señalar que algunas partituras utilizadas en el teatro o en la ópera solían ser manuscritas. Era difícil obtener partituras editadas en tiendas de música no como sucede actualmente que se encuentran con facilidad. Es curioso que el Plan de Estudios, que está más detallado, no haga mención a los ejercicios de repentización o de transporte. Sin embargo, señala el trabajo a primera vista, que se trabajará a partir del primer curso del grado profesional, como especifica Casaux en su Plan de Estudios.

---

<sup>162</sup> El término *demanche* como expone Casaux en el Plan de Estudios no es correcto ya que en todos los manuscritos de su técnica psico-anatómica (que se verá más adelante) se dirige a la posición de pulgar como posición de *demangé*.

No menos importantes son los golpes de arco, especialmente los dirigidos a todos los cursos de grado elemental y profesional en el Plan de Estudios y hasta séptimo curso en la Programación. Éstos resultan de sumo interés ya que están muy bien distribuidos y adaptados a los diferentes niveles programados. Cambios de cuerda, dinámicas, articulaciones, acentos, ataques, golpes de arco, *martelé*, *staccato*, *spiccato*, etc. Como señala su alumno Quiñones en la entrevista: "Casaux llevaba muy bien el plan de estudios<sup>163</sup> de manera muy gradual, desarrollando y aprendiendo, paso a paso, la técnica que es fundamental".

Solamente en el último curso de la carrera (octavo de la Programación), abandona los ejercicios técnicos detallados para citar únicamente los Estudios o Caprichos. Este planteamiento lo utiliza en el Plan de Estudios en todo el grado superior (últimos tres cursos). A continuación se muestra el Plan de Estudios para la Enseñanza del Violonchelo (Figuras 39-43):

---

<sup>163</sup> Refiriéndose al plan de estudios como sistema de trabajo y no al Plan de Estudios de Casaux que se está tratando en el apartado. Hay que recordar que era de uso personal y por lo tanto desconocido para los alumnos como tal.

<u>PLAN DE ESTUDIOS PARA LA ENSEÑANZA DEL VIOLONCELLO</u>	
<u>GRADO ELEMENTAL</u>	
CURSO I.	
1. Ejercicios preparatorios para la correcta posición y conducción del arco.	-Para el estudio de las materias 1 a 8, las obras siguientes
2. Ejercicios de posición de la mano izquierda.	Metodo Lee-Feuermann
3. Id. de Posición cerrada de la mano izquierda en cada cuerda.	y Ejercicios diarios Grutzmacher-Becker.
4. Ejercicios para el cambio de cuerda.	
5. Intervalos en 1ª Posición cerrada.	
6. Ejercicios de dinámica en cuerdas tenidas.	
7. Ligadura en un arco, de 2,3, o 4 notas y sincopadas.	
8. Preparación para el destacado; el acento y ataque.	
9. Estudios en 1ª Posición, cerrada con arcos variados.	-Nueva Colección de Estudios Clásicos y Modernos de J. Stutschewsky, (Libro I, nº 1 al 8).
10. Estudio de la Posición de extensión.	-Grutzmacher-Becker.
11. Escalas y Estudios en posiciones cerrada y de extensión.	-22 estudios del Método Lee-Feuermann
12. Estudio de los golpes de arco.	
13. El cambio de cuerda en tres cuerdas.	-Para las materias 12 y 13, Estudios diarios, Grutzmacher.
14. Estudios comprendiendo las materias anteriores, a intercalar con los 22 estudios de Lee.	-Stutschewsky (Libro I, Nº 9 a 18, 20, 23 a 26, 31, 33, 35, 36 y 38).
15. Las posiciones del mango; ejercicios de la 1/2 a la 6ª Posición	-Método Lee.
16. Pizzicato,	-Id. id. y Grutzmacher
17. La síncopa.	-Id. id. id.
18. El destacado en valores binarios y ternarios.	-Id. id. id.
19. El grupetto, el mordente y la apoyatura.	-Id. id. id.
20. El trino; ejercicios preparatorios	-Id. id. id.
21. El arpeggio y sus diferentes golpes de arco	-Id. id. id.
22. Estudios comprendiendo las materias anteriores.	-Stutschewsky (Libro I, Nº 19, 21, 22, 28 a 30, 32, 34 y 37).
23. Iniciación a la interpretación y el estilo.	-Concertino 1º Op. 23 Romberg-Casaux.

Figura 39: Grado Elemental: 1º curso. Plan de Estudios (archivo personal).

2.	
SIGUE GRADO ELEMENTAL.	
CURSO 2º	
1. Escalas, terzeras y arpeggios de dos octavas	-Estudios técnicos Libro I de J. Klengel
2. Estudio del "Martelé".	
3. Arpeggios en séptimas disminuidas.	
4. El cambio de dedos.	-Para las materias 2, 3 y 4, Stutschewsky (Libro II No. 2, 7 y 17).
5. Estudio de la doble cuerda.	-Para los N. 5, 6, 7, y 8, Método Lee y Estudios diarios, Grutzmacher.
6. Las notas con puntillo; el picado.	
7. La escala cromática en las posiciones del mango.	
8. Los armónicos naturales en el mango.	
9. Ampliación de las materias anteriores	-Stutschewsky (Libro II N.º 1, 4 a 6, 8 a 11, 13 a 16 y 18 a 36).
10. Interpretación, dicción y estilo.	-Concertino N.º 2 Op. 23 Romberg-Casaux.
11. Estudio de la posición del pulgar.	
12. Escalas y ejercicios en posición del pulgar	
13. Escalas para el estudio del "demanche".	-Para las materias 10 a 16, Método Lee y Estudios diarios Grutzmacher.
14. Estudio en posición del pulgar fija.	
15. Id. del cambio entre posiciones del pulgar.	
16. Id. del cambio entre posiciones del mango y del pulgar.	
17. Alguna sonata antigua ó pieza clásica fácil.	-Sonata en Do, Breval, Id. en Re, Handel, etc.
<hr/> CURSO 3º. <hr/>	
1. Ampliación de las materias anteriores en posiciones del mango.	-Stutschewsky (Libro III)
2. Ejercicios en posición del pulgar: escalas y arpeggios sobre las cuatro cuerdas y escalas sobre una sola cuerda.	-Para el N.º 2, Estudios diarios, Grutzmacher.
3. Preparación para el "Staccato".	
4. Estudios preparatorios para el "Spiccato".	-Para las materias 3 y 4, obras cit. Lee y Grutzmacher.
5. Estudios de mayor dificultad comprendiendo las materias anteriores.	-24 Caprichos Op. 35 de Dotzauer. (N.º 1 a 3, 6, 7, 9, a 12, 14, 17 y 21).
6. Alguna Sonata antigua de Vandini, Pasqualini, Veracini etc.	
7. Concertino N.º 3, Op. 23, Romberg-Casaux.	
8. Suites 1ª y 2ª para violoncello solo, J. S. Bach.	

Figura 40: Grado Elemental: 2º y 3º curso. Plan de Estudios (archivo personal).



3.
<b>GRADO PROFESIONAL</b>
<b>CURSO I</b>
1. Escalas, terceras y arpeggios de tres octavas. - Estudios técnicos, Libro 1º de J. Klengel
2. Arpeggios de dos y tres octavas en una cuerda. - Estudios diarios, Grutzmacher.
3. 12 estudios en las posiciones del mango - Tecnología Op. 38, Grutzmacher (Libro 1º).
4. Ejercicios N° 1 a 10. - 21 ejercicios de Duport revisados por Bazelaire.
<b>Obras musicales:</b> Sonatas antiguas de Bertau, Cervetto y Baillard. Suite 3ª para violoncello solo, J.S. Bach. Alguna pieza a solo, fácil. Concertino op. 38 de Romberg y Concertstück op. 10 de Klengel. Práctica de lectura a primera vista, a partir de este curso.
<b>CURSO 2º</b>
1. Escalas, terceras y arpeggios de cuatro octavas. - Estudios cit. J. Klengel.
2. Estudio de las octavas en posición del pulgar. - Método Lee y Estudios
3. la doble cuerda en el pulgar; terceras y sextas, diarios, Grutzmacher.
4. El doble trino. - Estudios diarios, Grutzmacher.
5. Caprichos, Op. 35 de Dotzauer (N° 4, 5, 8, 13, 15, 16, 18 a 20 y 22 a 24).
6. Ejercicios N° 11 a 21 - 21 Ejercicios de Duport. rev. por Bazelaire.
<b>Obras musicales:</b> Conciertos: Tartini, Romberg n° 2, Swert y Popper op. 72. Variaciones sobre un tema de "Judas Macabeo" de Handel, Beethoven. Sonatas antiguas: Loillet, Marcello, Birkenstock. Sonatas para piano y violoncello; Mendelssohn N° 2, Beethoven N° 1. Piezas de genero.
<b>CURSO 3º</b>
12 Estudios Op. 35 Franchomme.
6 Estudios Op. 11 Servais.
Estudio de los armónicos artificiales. Ejercicios diarios Grutzmacher.
<b>Obras musicales.</b> Conciertos: Haydn (Popper), Romberg N° 8, Goltermann 1º, Duport, Boccherini. Variaciones sobre un tema de la "Flauta Encantada" de Mozart, Beethoven. Sonatas antiguas: Brevai en Sol, Boccherini 1ª, Mozart Si bemol. Sonatas para piano y violoncello; Beethoven 2ª; Mendelssohn 2ª, Boellmann y Saint-Saens.

Figura 41: Grado Profesional: 1º, 2º y 3º curso. Plan de Estudios (archivo personal).

4.
<b>GRADO SUPERIOR</b>
<b>CURSO 1º</b>
12 Caprichos Op.7 ( N° 1 a 6), Francomme
12 Caprichos op.25 (N° 1 a 6) Piatti
Nuevos Estudios, Stutschewsky (Libro 4º N.1 a 12).
<b>Obras:</b>
Suite N° 4 J.S.Bach.
Conciertos: Davidoff, Servais, Francomme, Labo.
Variaciones Sinfónicas, L. Boellmann.
Sonatas antiguas: Boccherini 4ª y 5ª, Pianelli, Sammartini
Sonatas para piano y violoncello: Beethoven 3ª, Brahms op.38, Grieg Rontgen y Strauss.
<hr/>
<b>CURSO 2º</b>
12 Caprichos Op.7 (N° 7 al 12), Francomme.
12 Caprichos Op.25 (N° 7 al 12), Piatti
Nuevos Estudios, Stutschewsky (Libro 4º N°13 al 25).
<b>Obras.</b>
Suite N°5 J.S.Bach.
Conciertos: Piatti, Volkmann, Saint-Saens, Elgar.
Variaciones sobre un tema "Rococo" Tschaikowsky
Sonatas antiguas: Boccherini 6ª, Porpora
Sonatas de Piano y violoncello. J.S.Bach, Beethoven, 4ª y 5ª, Dohnanyi, Debussy
<hr/>
<b>CURSO 3º</b>
Tecnología Op.38 , 2º Libro Fr. Grutzmacher.
Estudios "Elite" de autores antiguos, revisados por Grutzmacher.
<b>Obras:</b>
Conciertos: Haydn en Re, Schumann, Dvorak, G. Albert, P. Hindemith.
Variaciones op-19. J. Klengel
Sonatas antiguas: Locatelli, Valentini.
Sonatas con piano: Brahms 2ª, Z. Kodaly, J. Hure
Pedagogía del violoncello.

Figura 42: Grado Superior: 1º, 2º y 3º curso. Plan de Estudios (archivo personal).

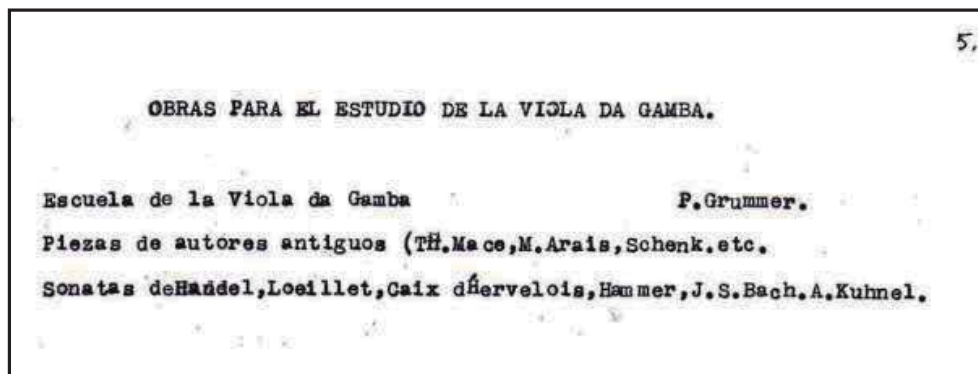


Figura 43: Obras para el estudio de la viola *da gamba* (archivo personal).

Existe una peculiaridad en el Plan de Estudios: el apartado dedicado a la viola de *gamba* (Figura 43), no aparece reflejada en el Programa Oficial. El motivo de ello es porque en esta época la viola de *gamba* no existía como especialidad, hay que recordar que el Plan de Estudios era a nivel personal.

En ambas programaciones, hay que destacar la importancia que el maestro Casaux hace del uso de la técnica. Los estudios de J.F.F. Dotzauer (2004a, 2004b, 2004c, 2004d), D. Popper (1982), J-L. Duport (s.f), o los conciertos de B. Romberg, además de escalas y ejercicios técnicos específicos predominan imperiosamente en ellas. Los 40 estudios de D. Popper (1982) “eran su caballo de batalla” como destaca su alumno Quiñones, para él, continúa Espinosa, “si los tocabas bien, podías destacar en la vida musical”. También trabajaba los difíciles estudios o caprichos de A. Piatti (1929), A. Francomme (1951), Fr. Grützmacher (s.f.a y s.f.b), o A-F. Servais (s.f) y, es que, “D. Juan se adelantó a lo que actualmente es la escuela moderna del violonchelo”, afirman sus alumnos.

En cuanto a las obras de B. Romberg, es evidente que Casaux les tenía verdadera devoción. *Los Tríos* los arregló para dos *cellos*, (como ya quedó dicho anteriormente), al igual que el *Concertino Romberg-Casaux*, así como todos sus conciertos que los trabajaba en clase. Estas son obras muy técnicas y académicas.



Respecto al repertorio, el Plan de Estudios puntualiza tres apartados: en primer lugar, las sonatas, secuenciadas por dificultades. Las sonatas de estilo barroco se trabajarán en los primeros cursos, (segundo y tercero de elemental y primero de profesional), como son las de J-B. Breval, G. F. Handel, M. Berteau, G. Cervetto, etc. A partir de segundo curso de profesional hasta el último de superior, se trabajarán sonatas de periodos más avanzados, especialmente el romántico, desde L.v. Beethoven (sonatas desde la nº 1 hasta la nº 5), F. Mendelssohn (nº 2), J. Brahms, op. 38, E. Grieg, etc, hasta la sonata de Z. Kodaly en el último curso del Plan de Estudios.

En segundo lugar, hace referencia a las variaciones: secuenciadas a partir de segundo curso de profesional hasta el final, (G. F. Handel, L.v. Beethoven, W. A. Mozart, L. Boëllmann, P. I. Tchaikovski o J. Klengel).

Y, por último, todos los conciertos que Casaux señala en el Plan de Estudios y la Programación, los distribuye eficaz y gradualmente por cursos. Hay que matizar que algunos conciertos de mayor envergadura no constan explícitamente en la Programación, (son los conciertos de Haydn en Re M, A. Dvorak o R. Schumann, entre otros). Según el testimonio de quienes han trabajado con Casaux, en el aula se interpretaban dichas obras, a pesar de que no figuraran en la Programación. Esto puede deberse a que el Plan de Estudios, en la práctica real, solía perdurar un año más (nueve cursos) y a que la Programación era un poco escueta. De hecho, Espinosa cuenta al respecto: "Casaux era muy aficionado a los Conciertos de L. Boccherini y algunas de las obras que más le gustaban eran, la sonata de R. Strauss y el concierto de R. Schumann".

Otra particularidad del repertorio, es que no se trabajaban las *Suites de J.S. Bach* en clase. Según Quiñones, "no tocábamos las Suites porque, decía él: hay que entenderlas, para lo cual hay que tener más formación", de hecho, no aparecen en el Programa Oficial de Casaux. Sin embargo, en el Plan de Estudios aparecen ordenadas, únicamente desde la primera hasta la quinta *suite*, de las seis que dedicó Bach al violonchelo. ¿Esto significa que las *Suites* de Bach no se trabajaban? Hay que

recordar que el Plan de Estudios está muy detallado, aunque creado a título personal de Casaux basado en su larga experiencia.

Siguiendo con el repertorio de violonchelo, hay que volver a señalar que en esta época “en España era muy complicado conseguir obras editadas, Casaux nos prestaba algunas”, dice Espinosa en la entrevista. De hecho, durante la estancia que el maestro estuvo en París, Portugal, u otras ciudades fuera de España, “recopiló muchas partituras entre ellas los Caprichos de Piatti que son endiablados”, añade Quiñones.

En cuanto a los exámenes eran públicos, se realizaban en una clase o en el salón de actos del Conservatorio, situado entonces en la calle San Bernardo, núm. 44, hoy escuela oficial de canto, y las obras que se interpretaban eran las trabajadas en el curso, las cuales se elegían en relación al nivel del alumno. En los exámenes según Espinosa en la entrevista:

Tenías que interpretar un estudio y una obra, o dos estudios diferentes, no obstante si querías optar a premio tocabas un concierto y una sonata, o dos conciertos de diferentes estilos.

El número de movimientos de las obras seleccionadas dependía de la duración o dificultad de las mismas. Casaux solía decir: “toque usted lo que quiera pero tóquelo bien” resalta Espinosa.

Por último, para entender el planteamiento de la Programación o el Plan de Estudios de Casaux hay que tener en cuenta varias cosas: en primer lugar, que para poder iniciar primero de violonchelo, “previamente tenías que haber aprobado dos cursos de solfeo, con lo que entendías mejor las posiciones y tonalidades” aclara Espinosa. Y, en segundo lugar, el tiempo estipulado por el Conservatorio, para la duración de las clases, según Quiñones:

Las clases en el conservatorio se celebraban un día a la semana entre las 16 y 21 horas, aunque siempre se alargaban mucho más, dependía del repertorio que llevaras para dedicarte mayor o menor tiempo, no obstante Casaux no estaba pendiente del reloj.

En ocasiones daba un par de clases a la semana o bien ibas a su casa, dependía del trabajo del alumno, explica Espinosa:

El tiempo de la clase lo cortaba o alargaba según el alumno interpretara. Si no le gustaba decía: “esto no lo has estudiado” o “esto no es así”, con lo que terminaba la clase. Sin embargo te podía tener una hora tocando si le satisfacía la ejecución y si hacía falta, lo alargaba o te proponía volver otro día.

Además Casaux “te dejaba bastante libertad en el aspecto musical, aunque era estricto en la técnica”, afirman ambos, y es que “la técnica se tenía que trabajar en casa, en clase tenías que tocar y D. Juan en eso era muy exigente y serio”, según Quiñones:

Resultaba muy difícil tratar de engañarle, si habías estudiado sólo el principio de la obra, decía: “bueno, bueno, ya seguiremos trabajando” porque se daba cuenta enseguida. Generalmente te dejaba tocar, no te cortaba inmediatamente.

A clase solían asistir unos ocho o nueve alumnos y “cuando uno tocaba, el resto generalmente se quedaba a escuchar” recuerda Quiñones. En realidad “podía ir todo el mundo de oyente, si le interesaba, dada su generosidad y tolerancia”. Quiñones se refiere a los ex alumnos de Casaux, es decir, aquellos que ya no estaban matriculados en el centro o alumnos de otras especialidades del conservatorio como, por ejemplo, violinistas o de música de cámara.

Destacaba en D. Juan, que era así como le llamaban sus alumnos, la capacidad intelectual que tenía para saberse todos los estudios de memoria, además de la facultad para acompañarlos. Era capaz de improvisar “un acompañamiento adaptado a cualquier estudio” bien con el chelo o el piano, afirman sus alumnos asombrados, “pero no estos más o menos bonitos de Popper, no, no, con cualquier estudio. Improvisaba totalmente” recalca Quiñones. Y, añade: “Casaux era todo un músico en el sentido literal de la palabra, Había salido de España y en aquella época de los 40, cuando yo le conocí, eso marcaba mucho”.

En cuanto a su sentido del humor, tenía algunos golpes divertidos: en clase decía a algún alumno “¿qué estás haciendo?, parece un manojo de espárragos” y al mismo tiempo después de clase te decía “vamos a tomar un café”, cuenta Espinosa.

Según Quiñones, en cierta ocasión, “le dijo a un alumno que desafinaba mientras calentaba antes de empezar la clase: “Pero hombre, estás dando palos de ciego, bueno, mejor dicho, palos de sordo”.

Lo cierto es que Casaux se volcó mucho en la técnica y en la interpretación, con el fin de formar violonchelistas sólidos. “La escuela de mi padre ha sido reconocida”, afirma su hija Mary. Uno de los Cellistas que estuvieron influenciados, en gran manera, por Casaux fue Enrique Correa. No obstante el alumno que realmente mejor asimiló la técnica del maestro Juan Ruiz-Casaux fue Ricardó Vivó.

#### 4.2.2.1 Comparativa del sistema actual.

Expuesto el Programa Oficial y Plan de Estudios de Casaux, se incide en lo siguiente: por un lado, gracias a los datos y documentos que Casaux guardó cuidadosamente en vida y custodiados por su hija Mary, se han podido conocer sus ideas sobre la pedagogía y la didáctica del violonchelo. Puesto que se trata del Programa Oficial y el Plan de Estudios establecidos en la primera mitad del s. XX en la enseñanza musical española, a partir de esta investigación, esta valiosa información será de conocimiento público. Por otro lado, y después de conocer ambas programaciones, se considera que han proporcionado dos importantes consecuencias docentes: la primera, que se estableció en España a partir de ese momento, un Programa Oficial o Plan de Estudios dedicados al violonchelo en el prestigioso Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid. Y, la segunda, que se consiguió instaurar, a nivel nacional, la primera escuela dedicada, exclusivamente, a este instrumento.

Realizar una comparativa con el Plan de Estudios establecido en este momento, podría concretarse de la siguiente manera: Casaux, que didácticamente fue tan innovador para su época, no ha conseguido todavía, que se hayan adoptado algunos de sus planteamientos pedagógicos. Un dato a destacar es que, en la actualidad, todos los Conservatorios están obligados a tener al alcance de cualquier interesado los programas de cada una de las especialidades del centro sean de elemental, profesional o superior. En aquella época, no existía programación alguna. El hecho de que Casaux guardara estos documentos los eleva a nivel histórico.

Gracias a ello, se puede conocer y entender su evolución. De hecho, si en la época de Casaux se estudiaban ocho cursos de instrumento y antes de ello haber cursado y aprobado dos cursos de solfeo, en la actualidad se estudian catorce, pudiendo comenzar el primero de instrumento sin requerir conocimientos musicales y a edades más tempranas. Esta situación a la hora de seguir un programa, cambia por completo la metodología que se va a utilizar. Sin embargo ambos sistemas finalizan interpretándose las mismas obras y estudios.

En la Programación o Plan de Estudios de Casaux puede advertirse, como ya se ha citado anteriormente, la influencia ejercida por los cellistas centro-europeos como H. Becker, J. Klengel, L-R. Feuillard, J-L. Duport, J.F.F. Dotzauer, D. Popper, A. Francomme, etc. Todos estos violonchelistas proponen métodos de enseñanza muy interesantes, así como también las obras pedagógicas (de los cellistas B. Romberg, K. Davidov, G. Goltermann, etc), que tanto utilizó e inculcó Casaux a sus alumnos.

Actualmente algunos de estos libros se siguen utilizando (estudios de J-L Duport, J.F.F. Dotzauer o D. Popper), mientras otros han caído en el olvido (J. Stutschewsky (s.f) o H. Becker (s.f)). Esto se debe a que, hoy en día, además de acceder fácilmente a cualquier libro (en tiendas, internet, etc.), existe, a la vez, una gran variedad de métodos, la mayoría de ellos inexistentes con anterioridad. Algunos sobre la técnica instrumental son: O. Sevcik (1929 y 1935), A. Pais (1953), A. W. Benoy and L. Sutton (1965), J. Loeb (1994), P. Thiemann (2006), etc. Otros métodos presentan piezas conocidas u obras como los volúmenes del 1 al 9 de S. Suzuki (1992, 1983, 2003) o J.L. Webber (1984). También existen los procedentes de violinistas y los de iniciación al violonchelo, como son: Friss A. (1966,1967); Anderson G. and Frost R-S. (1985); Colledge H. K. (1993); Sassmannshaus E. (2008, 2009), Mooney R. (1997, 1998, 2004), Gerald H. and Nelson S. (2000, 2002), y un largo etc.

No obstante, la singularidad que contiene la programación o Plan de Estudios de Casaux, respecto a las actuales es la siguiente:

En primer lugar, su Plan de Estudios esta detallado meticulosamente cómo se ha de trabajar cada uno de los cursos, cosa que ahora no es habitual, ya que suelen

ser más abiertos, dejando al albedrío, tanto del profesor como del alumno, el trabajo en clase.

En segundo lugar, el hecho de tocar a primera vista. Este aspecto resulta importante puesto que se trataba de ganarse la supervivencia interpretando manuscritos, algunos de difícil lectura, lo que, necesariamente, había que hacer con anterioridad. Hoy se aplica, en las pruebas de acceso a los Conservatorios, aunque debería trabajarse más frecuentemente porque es requisito básico para un aprendizaje determinado de la partitura y por ende, para desenvolverse más fácilmente en la vida interpretativa-musical.

Y, en tercer lugar, la práctica que Casaux propone sobre pasajes orquestales y de música de cámara. Esta idea de ejercitar dichos pasajes es totalmente innovadora y avanzada para su tiempo. Ni siquiera en el Plan del 66, Plan de Estudios musicales anterior al actual, existe asignatura, ni conocimiento sobre ella. Hoy día, en las enseñanzas superiores -últimos cuatro años de carrera- se da una materia específica de pasajes orquestales y, a la vez, puede disponerse de libros específicos, editados, sobre pasajes orquestales de fácil alcance y muy completos, que suelen requerirse para acceder a las pruebas a orquestas profesionales, como los de Becher, R. & Mandalka, R. del año 1993.

Lo que todavía no existe, son ediciones de pasajes de música de cámara para violonchelo. Progresar produciendo o practicando esta música, nunca ha sido tarea fácil en España, no obstante hay que acercarla e inculcarla en los Conservatorios, además de que ha de figurar como una asignatura. Como se verá más adelante, Casaux propuso conocer, practicar y dominar alguno de los pasajes importantes y delicados de música de cámara escritos concretamente para el cello.

También ofreció su propio método o sistema sobre la técnica del violonchelo. No estando suficientemente contento con los métodos de los que disponía, desarrolló sus propios ejercicios. En ellos se resumen los puntos cardinales de la técnica del cello. Esto, además de servir de ejemplo, patentiza una vez más, al excelente profesor que llegó a ser, agrandado por su demostrada vocación por la docencia.

Y, por último, en referencia a sus innovaciones pedagógicas, Casaux creó un sistema psico-anatómico que se desarrollará más adelante, en el cual explica al detalle en qué consiste el ser buen pedagogo y cómo aplicar dicha pedagogía, además de detallar, meticulosamente, la correcta técnica del violonchelo.

Una de las particularidades a destacar de este método psico-anatómico es la revolución que significa la creación del mismo. Hasta que Casaux lo propone, no existía nada relacionado con la anatomía referida a la práctica del violonchelo. Así que resulta revolucionario por su innovación y precocidad.

Casaux se volcó decididamente a la enseñanza y al buen uso del violonchelo. Pero no solamente pretendió revolucionar la pedagogía y técnica del instrumento, sino que también su propio sistema. Intentó, participó, ayudó, colaboró y se entregó sin limitaciones a una evolución y revolución musical, en un país donde tanto quedaba por hacer.

A continuación se presenta un gráfico (Figura 44), en la que puede observarse claramente aspectos que se han destacado de las programaciones de Casaux con respecto a las actuales. La comparativa hace especialmente alusión a los cursos elementales y profesionales, y, en ella, se muestran dos características fundamentales. La primera, demuestra cómo Casaux incita a estudiar dificultades técnicas prácticamente desde los primeros cursos elementales, especialmente las escalas con todas las alteraciones, ejercicios de pulgar, golpes de arco, así como obras emblemáticas del repertorio del violonchelo y pasajes camerísticos. Esto se diferencia de las programaciones actuales en que dichos conceptos se trabajan en dos o tres cursos posteriores. La segunda característica recae sobre algunos planteamientos que propone Casaux apenas considerados a día de hoy. Algunos han caído en desuso como es el caso de repentización de música manuscrita, puesto que ya no se utilizan manuscritos, al igual que el estudio del transporte en el violonchelo, que no se practica porque no es considerado un instrumento transpositor. Hay que recordar que en aquella época era habitual la práctica de transportar partituras. La primera vista sí que sustituye dichas lecturas y, en este caso, es en el mismo curso donde se comienzan a utilizarlas. Por último, los pasajes orquestales como ya se ha

señalado anteriormente, reflejan que Casaux siempre inculcó esta materia y actualmente existe la asignatura de música de cámara que es donde se pueden trabajar contenidos similares.

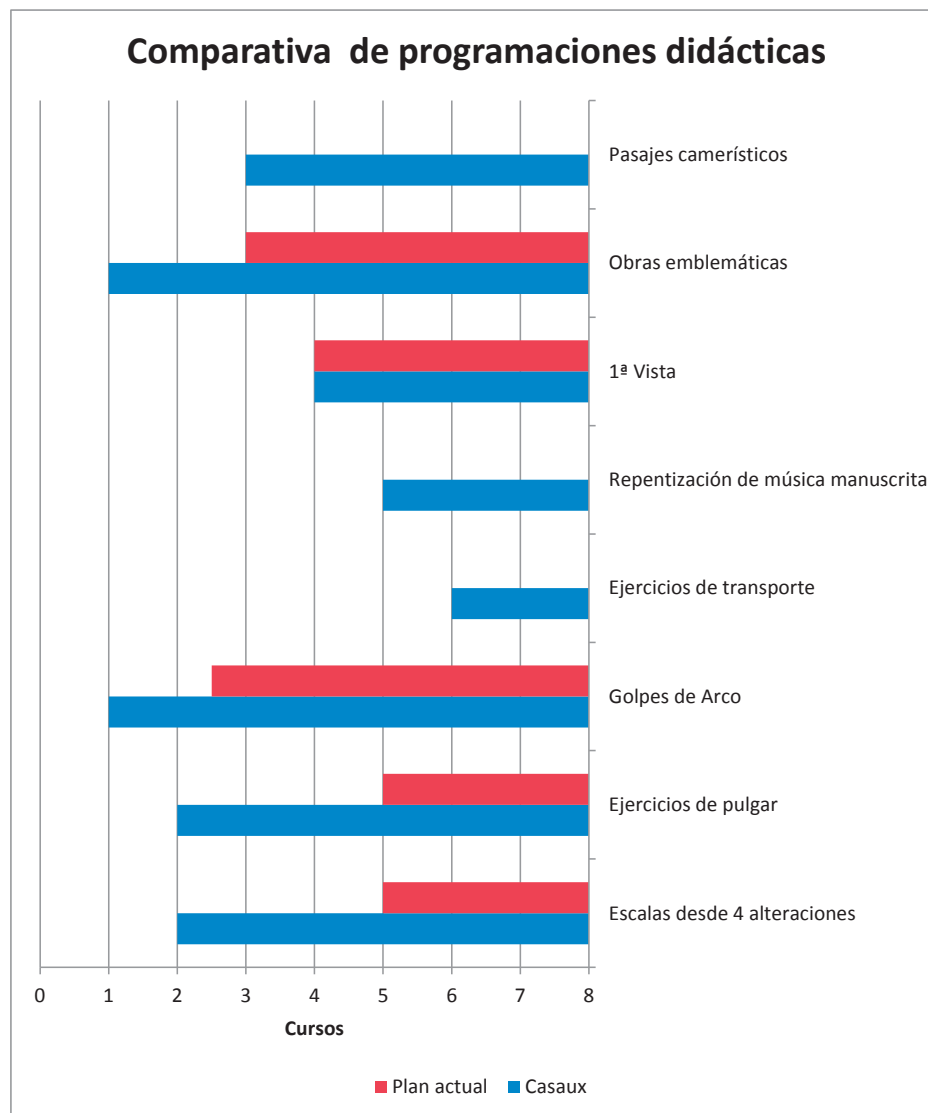


Figura 44: Gráfico con comparativa de la Programación de Casaux con la actual.



#### 4.2.2.2 Reorganización del Sistema de Enseñanza Musical Español.

La implicación de Casaux en el sistema de enseñanza musical queda patente desde el primer año en que ocupa la cátedra de profesor numerario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, (curso 1920-1921). A partir de ese momento empieza a advertirse, en los anuarios de dicho centro, la influencia del maestro Casaux, mostrando un aspecto distinto. Con estos nuevos anuarios se pretende comunicar, realizar y transmitir eventos y actividades importantes llevadas a cabo en el ámbito musical. En ellos se exponía y mostraba toda la actividad musical que se producía habitualmente en la ciudad de Madrid y en particular en dicho centro.

En las introducciones de estos anuarios, Conrado del Campo que las escribía, informaba, de forma literaria, sobre los temas relacionados con el ámbito musical actual español, de importante interés tanto para la sociedad civil como para la vida cotidiana musical. Señala:

A esta amplia información y conocimientos existentes en España, en especial en Madrid, salidos del Conservatorio, de los profesores con su actitud, de las Orquestas con sus actuaciones y variado repertorio (zarzuelas, ballets), etc., algo que hasta ahora no existía, he de añadir la creación de Sociedades Musicales, en destacadas ciudades Españolas, nuevas leyes al respecto, obras de compositores, amplias bibliografías de destacados personajes (Fauré, Saint-Saëns...) permitiéndome incluir, finalmente, los efectos que, sin duda, producen la música y las artes escénicas en las emociones que conmueven al público<sup>164</sup>.

Los años en que Casaux ejerció de profesor en Madrid fueron años de cambios profundos en la enseñanza. Tras una larga transición educativa, llega la nueva legislación con el Real Decreto de Música del 15 de junio de 1942. Decreto que recoge el anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación, curso de 1942 a 1943 (pp. 5-8) de manera exhaustiva. En los apuntes de Casaux se presentan de forma más extensa y explícita a nivel nacional.

De hecho Casaux conserva el "proyecto de reorganización musical en España presentado por la junta Nacional de la música y teatros líricos". En ella explica los

---

<sup>164</sup> Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1923 a 1924, p. 5. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

cursos en que deben distribuirse los estudios musicales oficiales (elemental-profesional-superior); las escuelas nacionales de grado elemental, profesional y superior existentes en España; los títulos que pueden concederse o certificarse; los sueldos anuales de los profesores y los gastos materiales de los centros.

Estos documentos que no están agregados al final de este capítulo por su extensión y contenido, pueden ser consultados en el anexo XI. Resulta interesante mostrarlos por dos motivos: el primero porque estos escritos no se conocen tal y como los guarda Casaux en sus pertenencias y, en segundo lugar, porque el acceso a ellos es de difícil alcance. Para acceder a esta información pueden consultarse los anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid del año 1942-1943, depositados en los archivos del actual Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y no viene tan detallada esta información. Según Castells y Brotons (2002), también puede consultarse el Decreto de 15 de junio de 1942 (BOE del 4 de julio). El BOE más antiguo que puede consultarse por internet es del año 1960, por lo que tampoco es factible acceder al de 1942 por medio de esta vía.

Así pues, la intención es que se entienda mejor y se conozca más detalladamente este proyecto de reorganización musical. Hay que tener en cuenta que no es tema principal de esta tesis, pero sí fue Casaux pieza clave en la determinación del proyecto. Gracias a ello, se pusieron por primera vez los cimientos de un sistema musical necesario y que a día de hoy todavía queda mucho por hacer.

El proyecto de reorganización musical en España se divide en dos secciones<sup>165</sup>:

- a) Técnica especial de los instrumentos
- b) Cultura técnica general de la música.

El apartado al que se hace referencia en esta investigación, es el de la técnica especial de los instrumentos, es decir el apartado A de este proyecto, ya que es el relacionado con el violonchelo. La intención no es exponer o comparar todo el sistema musical español del año 1942. Por lo tanto, para que pueda ser entendido fácilmente, se resumirá de la siguiente manera:

---

<sup>165</sup> Consúltese anexo XI: Proyecto de reorganización musical en España, Figura 204.

El Plan de Enseñanzas Instrumentales del año 1942 estaba dividido en tres grados<sup>166</sup>:

- 1º) Grado elemental
- 2º) Grado medio
- 3º) Grado profesional (o de virtuosismo).

Para poder cursar los estudios especiales de Pedagogía era necesario poseer el Título de Profesor instrumentista<sup>167</sup>.

Todas estas enseñanzas eran impartidas por las Escuelas Nacionales de Música que se crearon al efecto, más la Escuela Superior de Música que radicó en Madrid<sup>168</sup>.

Las Escuelas Nacionales de Grado Elemental existentes eran: Coruña, Valladolid, Zaragoza, Murcia, Córdoba y Málaga, (donde se ofrecía los dos grados: elemental y medio)

Las Escuelas de Grado Profesional: Madrid, Valencia y Bilbao, (donde se impartían los tres grados: elemental, medio y profesional)<sup>169</sup>.

Además de los Títulos de Profesor y el de Profesor Instrumentista<sup>170</sup>, existían otras titulaciones Superiores: Profesor Superior de Música (musicología), Título de Doctor en Música (Tesis especiales), Título de Profesor Superior de piano, violín o violonchelo (cursos de pedagogía), Títulos de Director de Orquesta<sup>171</sup>.

Ofrecer una comparativa de los diferentes sistemas educativos musicales españoles a partir del de 1942, Plan del 66, y LOGSE hasta la actualidad, sería tema propio de investigación particular. Solamente se expondrá de manera simple cómo ha evolucionado (sin entrar en materias de composición o en cualquier otra, debido a la extensa explicación de diferentes materias existentes en dichos planes y estudios). Se hará referencia a las ramas instrumentales a través de tres tablas específicas. A

---

<sup>166</sup> *Idem.*

<sup>167</sup> *Ibidem*: Figura 207.

<sup>168</sup> *Ibidem*: Figura 205.

<sup>169</sup> *Ibidem*: Figura 206.

<sup>170</sup> *Ibidem*: Figura 211.

<sup>171</sup> *Ibidem*: Figuras 207-208.

continuación se muestra el Plan de Enseñanzas Instrumentales del año 1942, Plan del 66 y Sistema actual en las Tablas 3, 4 y 5 respectivamente:

Titulaciones diferentes a las actuales:

Tabla 3: Plan de Enseñanzas Instrumentales del año 1942.

cursos	1942 Todos los instrumentos
1º	GRADO ELEMENTAL
2º	
3º	
4º	GRADO MEDIO
5º	
6º	
7º	GRADO PROFESIONAL (O DE VIRTUOSISMO)
8º	
	SUPERIOR MUSICA, DOCTOR, ETC.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4: Plan de Estudios de 1966 (Plan del 66).

cursos	PLAN DEL 1966 Resto de Instrumentos	PLAN del 1966 piano, violín, <i>cello</i>
1º	GRADO ELEMENTAL	GRADO ELEMENTAL
2º		
3º		
4º	GRADO PROFESIONAL	GRADO PROFESIONAL
5º		
6º		
7º	GRADO SUPERIOR	GRADO SUPERIOR
8º		
9		GRADO SUPERIOR
10		

Fuente: Elaboración propia.

Titulación del sistema actual

Tabla 5: Sistema educativo actual.

Cursos	SISTEMA ACTUAL Todos los instrumentos
1º	ENSEÑANZAS ELEMENTALES
2º	
3º	
4º	
1º	ENSEÑANZAS PROFESIONALES
2º	
3º	
4º	
5º	
6º	
1º	ENSEÑANZAS SUPERIORES
2º	
3º	
4º	

Fuente: Elaboración propia.

Por último, la prolífica y excelente trayectoria de Casaux como profesor le facultó para pergeñar las bases de las oposiciones a catedrático de violonchelo y música de cámara, así como las que regulaban otro tipo de concursos y premios. En el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid se consiguió ofrecer importantes premios mediante concursos, dotados cada vez con mayor valor económico<sup>172</sup>. Como ejemplo se señalan cuatro normas o bases que Casaux exigía en el grado Superior: Asistencia a la clase de conjunto instrumental en 4º, 5º y 7º curso; Haber aprobado Estética e Historia de la Música antes de pasar a 8º curso; la importancia de la asignatura de Música de cámara y su asistencia a clase; y la opción de optar a premio de Música de Cámara solamente habiendo aprobado la carrera completa del instrumento.

<sup>172</sup> Consúltese anexo X: Figuras 194-197. También pueden consultarse estos concursos en los anuarios (anexo V: Figura 85).

Pueden verse estas anotaciones, entre otras, en la Figura 45<sup>173</sup>:

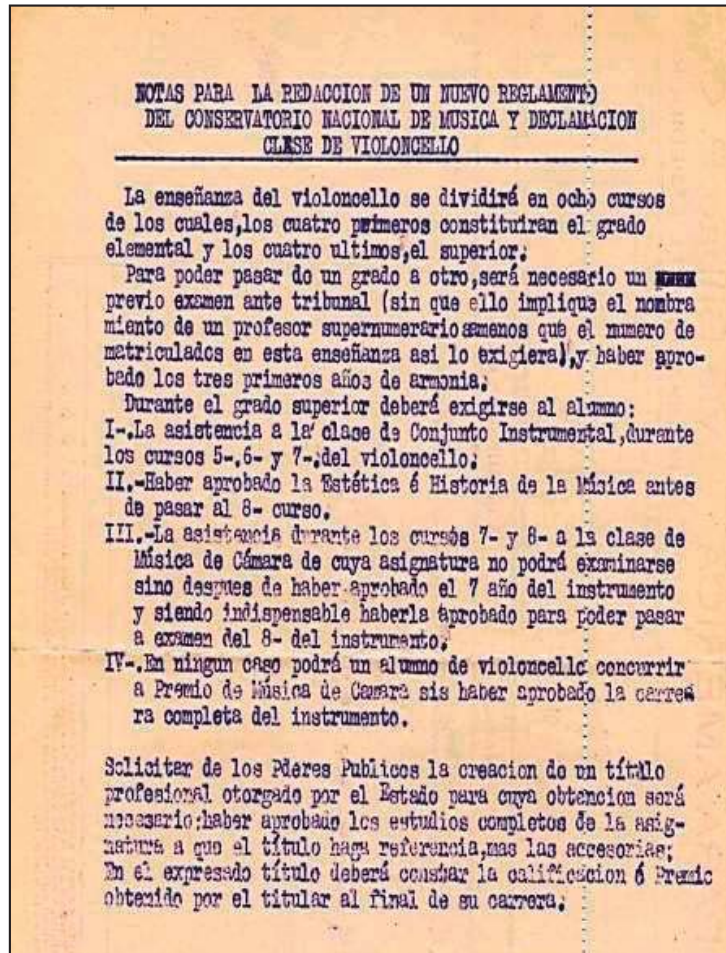


Figura 45: Exigencias de Casaux en el grado Superior.

<sup>173</sup> Consúltese la entrevista realizada a Casaux en la *Estafeta Literaria* sobre los problemas de la enseñanza musical en España. Anexo X: Figuras 198-199.

#### 4.2.3 Método Didáctico de Casaux: La Técnica del Violonchelo.

Casaux dejó entre sus manuscritos un sistema o método sobre la técnica del violonchelo. Este método consiste en interpretar ejercicios técnicos muy concretos y específicos (escalas, arpeggios, golpes de arco, agilidad de la mano izquierda...) con el propósito de saber cómo practicar y perfeccionar los aspectos fundamentales de la técnica del cello.

##### 4.2.3.1 Ejercicios Técnicos.

Después de un exhaustivo análisis de este método técnico, se ha considerado dividirlo en tres partes:

- A- Ejercicios de Escalas.
- B- Ejercicios de Arco.
- C- Ejercicios de Mano izquierda.

Este sistema técnico podría decirse que no está finalizado, especialmente los apartados A y B. El apartado C es el más completo, ya que Casaux desarrolla todas las posibilidades que puede realizar la mano izquierda como se verá a continuación.

Otra particularidad que tienen estos manuscritos es que pueden apreciarse algunos números romanos repetidos en diferentes páginas. Esto significa que dichos ejercicios, con la misma numeración romana, están relacionados entre sí ya que la técnica del cello está totalmente interrelacionada.

Para poder entender más fácilmente estos ejercicios mezclados o combinados entre sí y otros no finalizados, se considera oportuno reorganizarlos y ordenarlos progresivamente por dificultad, mediante programas musicales informáticos, para mayor comprensión y seguimiento de este sistema o método técnico de Casaux. Esta nueva distribución está seccionada en partes más pequeñas para que resulte más fácil su entendimiento: A- escalas, B- arco, C- articulación, D- trinos, E- cambios de cuerda, F- arpeggios, G- pulgar. Esta reconstrucción del Método Didáctico de Casaux,

aparece al final de este capítulo, en la página 164 de la Tesis. A continuación se desarrolla este método siguiendo el orden de sus manuscritos<sup>174</sup>:

A) Ejercicios de escalas.

Casaux propone ejercicios de escalas de una octava ascendentes y descendentes en todos los tonos, es decir, que hay que realizar estas escalas en todas las tonalidades, tanto mayores como menores. Toda la serie de notas o escalas que Casaux muestra tienen que estar, a su vez, ligadas de principio a fin, lo que requiere velocidad y articulación de mano izquierda, además de una buena distribución de arco y control en el cambio de cuerda como se puede observar en la Figura 46, ejercicio 1A:



Figura 46: Ejercicio 1A.

También ofrece escalas de dos octavas con diferentes ritmos, pero en esta ocasión en vez de ligadas las plantea sueltas para conseguir una coordinación de ritmos entre ambos brazos. Estas escalas se realizarán en todas las tonalidades, subiendo como especifica Casaux “de medio en medio tono hasta el pulgar, y lo mismo en tonos menores”, es decir hasta posiciones agudas (hasta realizarse con el dedo pulgar). Como se puede apreciar en la Figura 47, ejercicio 2A:



Figura 47: Ejercicio 2A.

Por último presenta escalas de cuatro octavas con siete ritmos diferentes. De esta manera se trabajan diversas articulaciones de arco, lo cual dificulta su ejecución, a la vez que la articulación y precisión de la mano derecha. Estos ejercicios también se realizarán en todas las tonalidades tal y como se indica en la Figura 48 (ejercicios 3A y 4A):

<sup>174</sup> Los manuscritos originales pueden consultarse en el anexo XII: Figuras 218-235.  
148





Figura 48: Ejercicio 3A (dos primeros pentagramas),  
ejercicio 4A (dos últimos pentagramas).

Respecto a la realización de escalas con intervalos Casaux determina una variación de la escala en Do M, dándose por evidente que se realizará en todas las tonalidades. Este ejercicio consiste en interpretar una escala de dos octavas y en primera posición series de tresillos con el mismo ritmo o serie ascendente y descendente. De esta manera se articulan todos los dedos repetidamente y cada grupo es ejecutado en una dirección de arco diferente (arco arriba y abajo respectivamente).

En cuanto a la terceras ascendentes y descendentes (escalas con distancias de intervalos de segunda), Casaux recomienda realizarlas en tres octavas, en todas las tonalidades y con ritmos de semicorcheas y tresillos. De esta manera los diferentes ritmos consiguen una mayor dificultad del ejercicio y al ser de tres octavas serán ejercicios veloces y agudos, lo que lo dificulta aún más, como puede observarse en la Figura 49, ejercicios 5A y 6A:



Figura 49: Ejercicio 5A (dos primeros pentagramas),  
ejercicio 6A (último pentagrama).

Como culminación de este apartado técnico de escalas, Casaux dedica un *Estudio-Capricho nº 1 para cello solo*, el cual consiste en una sucesión de escalas de tres octavas en todas sus tonalidades, enlazadas cada una de ellas entre sí de forma magistral y pedagógica hacia el violonchelo. Este y otros estudios dedicados al *violonchelo solo* se desarrollarán en el último capítulo de esta Tesis.

#### B) Ejercicios de arco.

Como he citado anteriormente, en la actualidad existen una gran cantidad de métodos<sup>175</sup> para poder trabajar los golpes de arco, es decir, para perfeccionar la técnica que requiere la mano derecha y así poder ejecutar las diferentes articulaciones del arco. De hecho, para poder entender los movimientos del arco, su distribución y forma de ataque, existen unos signos internacionales que todos los intérpretes de instrumentos de arco frotado (violín, viola, violonchelo y contrabajo) conocen a la perfección, ya que es habitual encontrarlos en obras, estudios y todo tipo de partituras musicales.

Según el sistema o método de Casaux, puede descubrirse, que estos signos no existían o no se conocían en España en la primera mitad del s. XX. El motivo o la causa de ello puede que sea porque: en primer lugar, no llegaban las partituras a España en esta época; en segundo, porque se trabajaba con manuscritos, lo que lleva a otro tipo de anotaciones. Y, en tercer lugar, los signos a los que se hace referencia en la actualidad son las iniciales de los términos lingüísticos en alemán, lo que supone que ¿estas indicaciones son más tardías a su sistema o método técnico? Por lo tanto, ¿qué signos había en las partituras de orquesta? ¿Qué signos había en aquella época? Lo que es evidente es que Casaux utilizaba los suyos propios en su sistema técnico. Los signos mencionados son los que aparecen en la Tabla 6:

---

<sup>175</sup> Como los de O. Sevcik, L-R. Feuillard o P. Bazalaire, entre otros.  
150

Tabla 6: Signos de arco.

Actuales	Signos de arco de Casaux
G	A = todo el arco
Fr	T = talón
M	Cmc = centro del arco
Sp	P = punta
oH	M-P P-M = medio a la punta o viceversa
uH	M-T T-M = medio al talón o viceversa
-	1/3 T = un tercio del T (talón)
H	1/3 M (considero que es a la mitad del arco)
-	1/3 P = un tercio de la P (punta)

Fuente: Elaboración propia.

En realidad los signos que Casaux utiliza en su sistema o método técnico son prácticamente las iniciales de su significado en español, al igual que sucede con los signos alemanes actuales<sup>176</sup>. Puede verse en la Figura 50:

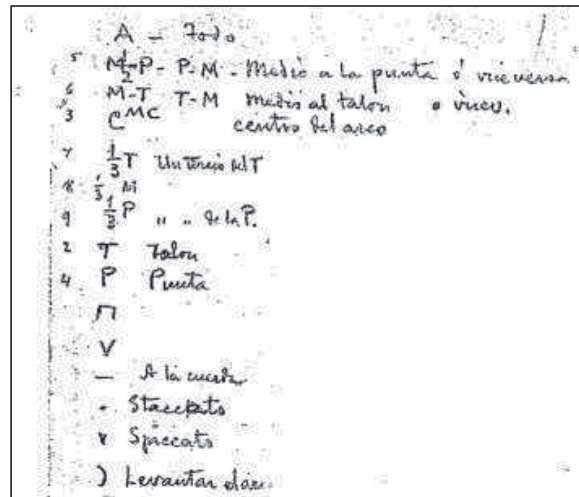


Figura 50: Signos que utiliza Casaux en su método de violonchelo.

<sup>176</sup> Significado actual, iniciales derivadas del alemán: G (Ganzer Bogen), Fr (Am Frosch des Bogens), M (Mitte des Bogens), Sp (Spitze des Bogens), Ho (Obere Hälfte), uH (Untere Hälfte), H (Halber Bogen). (Sevcik, 1905, p. 3).

Otros signos característicos de los golpes arco (*Staccato*, *spiccato*, etc) Casaux los interpreta correctamente, ya que estos han perdurado siempre a lo largo de la historia. También los escribe en castellano (*staccato* = destacado, etc).

Ejercicios concretos de arco de Casaux:

Casaux ofrece ejercicios de cuerdas al aire para conseguir un movimiento adecuado del arco para cambiar de cuerda en ángulo perpendicular hacia la cuerda inferior, de forma rápida, coordinada y exacta como se puede apreciar en la Figura 51 (ejercicio 1B):

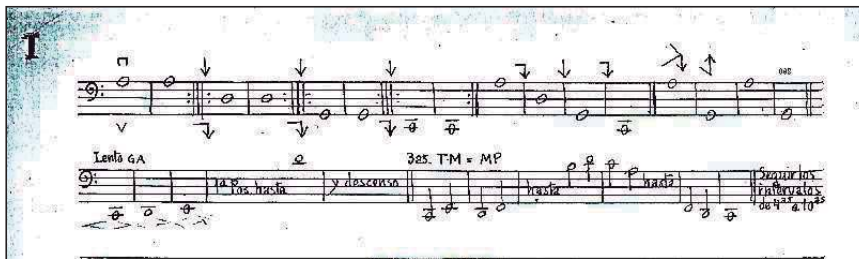


Figura 51: Ejercicio 1B.

También plantea realizar ejercicios para el control del sonido mediante reguladores abiertos y cerrados con notas largas. Para ello se interpretará una escala, cada nota de la escala tendrá una duración de redonda y en cada redonda se situará un regulador abierto y cerrado, es decir, se abrirá el sonido justo en la mitad del arco y se cerrará en los extremos. Esto sirve para trabajar la densidad del sonido y las dinámicas. Estos ejercicios solamente se realizarán tal y como lo indica Casaux "hasta la primera posición y descenso", para asegurar de manera concentrada en los movimientos de la mano derecha y del arco.

Por otro lado, Casaux propone realizar un ejercicio con terceras, también en primeras posiciones, pero aquí con valores de blancas. De esta manera se consigue trabajar solamente medio arco: en primer lugar se trabajará con la mitad inferior (de talón a mitad del arco) y luego se repetirá el ejercicio con la mitad superior (de punta a mitad del arco). Este ejercicio se realizará con intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas, novenas y décimas.

También determina la combinación de notas largas y notas cortas. Para ejecutar las notas largas el arco se desplazará a los extremos, que es donde se ejecutarán las notas cortas o rápidas. De esta manera se trabaja la distribución del arco, el agarre a la cuerda para alternar notas rápidas con notas lentas, así como el ritmo y la coordinación con la mano izquierda. Véase Figura 52 (ejercicio 2B):



Figura 52: Ejercicio 2B.

Otra combinación de arco es el *bariolaje*<sup>177</sup> de dos cuerdas. Con ello se pretende conseguir la relajación del brazo derecho desde el hombro (o cuerpo) pasando por el codo hasta llegar a la muñeca y a los dedos que sujetan el arco como se indica en la Figura 53 (Ejercicio 3B):

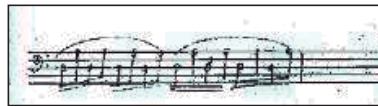


Figura 53: Ejercicio 3B.

Casaux considera conveniente trabajar el destacado o *staccato* mediante la combinación del ritmo: dos corcheas *staccato* y una negra. El motivo de ello es porque dos corcheas tienen la misma duración que una negra, lo que significa que el arco necesita la misma distribución para ejecutar tanto la negra como las corcheas. Así pues, se consigue ejecutar el *staccato* correctamente haciendo dos corcheas arco abajo y la negra arco arriba, de modo que el ataque, la presión y el agarre a la cuerda se logre satisfactoriamente practicando este ejercicio. Puede trabajarse a la inversa, es decir, haciendo las corcheas arco arriba. Este ejercicio se realizará mediante escalas. Véase Figura 54 (ejercicio 4B):

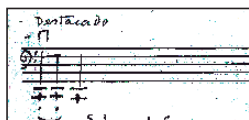


Figura 54: Ejercicio 4B.

<sup>177</sup> La rápida alternancia del arco entre las cuerdas. En el apartado C de este capítulo existe un gráfico realizado por Casaux (Anexo XII: Figura 234 de su sistema técnico original), para entender adecuadamente el movimiento del *bariolaje* según su criterio.

También mediante escalas se practicará otro golpe de arco, esta vez con otro ritmo. Mediante una serie rítmica o grupo de corchea-semicorcheas se trabajará la velocidad y distribución del arco (tanto arco arriba como abajo) además de la articulación y precisión de la mano izquierda, o sea, la coordinación rápida o simétrica entre ambas manos (Figura 55, ejercicio 5B).

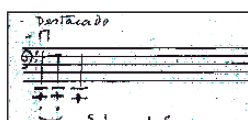


Figura 55: Ejercicio 5B.

Casaux también refuerza la precisión y exactitud en el cambio de la cuerda. Para ello propone un ejercicio con notas rápidas y con una ligadura larga de manera que el arco debe modificar, a gran velocidad, cambios de cuerda repetitivos controlando los movimientos de arco y de brazo, tal y como se aprecia en la Figura 56 (ejercicio 6B):

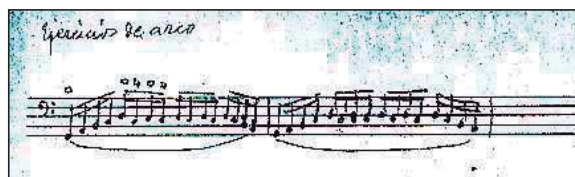


Figura 56: Ejercicio 6B.

Y de una manera más contundente Casaux da a entender, mediante un ejercicio de acordes, cuáles son los movimientos que realiza el brazo derecho a la hora de llegar a los cambios de cuerda. Este ejemplo de los acordes está indicado con flechas, de esta manera puede entenderse claramente el movimiento de anticipación que debe hacerse con el brazo derecho para llegar a las cuerdas extremas del violonchelo, es decir, ir de la 4ª a la 1ª cuerda y viceversa. Obsérvese en la Figura 57, (ejercicio 7B):

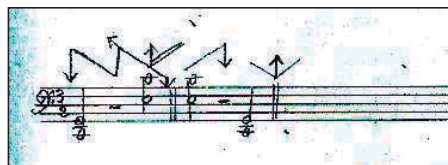


Figura 57: Ejercicio 7B.

Por último, trata el destacado-ligado. Este ejercicio se basa en dos ejemplos de tresillos distintos pero iguales en su resultado sonoro, es decir han de terminar sonando igual. Para ello Casaux propone un tipo de tresillo que él mismo señala como modelo, se trata pues de tresillos con notas sueltas staccato y otro como imitación es decir, es un tresillo con notas ligadas en staccato. La articulación y tipo de ataque que requiere el tresillo modelo o suelto, ha de ser la misma a la hora de ejecutar exactamente el tresillo imitación o ligado. Para ello el arco nunca se despegará de la cuerda, independientemente de cual sea su dirección (arriba o abajo), ya que es lo que les diferencia, consiguiendo que cada nota mantenga el mismo ataque y por lo tanto la misma calidad sonora. Tal y como se puede ver a continuación en la Figura 58 (ejercicio 8B):



Figura 58: ejercicio 8B.

El último ejercicio de Casaux es la interpretación del *staccato* veloz. Se realizará mediante escalas, y el ataque y precisión de la mano derecha se efectuará tal como se ha explicado anteriormente. Dado que este ejercicio requiere gran velocidad, aclara que debe realizarse utilizando primero la muñeca y después el brazo. Esta aclaración es importante porque muchos intérpretes caen en el error de utilizar solamente el brazo, lo que conlleva el bloqueo del brazo derecho. Puede apreciarse éste en la Figura 59 (ejercicio 9B):

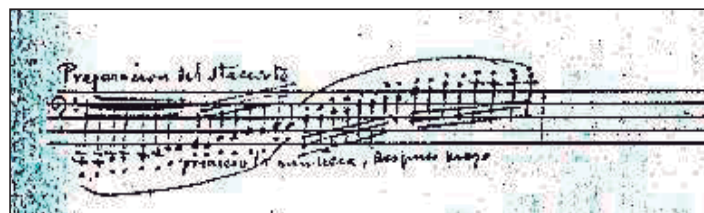


Figura 59: Ejercicio 9B.

Todos estos ejercicios relacionados con el movimiento del cuerpo, el maestro Casaux los explica perfectamente en su sistema anatómico que se verá más adelante.

C) Ejercicios de la mano izquierda.

La tercera parte del sistema técnico de Casaux trata de cómo trabajar y de cómo deslizar la mano izquierda por el diapasón del violonchelo. Según sus escritos se ha considerado dividir este apartado en cuatro partes:

1C- Articulación

2C- Pulgar

3C- Arpeggios y *Bariolaje*

4C- Dobles cuerdas

El sistema técnico de Casaux podría resumirse en la primera hoja de esta tercera parte<sup>178</sup>, donde se presenta un ejercicio de cada apartado en que se divide esta sección: arpeggios, cambios de posición, escalas, ejercicios de extensión, *staccato* y saltos, pulgar, cambios de cuerda.

De todos estos ejercicios que se irán exponiendo uno tras otro, se destacará el que señala Casaux como *Mango y pulgar. Escala de 3 octavas*. El motivo de ello es porque presenta la escala con ciertos detalles que permiten que se entienda perfectamente cómo trabajar y colocar la mano izquierda para ejecutar la escala al resbalar sobre el mango. Casaux no expone estas aclaraciones en el apartado A de este sistema técnico, sino que las indica en este apartado y consisten en lo siguiente: a través de la escala melódica en mi menor Casaux agrupa notas en líneas horizontales para explicar cuando la mano es abierta o cerrada. Esto significa que las escalas se trabajarán pensando siempre en posiciones tanto en primeras como en agudas, es decir, no hay que relacionar las notas con dedos como unidad, sino imaginarlas en grupo (de 1º a 4º dedo). De este modo se consigue una mejor colocación de la mano y por lo tanto mayor control muscular y perfecta afinación. (No solamente hay que pensar en esta colocación de la mano izquierda para realizar escalas, la escala es simplemente un ejemplo para explicar cómo tiene que moverse

---

<sup>178</sup> Consúltese Anexo XII: Figura 223, (p. 6 de los ejercicios de la mano izquierda).  
156



y colocarse la mano a lo largo de todo el diapasón del violonchelo). Todo lo expuesto se puede apreciar en la Figura 60:



Figura 60: La escala melódica en mi menor.

Hay un detalle que se ha de señalar, es el que hace alusión a las digitaciones de las escalas de Casaux. En el apartado A de este sistema o método técnico no las indica, puesto que prepara los ejercicios dando a entender al intérprete cómo ejecutarlos. Sin embargo, en la escala de mi menor que Casaux pone de ejemplo en este apartado y que más adelante (en *Estudio-Capricho* nº1 para cello solo) aparecerá de forma reiterativa, puede apreciarse lo siguiente:

Según Casaux las escalas de tres y cuatro octavas deben realizarse siempre con los dígitos de 1-2, llegando al final de la escala con dígitos de 1-2-3. Esto se debe a la influencia que ejercieron sobre Casaux, los maestros H. Becker, Fr. Gruetmatzcher o J. Klengel, entre otros. A lo largo de la exposición de los ejercicios de este apartado C se irá confirmando dicha influencia.

#### 1C- Articulación

Los ejercicios de articulación están basados en el movimiento exacto de cada dedo, en la colocación de la mano izquierda pensada por posiciones, en la velocidad y agilidad percutada de los dedos y la coordinación con la mano derecha. Estos ejercicios se dividen en cuatro subapartados que a continuación se desarrollarán: I) Posición fija (abierta y cerrada), II) Cambios de posición, III) Agilidad, IV) Trinos.

##### I) Posición fija

Casaux en los ejercicios de posición fija, expone ejemplos con posiciones cerradas, con ejercicios de velocidad para la coordinación de dedos. Empieza en primera posición, y luego en 4ª, 5ª y 6ª<sup>179</sup>. Trabajar ejercicios en posición fija significa que para realizar dichos ejercicios no debe moverse la

<sup>179</sup> Consúltese Anexo XII: Figura 224.

mano de sitio es decir, el pulgar siempre estará debajo del segundo dedo y no se darán movimientos grandes ni forzados. Se realizarán de forma suave y centrándose en la articulación de cada dedo concreto.

Luego trabaja la extensión, que consiste en mantenerse en una posición fija pero en lugar de tener la mano cerrada, la abre, por lo cual se llama extensión, que ha de realizarse sin desplazamiento, manteniéndose siempre en la misma posición, por lo tanto con movimientos suaves y precisos.

Para complicar los ejercicios un poco más, añade algunos de coordinación con doble cuerda dentro de la posición fija con y sin extensión. Estos ejercicios se realizan sin forzar el pulgar debido a que la doble cuerda requiere más presión<sup>180</sup>. Estos ejercicios tienen alguna similitud con los actuales métodos de Feuillard, L-R. (1919) (ejercicios nº 2, nº 8 y nº 9), Becher H. (s.f.)<sup>181</sup> (ejercicios de las páginas 3 y 4), Cossman B. (s.f.) (pp. 2-5) o Grützmacher Fr. (1973, pp. 3, 4) que tanto influenciaron en Casaux.

## II) Cambios de posición

Los cambios de posición los realiza desde cambios muy cercanos (de primera a segunda posición por semitonos), por cromatismos, por posiciones cercanas (2ª, 3ª y 4ª), llegando solamente a la 5ª posición y con armónico (sin pisar dedo). Lo que significa que todos estos ejercicios de cambio de posición se realizarán mediante el pulgar debajo del mango, es decir, que solo se trabaja con los dedos del 1 al 4 sin pulgar.

Esto significa que los ejercicios propuestos por Casaux son sencillos porque solamente trata de que se trabajen, de manera correcta y ordenada, los cambios de posición con la 1ª mitad del diapasón. Tocar con el pulgar o hacer cambios con él (o posición de demange) presenta otro tipo de dificultades técnicas que Casaux, de momento, no quiere añadir pues complicarían otros movimientos del brazo y mano izquierda.

---

<sup>180</sup> *Ibidem*: Figura 230.

<sup>181</sup> Sin fecha de edición.

III) Agilidad de dedos.

A partir de estos ejercicios combina las posiciones fija cerrada y abierta (o extensión), con cambios de posición pero con velocidad y ejercicios bastante largos para mantener la agilidad y rapidez en distintos dedos y posiciones. Añade incluso algunos ejercicios con doble cuerda, con ritmos y articulaciones diferentes para complicar la agilidad de los dedos. Estos ejercicios tienen gran similitud con Cosmann B. (s.f., pp. 6-11) y Pais A. (1953, pp. 58-59).

Si los ejercicios de agilidad no se realizan correctamente se tensa la mano izquierda, por lo que hay que coordinar perfectamente el apoyo de cada dedo, con la yema y sin forzar el pulgar.

IV) Trinos<sup>182</sup>

El trino es la parte más veloz del apartado de articulación, puesto que han de moverse los dedos muy rápidamente en poco tiempo. Esto requiere mucha precisión y control de los dedos, además no todos los dedos son igual de ágiles, por lo que Casaux propone trinos con todos ellos para que se muevan por igual. En realidad estos ejercicios consisten en trabajar notas con la misma rapidez y sincronización, bien sean semicorcheas (o fusas).

2C- Pulgar<sup>183</sup>

Los ejercicios de pulgar o *demangé*, como cita el propio Casaux en su sistema anatómico, consisten en añadir el pulgar como otro dedo más en las digitaciones de la mano izquierda a lo largo del diapasón del violonchelo. Cuando se trabajan ejercicios con pulgar suelen serlo en tésitura aguda y por consiguiente más complicados que los anteriores (apartado 1C) por lo que se requieren otro tipo de movimientos, dificultades y recursos técnicos.

---

<sup>182</sup> Consúltese anexo XII: Figura 229 (p. 12 del método didáctico de Casaux).

<sup>183</sup> *Ibidem*: Figuras 225-227.

Los ejercicios que Casaux propone con el pulgar son todos posibles: posiciones fijas (agudas), con cambios de cuerda, de posición, tremolo, doble cuerda y arpeggios.

Todos estos ejercicios los presenta de manera muy sencilla, teniendo en cuenta que son ejercicios complejos, mediante la utilización de escalas. De esta manera se consiguen dos importantes objetivos: la afinación y la posición. El trabajo de afinación obliga a que la mano izquierda vaya colocándose correctamente, ya que la posición con pulgar complica a la vez la posición de la mano izquierda, pues es diferente a las primeras posiciones. Trabajar la afinación es uno de los objetivos principales en posición de pulgar y las escalas son el mejor recurso, además las distancias en los cambios de posición son cortas y esto ayuda a la posición y movimiento de la mano y brazo izquierdo.

Las escalas se realizarán en posiciones fijas, simplemente se cambiará de cuerda, de esta manera se trabaja la distancia entre los dedos que serán de tonos o semitonos en cada una de las cuatro cuerdas del instrumento.

También se ejecutarán escalas de dos octavas por tonalidades, tal y como indica Casaux "de medio en medio tono, igual en tonos menores", y con ligaduras largas, complicándose la afinación, posición, articulación y velocidad. Estas escalas se trabajarán para fortalecer los cambios de posición, deslizándose por la cuerda suavemente y siempre con dígitos de pulgar 1-2-3.

Escalas verticales: estas escalas consisten en que se practican sobre una misma cuerda, desde primeras posiciones hasta dos octavas, con dígitos de 1-2 para trabajar, en vertical, los cambios cercanos de la mano izquierda y así desplazar la mano correctamente.

Escalas ascendentes y descendentes con la posición de pulgar, que suelen ser los ejercicios más habituales para trabajar la colocación de la mano con pulgar. Para realizar estos ejercicios se han de dominar los anteriores, ya que son preparatorios, sin embargo los que propone en esta segunda parte son un tanto más difíciles de alcanzar, debido a que la mano siempre está en posición de octava y por tanto ha de dominarse, definitivamente, la posición del pulgar.

A partir de estas escalas Casaux utiliza otras posibilidades en posición de pulgar como pueden ser juegos de escalas y trémolos los cuales implican doble cuerda; es decir ejercicios mucho más complejos, ya que se ha de conseguir no forzar la mano izquierda, afinar dobles voces y colocar el punto de contacto del arco correctamente para que suenen adecuadamente.

También presenta ejercicios de doble cuerda dedicados a practicar la articulación, no así las dobles cuerdas. Y por último trabaja los arpeggios con pulgar y saltos, es decir que hay que tomarse el tiempo necesario para hacer cambios de posición a grandes distancias.

Todos los ejercicios con pulgar tienen que estar sincronizados con la mano derecha, por lo que el arco ha de situarse necesariamente cerca del puente. Cuanto más alta esté la mano izquierda, más cerca del puente tendrá que estar la derecha. Tocar con pulgar, suele ser sinónimo de mano izquierda arriba.

Estos ejercicios son similares a los métodos de Feuillard L-R. (1919, ejercicios nº 24 - 28), Pais A. (1953, pp. 68-75, 116-148), Grützmatcher Fr. (1973, pp. 14-19), Sevcik O. (1935, op. 1), Benoy A.W. and Sutton L. (1965), estos dos últimos métodos prácticamente enteros.

### 3C- Arpeggios y *bariolaje*<sup>184</sup>.

Los arpeggios que Casaux trata en este apartado se realizan sin pulgar, no obstante algunos tienen opciones de hacerlo con pulgar, lo que significa que son posiciones mucho más sencillas. Los arpeggios que propone son de dos octavas, con ellos se pretende trabajar los cambios de posición así como los cambios de cuerda a la vez. Son ejercicios muy precisos de arco de forma simultánea ya que continuamente cambia de cuerda en ocasiones arco arriba y, en otras, arco abajo.

Añade además, unos ejercicios de *bariolaje* en los que muestra un gráfico<sup>185</sup> para que se entiendan correctamente los movimientos que ha de realizar el brazo derecho. Este gráfico pone de manifiesto que cuanto más cerca esté el talón del arco

---

<sup>184</sup> Consúltese Anexo XII: Figuras 233-234.

<sup>185</sup> *Ídem*.

sobre las cuerdas, más corto es el movimiento de la muñeca y por tanto del codo y brazo, al realizar los acordes. A medida que el arco se desplaza hacia la punta, dicho de otro modo, a medida que el talón se aleja de las cuerdas, el movimiento del brazo se agranda, resultando la parte superior del arco la más lejos del brazo y por ello la que mayor movimiento exige al ejecutante. Esto no significa que haya que hacer fuerza, el movimiento habrá de ser siempre relajado y progresivo, interpretándose a ritmo con el que pueda controlarse el citado movimiento relajado.

#### 4C- Dobles cuerdas<sup>186</sup>

Los ejercicios de dobles cuerdas que plantea Casaux son ejercicios de escalas. Los manuscritos de este apartado no pueden leerse con facilidad debido a la densidad de notación que estos ejercicios requieren. En realidad son simplemente lo que actualmente se conoce como escalas de terceras o sextas de doble cuerda. A día de hoy se ha de decir que abundan los métodos de escalas para violonchelo, donde se indica que los dígitos que se utilizan para las sextas son 1-2, 2-4 hasta la cuarta posición y 1-2, 2-3 para las posiciones agudas. Las digitaciones en las escalas de doble cuerda con terceras suelen ser 1-4 hasta la cuarta posición y 2-P (pulgar), 3-1 en posiciones agudas. Las escalas en las que Casaux hace más hincapié en sus manuscritos son las sextas.

En realidad, la técnica de las dobles cuerdas en el violonchelo resulta muy compleja, dado que aumenta la dificultad de la afinación y la colocación o presión de la mano izquierda tiene que controlarse con seguridad para evitar tensiones. A esto hay que añadirle la perfecta colocación del ángulo del brazo derecho en el momento de frotar dos cuerdas a la vez y que el punto de contacto esté situado correctamente.

A pesar de la dificultad manifiesta ante la ejecución de las dobles cuerdas Casaux, habitualmente, las hace presentes en sus obras y en especial en sus estudios para cello solo. Incluso algunos de ellos están dedicados a la doble cuerda, como el estudio nº 2 (para *violonchelo solo*) que se verá más adelante.

---

<sup>186</sup> *Ibidem*: Figura 235.

Es importante destacar que a lo largo de los apartados A, B y C del método didáctico de Casaux se ha hecho una comparativa de libros referentes actuales, básicos de la técnica del violonchelo. Algunos de ellos han sido: *Daily Studies opus 67 for cello solo* (1973) de Fr. Gruetzmacher, *La técnica del violonchelo (mano sinistra)* (1953) de A. Pais o *Thumb Placing exercises for cello op. 1* (1935) de O. Sevcik, todos ellos posteriores a Casaux. Por ello, se puede afirmar que, tras comparar los ejercicios que plantea el maestro en su método didáctico con libros avanzados y desconocidos para él, de nuevo se anticipa al sistema técnico moderno, a las buenas enseñanzas, y a un aprendizaje del violonchelo actualizado incluso a día de hoy.

Para finalizar este capítulo, se incluye la reconstrucción del Método Didáctico ordenado por dificultad y apartados técnicos, tal y como puede apreciarse en la Figura 61:

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

**A - ESCALAS**  
Arreglo: Marta Clara Asensi Canet

1 - A VII En todos tonos Continuar ascendente y descendente en todas las tonalidades

2 - A VII 2 - 8vas. De medio en medio tono hasta Sol M. Lo mismo en tonalidades menores

3 - A IX Mango y pulgar. Escalas de 3 octavas. Mi m. etc. dígitos de tres

4 - A En Terceras de tres 8vas.

5 - A Realizar el ejercicio por Terceras descendentes. En valores de negras. Todo el arco y escalas de cuatro 8vas.

IX 6-A etc.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

1ª pos.

Continuar en todas las tonalidades

Becker I: Intervalos de segundas

7-A

Trabajar los diferentes ritmos en todas las tonalidades

**B - ARCO**

Arreglo: Marta Clara Asensi Canet

1-B

2-B

Lento GA  
(pasar todo el arco)

1ª pos. hasta y descenso

3-B

3as: TM (uH) = MP (oH)

Seguir los intervallos de 4as. a 10as.

4-B

A la cuerda

Continuar en todas las tonalidades

5-B

Bariolaje 2 cuerdas  
Continuar

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

6-B Destacado Continuar

7-B G G G G Continuar  
Sp Fr Sp Fr simile

8-B Ejercicios de arco (Bariolaje) Realizar Do M. (IV) y Re M. (II)  
0 0 4 0 4

9-B Acordes

10-B Destacado - ligado Continuar  
Modelo Imitación

11-B Preparación del staccato Continuar

12-B Staccato y saltos Continuar  
II C

13-B Repetir en diferentes cuerdas

**C - Articulación mano izquierda**

Reconstrucción: Marta Clara Asensi Canet

Mano cerrada 1ª posición

1-C III

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Extensión 1ª posición

2-C

1 ..... 1

1 ..... 1

1 ..... 1

Trabajar en las otras cuerdas

1ª posición. Articulación

3-C

mano cerrada

Trabajar en las otras cuerdas

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Posición fija y cambio de posición - dedos fijos

4-C

4º fijo

ext.

2º fijo

3º fijo

2 fijo

Cambio del 1º

5-C

3º fijo

2º fijo

Armónico de octava

6-C

Sigue X

The image displays a series of musical exercises for the double bass, organized into systems. Each system includes a staff with a treble clef (labeled '4-C' or '5-C' or '6-C') and a key signature of one flat (B-flat). The exercises are:
 

- 4-C System:** Labeled 'Posición fija y cambio de posición - dedos fijos'. It contains three staves: '4º fijo' (with 'ext.' below), '2º fijo', and '3º fijo'. The notes are quarter notes with various accidentals (sharps, naturals, flats).
- 5-C System:** Labeled 'Cambio del 1º'. It contains three staves: '3º fijo', '2º fijo', and '2 fijo'. The notes are quarter notes with various accidentals.
- 6-C System:** Labeled 'Armónico de octava'. It contains four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The notes are quarter notes with various accidentals.

 Fingerings (numbers 1-4) are indicated above the notes. Some notes have accidentals (sharps, naturals, flats). The exercises are separated by double bar lines. The text 'Sigue X' is written at the end of the 5-C system.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

7-C

4<sup>a</sup> P. 4 3 4 3 4 3 4 3

IV III II I

3 2

IV I II III

2 2 2 2

I II III IV

Estudio de posición cerrada y abierta

III

8-C

1 2 1 2 1 2 1 2

III IV V VI

1 2 1 2 1 2 1 2

III IV V VI

1 2 2 3 3 4

1 2 2 3 3 4

III IV V VI

1 2 2 3 3 4

III IV V VI

1 2 2 3 3 4

III IV V VI

1 2 2 3 3 4

III IV V VI

1 2 2 3 3 4

III IV V VI

1 2 2 3 3 4

III IV V VI

Cambio de pos. cerrada y extendida

9-C

1 1 1 1 1 1 1 1

III IV V VI

1 1 1 1 1 1 1 1

III IV V VI

Bloque





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
 Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

12-C

13-C

Posición fija  
P. cerrada

P ext.

14-C

Trabajar en las 4 cuerdas

1ª cuerda

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

2ª cuerda

3ª cuerda

4ª cuerda

Agilidad de los dedos en posiciones fijas "entonación"

15-C

posición cerrada      posición abierta

Continuar desc. por semitonos

### D - TRINOS

Reconstrucción: Marta Clara Asensi Canet

1-D

Trabajar en las otras cuerdas

imitación

1ª P      5ª P      6ª P      7ª P

2-D

incompleto



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

4  
Desarrollo del trino

3 2 2 1 1 2

3 4 2 2 3 1

1 2 1

1

Estudio de la posición abierta y cerrada, y del trino para los dedos débiles  
Sobre el La

3-D 1 3 4 1 2 4

Trabajar en las otras cuerdas

etc -

etc -

etc -

Preparar. Trino (en doble cuerda)

4-D 1 3 etc

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

### E - CAMBIOS DE CUERDA

Arreglo: Marta Clara Asensi Canet

1-E 

Continuar 

2-E 

3-E 

Técnica de la mano izquierda 

III 

5-E 

Ejercicio de Extensión 

### F - ARPEGGIOS

Arreglo: Marta Clara Asensi Canet

1-F 



4 3 1 0

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

2-F

3-F

IV

1 4 1 4 1 4 2

1 4 2 3

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

G - PULGAR

Arpeggios con pulgar (v)-

1-G-1

Cambios de posición en saltos  
(2º y 3º fijos)

Demangue (pulgá)

1-G-2

1-G-3



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Posición fija - Cambio de cuerda/Cambio de posición  
(v) Mixto Fijo - Cambio  
3 Octavas

2-G-1

F C

Cambio de posición  
2 Octavas

Trabajar ascend. tonalidades  
mayores y menores hasta Si

Trabajar ascend. tonalidades  
mayores y menores hasta Si

Escalas verticales  
2º C

2-G-2

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
 Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

0 1 1 1 1 0 1 1 1

1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1

1 1 1 1 1 1 0 1 1 0

Pulgar Técnica

Escalas 4 C

Arcos ver.

3-G-I II Ascendiendo cromáticamente hasta la 8ª

Aroegios 4 C

Arcos var

1 3 1 2 3

Descenso cromático hasta la 8ª

1 3 1 2 3 2 1 3 1 3 1

IV III II I II III IV

VIII

IIIª

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image displays several musical exercises from the 'Método Didáctico de Casaux' for the Spanish Cello. The exercises are as follows:

- Exercise 1:** A bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a continuous eighth-note descending scale with slurs and accents. The second line ends with the instruction 'Continuar descend.'.
- Exercise 2:** Labeled 'III -Trino' and 'Trémolo - doble cuerda (v)'. It is in a 3/4 time signature and consists of a tremolo pattern on a double string. Fingerings are indicated as 2 v 3 1, 2 v 2 v, 3 v 3 v, 2 v 3 1, and 2 v.
- Exercise 3:** Labeled 'Trémulo del Final de Trio de Schubert'. It is in a 2/4 time signature and shows a tremolo pattern on a double string.
- Exercise 4:** Labeled 'v Pulgar cromático'. It is in a 2/4 time signature and shows a chromatic scale for the thumb (pulgares) across various frets, ending with 'etc.'.
- Exercise 5:** Labeled 'XI Ejer pulgar'. It is in a 2/4 time signature and features a complex rhythmic exercise for the thumb, with fingerings 2 1 0, 2, 2, 2 1 2.
- Exercise 6:** A continuation of the thumb exercise from Exercise 5, showing further rhythmic patterns.

Figura 61: Reconstrucción del método Didáctico de Casaux.  
(elaboración propia).

#### 4.2.3.2 Pasajes orquestales y de música de cámara.

Puede añadirse en este sistema o método técnico de Casaux una última sección dedicada a pasajes de orquesta y música de cámara ya que, de nuevo, se conservan manuscritos sobre fragmentos musicales de este tipo. Unos son arreglos o transcripciones, otros originales para cello y otros los utiliza como estudios técnico-interpretativos en algunos conciertos emblemáticos. Hay que recordar que Casaux empleaba tiempo en sus clases -según se indica en el octavo curso de su programación de violonchelo- para especificar claramente que había que trabajar la "parte de *violoncello* de los tríos de Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Haydn y Chopin". Por lo tanto los consideraba fragmentos musicales con carácter didáctico.

Existe un dato importante a destacar en estos pasajes. Al ser manuscritos no aparece anotado por Casaux el nombre completo o la numeración correspondiente de la obra a la que hacen referencia. Para conocer su procedencia se ha tenido que buscar, revisar, comparar y comprobar los datos de Casaux con otras fuentes de información: bien partituras de algunas obras, audios, o bien investigando el repertorio de los compositores a los que hacen referencia dichos pasajes. Lo que conduce las siguientes conclusiones:

Estos pasajes o fragmentos musicales hacen referencia a formaciones pequeñas. Tanto los conciertos (para guitarra o clave) como obras más sinfónicas (poemas sinfónicos u oberturas) no son comparables con las partituras actuales para grandes orquestas. Este detalle pone de manifiesto el tipo de música que Casaux trabajaba en su aula. Además, también da a entender la clase de música que se interpretaba y que gustaba tanto al intérprete como al público de la primera mitad del s. XX. Esto significa que la música del período clásico y romántico era la más solicitada y por tanto interpretada en aquella época.

En general casi todos los pasajes están enfocados a que sean interpretados por un solo *cello*, de hecho, solamente un par de ellos se dedican al *cello tutti*. No es de extrañar, ya que los pasajes que Casaux indica en su programación solamente hacen alusión a tríos característicos del repertorio clásico del violonchelo.



A continuación se presentan los pasajes orquestales y de música de cámara de Casaux. La lectura de algunos manuscritos que se conservan del maestro resulta difícil por su deterioro físico y por encontrarse desordenados. Por ello, los que se muestran seguidamente han sido reconstruidos, mediante programas informáticos musicales, para mejor entendimiento. Los fragmentos musicales a los que se hace referencia son los siguientes<sup>187</sup>:

- *Cuarteto op.15* de G. Fauré: de esta obra aparecen fragmentos del primer y cuarto movimiento (*Allegro molto moderato* y *Allegro molto*, respectivamente). Son los pasajes más importantes y delicados que hay de cello en este cuarteto como se aprecia en la Figura 62:

The image displays a musical score for the Cello part of Gabriel Fauré's Quartet Op. 15. It is divided into two sections. The first section, labeled 'I. Allegro molto moderato', consists of five staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *mp* and *pp*. The second staff has a *p* marking. The third staff has a *p* marking with an accent (>). The fourth staff has a *p* marking. The fifth staff is marked 'conjunto' and features a complex, rapid passage. The second section, labeled 'IV. Allegro molto', consists of three staves. The first staff is marked 'Solo' and begins with a *p dolce* dynamic. The second staff is also marked 'Solo' and includes a *mf expres.* dynamic. The third staff continues the solo passage.

Figura 62: *Cuarteto Op. 15* de G. Fauré.

<sup>187</sup> Los manuscritos a los que se hace referencia pueden consultarse en el anexo XII: Figuras 236-240.

- *Nocturno* de Chopin: esta es una pieza originalmente escrita para piano por el compositor Frederic Chopin. De los 21 nocturnos que el compositor le dedicó al piano, Casaux transcribió uno para violonchelo. Esta transcripción pertenece al *nocturno op. 9 n.º 2*, y concretamente corresponde al principio de dicha pieza, tal y como se aprecia en la Figura 63:



Figura 63: *Nocturno* de Chopin.

- Casaux también escribe un pasaje o fragmento breve para cello de un *Cuarteto*<sup>188</sup> y un *Trio*<sup>189</sup> de R. Schumann. En realidad estos pasajes muestran la dificultad técnica del instrumento, ya que son bastante agudos los dos. Ofrece otro pasaje que carece de relevancia por su brevedad, es *Vito op. 54, n.º 5 para cello y piano* de D. Popper. Pueden verse los fragmentos en las Figuras 64, 65 y 66 respectivamente:



Figura 64: *Cuarteto* de Schumann.

<sup>188</sup> *Three Strig Quartets op. 41, Piano Quartet op. 47, Piano Quartet WoO 32.*

<sup>189</sup> Puede ser el *Piano Trio N.º 1 op. 63*; o el *Piano Trio N.º 2 op. 80.*

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 65: *Trio* de Schumann.

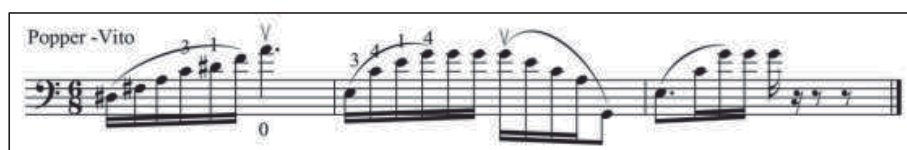


Figura 66: *Vito op. 54, n° 5 para cello y piano* de D. Popper.

- *Concierto para clave y cinco instrumentos* de M. Falla. Esta obra está escrita para *cémbalo*, flauta, oboe, clarinete, violín y chelo<sup>190</sup>, es decir, al estilo de formación camerística. Por lo que Casaux se limita solamente a los pasajes para un solo violonchelo. Obsérvese este fragmento en la Figura 67:



Figura 67: *Concierto para clave y cinco instrumentos* de M. Falla.

- *Poeta y Aldeano*: obertura conocida de F. von Suppé<sup>191</sup> para orquesta. El manuscrito de Casaux transcribe el solo principal que interpreta el *cello* solista en esta obra orquestal, como puede verse en la Figura 68:

<sup>190</sup> Instrumentación nada habitual. No se trata de grupos de violines o de clarinetes, sino de instrumentos siempre a solo.

<sup>191</sup> Franz Von Suppé (1819-1895): compositor y director de orquesta austríaco del periodo clásico romántico.



Figura 68: *Poeta y Aldeano* de F. von Suppé.

- *Procession Nocturne* de H. Rabaud<sup>192</sup>: Se trata de una pieza sinfónica, (pero no necesariamente para una gran orquesta). El fragmento que escribe Casaux es para el *tutti*, es decir, para la sección conjunta de los *cellos* de la orquesta, tal como aparece en la Figura 69:



Figura 69: *Procession Nocturne* de H. Rabaud.

<sup>192</sup> Henri Rabaud (1873-1949): francés, director y compositor. *Procesión nocturna*, su mejor obra orquestal.

- *Romanza (Andante)*, del *Concierto para guitarra y orquesta en la menor de S. Bacarisse*<sup>193</sup>. Este pasaje también hace referencia al *cello tutti*. Véase a continuación el fragmento en la Figura 70:

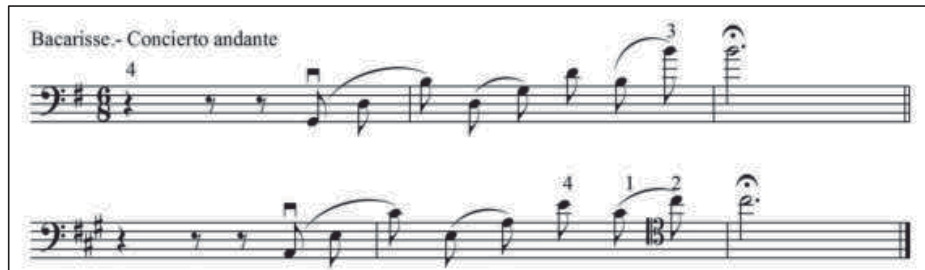


Figura 70: *Romanza (Andante)* del *Concierto para guitarra y orquesta en la menor de S. Bacarisse*.

Por último, Casaux destaca pasajes de conciertos emblemáticos que se trabajan en los últimos años de carrera, estos son:

- *Concierto en Re Mayor para violonchelo y orquesta* de J. Haydn. El pasaje alude a la primera frase del concierto que tiene el cello solista, fragmento imprescindible de esta obra y de gran dificultad técnica e interpretativa. El maestro lo ha escrito tanto en clave de sol, como en clave de fa e incluso hay anotaciones del propio Casaux explicando cómo realizar uno de los cambios complicados de posición. “La fórmula para realizar el paso”, refiriéndose al cambio de posición, señalándolo “consiste en no detener la mano en el mi grave y llevar preparado el primer dedo en el do”. Es decir, que la mano izquierda ha de buscar la nota aguda (la nota complicada) no quedarse apoyado en la nota grave, en cuyo caso el cambio de posición se realizará mediante *portamento* con el primer dedo, tal como puede apreciarse en la Figura 71:



Figura 71: *Concierto en Re Mayor para violonchelo y orquesta* de J. Haydn.

<sup>193</sup> Compositor español (Madrid 1898, París 1963).

- *Concierto en Si menor para violonchelo y orquesta* de A. Dvorak. Este pasaje no es el más difícil de la obra pero sí complejo, pues que es preciso en articulación y sonoridad. De hecho en este pasaje se tiende a ralentizar debido a su notable dificultad, tal como puede verse en la Figura 72:



Figura 72: *Concierto en Si m para violonchelo y orquesta* de A. Dvorak.

Con estos fragmentos musicales se cierra el capítulo dedicado al método o sistema técnico que dejó Casaux entre sus manuscritos, una prueba más de sus magistrales lecciones dedicadas a la enseñanza del violonchelo.

No obstante se ha de destacar que si no eran suficientes su crítica al sistema, su Programación o Plan de Estudios y su sistema técnico destinado al uso del violonchelo, Casaux también presenta y detalla extraordinariamente su sistema psico-anatómico.



#### 4.2.4 Sistema psico-anatómico de Casaux.

En el siguiente apartado se presenta el sistema psico-anatómico de Casaux: una estrategia metodológica muy innovadora para el aprendizaje del violonchelo con el fin de conseguir la más natural y perfecta técnica a la hora de la interpretación musical. Como excelente calígrafo y buen dibujante que era, propuso detalles sobre anatomía mediante escritos y dibujos con los que conseguir un mejor entendimiento entre técnica y pedagogía musical en la que tanto basaba su trabajo. Casaux en su sistema psico-anatómico dice al respecto<sup>194</sup>:

Dada mi especialidad exclusivamente en la enseñanza del violonchelo, creo de interés y utilidad dar un ligero bosquejo de mi sistema de enseñanza psico-anatómico. (...) Éste se basa en el descubrimiento y desarrollo de los músculos que posee el organismo humano en estado desconocido para la sensibilidad cerebral por no haber tenido, durante el transcurso de su crecimiento, motivo alguno que produjera la aparición y desarrollo de dichos músculos, con lo cual contaría desde el principio con los elementos físicos activos para adquirir el dominio de la técnica.

Es importante destacar que este sistema es totalmente avanzado para su tiempo. En la actualidad nuevas posiciones anatómicas están en uso habitual, pero en la primera mitad del s. XX eran verdaderamente novedosas, incluso lo siguen siendo a día de hoy porque estos documentos del maestro, que han quedado para la historia de la pedagogía, son totalmente desconocidos y se trata desgraciadamente de material inédito.

El sistema psico-anatómico es de gran importancia para la práctica del violonchelo porque desarrolla de manera ejemplar y magistral cómo enseñar y tocar el instrumento. Hay que tener en cuenta que en esta época todavía no habían visto la luz los conocimientos que Casaux ha transmitido en sus escritos. Por lo tanto, en este apartado se conocerán dichas anotaciones tan novedosas y avanzadas a su tiempo.

Antes de profundizar en el sistema psico-anatómico cabe destacar la importancia de haber podido realizar las transcripciones de este sistema. Se trata de

---

<sup>194</sup> Consúltense apartados 6B y 8B del sistema psico-anatómico, expuesto a partir de la p. 200 de la Tesis.

material de texto imprescindible para acceder debidamente al sistema psico-anatómico de Casaux. Se abre en este punto un inciso para explicar ciertas dificultades surgidas:

- a) Algunos de los documentos originales no podían leerse correctamente por diversos motivos. Algunos debido a su estado de deterioro por su gran antigüedad, otros por el reducido tamaño de su letra y en ocasiones por tratarse simplemente de manuscritos en los que había que descifrar la escritura.
- b) Por otro lado, el hecho de que Casaux utilizara métodos desconocidos, o palabras en otros idiomas, ha requerido la consulta de otras fuentes de información como internet, diccionarios (en francés concretamente) y la ayuda inestimable de Mary Casaux, que entiende perfectamente la letra de su padre. Además, se ha tenido que recurrir necesariamente a otras técnicas de tratamiento de imágenes para poder presentar adecuadamente en tamaño y calidad de color los manuscritos en su estado original. Gracias ello, por primera vez, pueden consultarse, leerse y entenderse perfectamente los escritos recuperados de Casaux. Todo este trabajo de reparación de documentos y su posterior reconstrucción ha dado lugar a la posibilidad de explicarlos en la presente Tesis.

El hecho de recuperar y respetar a ultranza los documentos originales de Casaux, ha llevado, en ocasiones, a no interrelacionarlos entre sí de manera exhaustiva, ya que muchos de estos son escritos independientes en los que se repite y desarrolla la misma idea y se convertiría en un trabajo excesivamente reiterativo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que algunos de estos documentos no están finalizados u ordenados, por lo que ha sido necesario reestructurarlos, según un criterio propio, tras evaluarlos concienzudamente. Incluso se ha considerado necesario ordenar algunos párrafos de sus textos que, según ciertas indicaciones (mediante flechas) sugerían su reubicación, (como puede apreciarse en los apartados 6A y 4B del sistema).



Por todo ello, se han tenido que secuenciar las transcripciones del sistema psico-anatómico de Casaux en tres grandes apartados:

- Apartado A, de carácter más general.
- Apartado B, de carácter pedagógico.
- Apartado C, titulado *Escuela de violonchelo*<sup>195</sup> por el propio Casaux, haciendo referencia a las posiciones del cuerpo y la técnica del instrumento.

Los apartados A y B son los que han necesitado transcripción dado que son manuscritos, de hecho mantienen un cierto desorden (son los más afectados). Sin embargo el apartado C se conserva en su estado original, escrito a máquina por Casaux. A su vez, y al estar relacionados entre sí, pueden observarse algunos datos repetidos, no obstante, sirven para ampliar información interesante. Lo que conduce a exponerlo todo con el fin de abordar la información completa del sistema.

Con el fin de conseguir una mejor comprensión y amplio desarrollo de este legajo del maestro Casaux, se ha considerado dividirlo en cinco apartados:

- 1) Pedagogía / Didáctica.
- 2) Teorías didácticas racionales.
- 3) Posición del cuerpo.
- 4) Técnica del arco.
- 5) Mano izquierda.

La intención en estos apartados es, además de unir todos los pensamientos anatómicos de Casaux, intentar destacar los aspectos más importantes de su técnica psico-anatómica, señalando los puntos que, a juicio propio, se entienden como más importantes.

- 1) Pedagogía / Didáctica<sup>196</sup>.

En las programaciones de Casaux expuestas anteriormente (Programa Oficial y Plan de Estudios), se entiende que un sistema pedagógico es aquel que señala

---

<sup>195</sup> *Ibidem*: 1 C del sistema psico-anatómico.

<sup>196</sup> *Ibidem*: 1A, 2A, 4 B y 6 B.

progresivamente las dificultades al alumno, consiguiendo el buen entendimiento y rendimiento de éste, a la vez que le permite obtener resultados satisfactorios.

Por otro lado, esta cadena pedagógica no puede cumplir los objetivos marcados, si solamente se alimenta de métodos apropiados, ya que es necesaria la ayuda del profesor. Explica Casaux:

La mayor parte de los métodos están llenos de largas explicaciones teóricas, que suplen el acometido por el profesor, y esto es un error porque no se puede pretender que el joven alumno emprenda solo, sin la presencia de un profesor, un estudio tan difícil. Un método deberá contener una serie de estudios dispuestos en orden de progresiva dificultad del principio hasta el desarrollo técnico<sup>197</sup>.

Así pues, el papel del profesor hacia el alumno debe ser además de necesario, ejemplar. Según Casaux, los aspectos fundamentales para constituirse en un buen profesor son los siguientes:

Tener un perfecto conocimiento del sistema psico-anatómico, ser un perfecto instrumentista para poder dar ejemplo y exigir al alumno cualquier pieza técnica y musical; tener conocimiento de la armonía y tocar el piano para poder acompañar a primera vista música de repertorio; tener cultura general suficiente; estar dotado de paciencia, experiencia en la enseñanza y conocer cuánto se enseña en escuelas extranjeras; conocer a fondo cuanto dejaron publicado los grandes violinistas o violonchelistas; tener talento comunicativo, dulzura y firmeza de carácter, [entre otros]<sup>198</sup>.

Casaux destaca lo fácil que es contraer graves defectos y lo muy difícil que resulta corregirlos, por lo que la calidad pedagógica, así como la buena posición del instrumento y arco, solamente pueden ser impartidos por profesores de indiscutible capacidad, además de tratar de hacer agradable y atractivo el estudio y trabajo al alumno.

Respecto a los métodos utilizados en su sistema psico-anatómico, Casaux considera necesario destacar los más importantes para una buena pedagogía. Gran cantidad de ellos se han mostrado en apartados anteriores, especialmente en el Programa Oficial, el Plan de Estudios o sistema técnico de Casaux. Por lo tanto, en esta ocasión, se considera interesante hacer mención a otros métodos que también

---

<sup>197</sup> *Ibidem*: 1A.

<sup>198</sup> *Ibidem*: 6B.

resultan muy interesantes pero prácticamente inexistentes en la actualidad, debido a que la gran mayoría de ellos están descatalogados. Algunos son muy antiguos y todos han sido creados por grandes violonchelistas franceses, que, a su vez, al estar escritos en francés dificultan su utilización. Estos son: M. Correte (1741), D. Bideau (1802), F. Cupis (1772), J. Tillière (1774), J. M. Raoul (1797), Ch. Baudiot (1826). Hay que recordar que Casaux estudió en París, además de estar influenciado por la gran Escuela Francesa, la más importante de entonces.

Por consiguiente, Casaux manifiesta en su pedagogía, la utilización de métodos apropiados, la instrucción progresiva, la importancia que tiene la buena preparación de un profesor y su concepción didáctica. Incluso podría decirse que se anticipa a inculcar una enseñanza motivadora para el estudio del violonchelo, a pesar de tratarse de un sistema mucho más complejo, en cuanto al estudio técnico-interpretativo que el actual. Hay que tener presente que desde el primer curso se trabajaban aspectos técnicos muy complicados (como por ejemplo la utilización del pulgar en segundo curso) y los métodos utilizados eran mucho más difíciles de entender y de aplicar. No solamente Casaux fue pionero en la utilización de los métodos básicos de la técnica del *cello* sino que su pedagogía, como queda corroborado en sus manuscritos, ejemplariza su utilización. Como proclama Casaux, “un buen método debe reunir estas dos cualidades: graduación progresiva e instrucción agradable”<sup>199</sup>.

Este primer apartado dedicado a la pedagogía, concretamente dirigida a la figura del profesor, es uno de los más importantes y señalados en la comparativa que se desarrollada más adelante. En ella puede comprobarse que la pedagogía a la que aluden otros prestigiosos violonchelistas está dirigida a los contenidos de las teorías didácticas racionales de Casaux, expuestas a continuación, y no, a los aspectos fundamentados de este apartado pedagógico.

---

<sup>199</sup> *Ibidem*: 2A.

## 2) Teorías didácticas racionales<sup>200</sup>.

Casaux quería inculcar en sus teorías didácticas racionales la buena utilización de la técnica. Para ello, era necesario conocer los movimientos del cuerpo, consiguiendo así movimientos naturales, precisos, controlados y de esta manera alcanzar el dominio cerebral y físico. De hecho, la mala utilización de los músculos produce, por un lado, problemas en los valores rítmicos y, por otro, un sonido pobre y limitado. Esto es debido a la atrofia que se produce en los músculos por la mala utilización de ellos por lo que, para Casaux, es de "imperiosa necesidad conseguir su flexibilidad". Quien consiga soltura y agilidad en lo posible, "obtendrá una ejecución más espontánea nítida y elegante, podrá resistir el estudio constante sin cansarse y tocar bien hasta edad avanzada", asegura el maestro.

Es de gran importancia aprender correctamente la técnica del instrumento porque, sin duda, es la manera más eficaz de conocer y controlar los músculos. De esta manera, se consigue flexibilidad, velocidad, fuerza y distensión, dominando y, por lo tanto, disfrutando de la interpretación.

Este apartado está directamente relacionado con su método didáctico, desarrollado anteriormente, en el que a través de los ejercicios que plantea y las indicaciones que señala Casaux, ayudan a trabajar adecuadamente el dominio de la técnica del instrumento. No hay que olvidar, que todos ellos son de carácter pedagógico y están pensados para trabajarlos progresivamente.

Resulta inevitable reconocer el sacrificio que conlleva mantener un alto nivel técnico y artístico en el que "horas infinitas, cansancio agotador, dificultades invencibles que ejercen su influencia en la precisión, la dicción y el estilo"<sup>201</sup> han de resolverse de la mejor manera posible. Para ello, según sus teorías pedagógicas, llevadas a su completa aplicación y demostrando los efectos del procedimiento de enseñanza psico-anatómico, se consigue una perfecta preparación y formación técnica de los instrumentistas. Es decir, para Casaux todos los aspectos son importantes, desde el desarrollo de los músculos aptos para la técnica natural, como

---

<sup>200</sup> *Ibidem*: 1B, 2B, 8A, 4B, 5B. Estos apartados también referencian las citas de texto de Casaux de las teorías didácticas racionales.

<sup>201</sup> *Ibidem* 1B.

pueden ser la flexibilidad de las articulaciones (principalmente en las extremidades superiores), los problemas derivados de una mala constitución física, hasta las contracciones y distensiones musculares o la conexión cerebral o neuro-muscular. Incluso concede importancia a aspectos tales como hacer muecas faciales en el momento de una interpretación o al simple hecho de la buena sujeción del instrumento y las cuerdas para mejorar la calidad del sonido.

Se ha de añadir que, actualmente, hay profesores que no trabajan correctamente la posición natural del violonchelo -tanto en cursos elementales, medios, como en superiores-, a pesar de existir métodos para trabajar la técnica adecuadamente. Es importante inculcar buenos hábitos desde los cursos de iniciación y, así, evitar tener que corregirlos más adelante. Conocer las teorías pedagógicas racionales de Casaux conlleva una reflexión sobre la didáctica psico-anatómica del aula de violonchelo. Para entender correctamente “la equilibrada ponderación del sistema muscular” como señala Casaux, es ineludible conocer los apartados siguientes: posición del cuerpo, técnica del arco y mano izquierda.

### 3) Posición del cuerpo<sup>202</sup>.

Casaux explica en sus apuntes la evolución de la posición del violonchelista respecto a sus antepasados, es decir, hace referencia a la posición del violonchelo sujetado entre las piernas sin la pica o el punzón, señalando lo incómoda que era. Resulta interesante que haga referencia a estas antiguas posiciones, puesto que en la primera mitad del siglo XX no se tocaba el violonchelo sin pica, pero sí existía todavía una fuerte tendencia a utilizar posiciones ancladas a los antepasados. Casaux como revolucionario que fue, a lo largo de su sistema psico-anatómico revela su evolución en la técnica y, por lo tanto, en la posición adecuada del cuerpo.

Respecto a la posición moderna, Casaux explica detalladamente la posición del violonchelista de tal manera que determina las distancias exactas entre la silla, el instrumento y el ejecutante. Dice: “teniendo un violonchelo de 75 cm. y una silla normal de 47 cm. de altura, el espigón debe tener 30 cm de la punta a los aros”<sup>203</sup>. También determina la altura a la que tiene que estar el clavijero respecto del hombro

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, 3A, 5B, 7B y 1C.

<sup>203</sup> *Ibidem*, 3A.

y cabeza del intérprete. Añade: la clavija del Do, cuarta cuerda, que coincida con la oreja izquierda del alumno y a una distancia de unos dos centímetros”<sup>204</sup>.

Hay una contradicción en la colocación de las piernas, pero gracias a uno de sus dibujos (Figura 73) se aprecia, perfectamente, cuál es la posición correcta, o sea, el pie derecho hacia delante y el izquierdo hacia atrás:

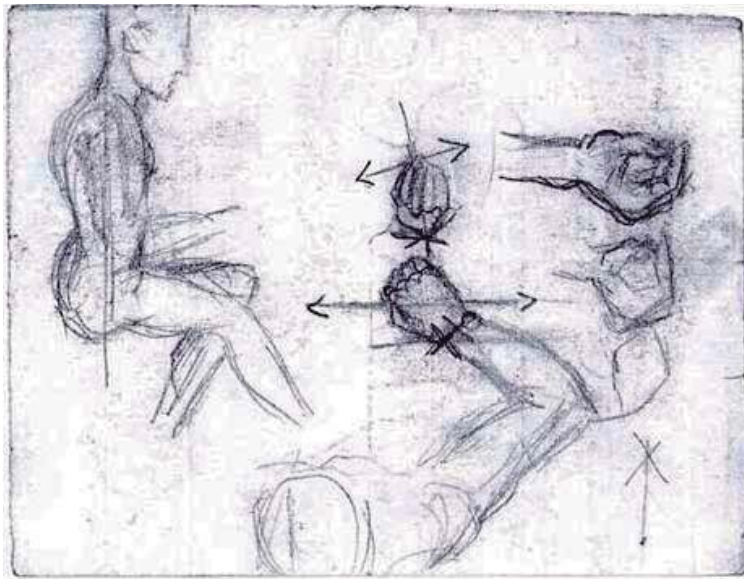


Figura 73: Posición de las piernas. Apartado 5A del sistema anatómico<sup>205</sup>.

Al colocar la pierna derecha más avanzada que la izquierda, la posición del torso queda avanzada sobre el lado derecho, según Casaux, para favorecer la función del arco, con una pequeña inclinación hacia la izquierda, de forma que la posición de las cuerdas debe conservar la mayor altura y el centro recaer en la tercera cuerda, es decir, cuerda de Sol. Una colocación demasiado oblicua, dificultaría desde la mano izquierda hasta la dirección de las cuerdas.

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, 1C.

<sup>205</sup> Esta figura pertenece al apartado 5A del sistema psico-anatómico. Las transcripciones de este sistema que se adjuntan en el capítulo carecen de dicha figura. El motivo de ello es para no repetirse en varias ocasiones. Como puede observarse, su numeración corresponde al relativo del sistema psico-anatómico (5A).

La correcta posición del cuerpo que Casaux explica está meditada, razonada y analizada por él mismo a la perfección, pero convendría señalar alguna cuestión al respecto.

El hecho de que Casaux considere que el punto medio del violonchelo sea la cuerda Sol, que la pierna izquierda esté un poco inclinada hacia atrás o que el cuerpo ha de tener “una ligera posición horizontalmente oblicua, avanzando el hombro del lado derecho” como especifica en el apartado 7B, significa que la correcta posición, según él, es ligeramente inclinada hacia el lado izquierdo del cuerpo, a pesar de colocar el cello totalmente de frente. Esto parece ser que resulta más cómodo para el arco y la flexibilidad del cuerpo; no obstante, la tendencia a que el violonchelo y el cuerpo estén rectos es mayor actualmente. Si las piernas forman un ángulo de 90°, es decir rectas ambas, ayuda a que la espalda esté completamente vertical, por lo que ambas manos se desplazan perfectamente con soltura. En este caso la cuerda Re sería el punto medio del *cello*, en lugar de la del Sol.

La posición de los brazos, codos y muñecas se aprecia en los siguientes apartados.

#### 4) Técnica del arco<sup>206</sup>.

La posición de los dedos de la mano derecha, según el criterio de Casaux, es el siguiente: el dedo pulgar no debe estar ni demasiado cerrado ni aún menos estar violentado en sentido contrario; el dedo índice plegado sobre la vara, o sea, formando un ángulo en la primera articulación, consiguiendo que sujete el arco bien a la cuerda. El anular, dice Casaux, ocupa el puesto que le corresponde, entendiéndose que es sobre el aro metálico de la nuez que cubre las salidas de cerdas del arco; por último, el meñique debe estar apoyado próximo al extremo inferior de la nuez. Por lo que insiste en que debe evitarse el contacto de los dedos con las cerdas.

La colocación y movimiento del arco que Casaux explica son absolutamente correctos según los conocimientos que se tienen en la actualidad. No obstante, tienen una particularidad: en la época de Casaux, y especialmente en la de sus antepasados, se utilizaba una posición de la muñeca derecha más alta, resultando

---

<sup>206</sup> *Ibidem* 6A, 8A, 4B, 5B, 8B y desde 2C hasta 9C.

incorrecta<sup>207</sup>. Lo contrario que ocurría al otro extremo del arco, la muñeca solía bajarse o hundirse a medida que llegaba a la punta. Casaux, en el apartado 7A, 8A de su sistema psico-anatómico, expone las dificultades que presenta esta mala colocación y explica el porqué de su buena utilización. Se trata de un dato pedagógico absolutamente novedoso y avanzado.

De nuevo utiliza dibujos para el mejor entendimiento de la posición correcta de la mano derecha (fig. 1). La conducción del arco de forma más nítida (fig. 2 a) y los cambios de cuerda en los que se observan los diferentes ángulos: A – paralela al puente, B – término medio, C – perpendicular al diapasón, convenientes todos ellos para conseguir la pureza de emisión adecuada. (Figura 74, apartado 2C del sistema anatómico).

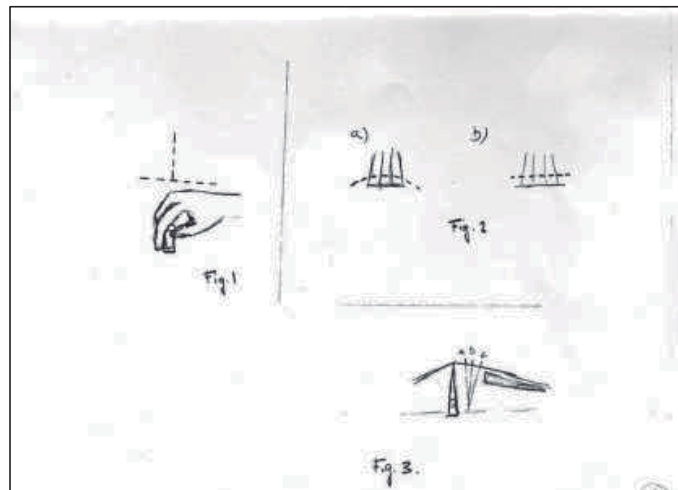


Figura 74: Fig. 1, posición del arco. Fig. 2, conducción y dirección del arco. Fig. 3, diferentes ángulos; punto de contacto. Apartado 2C del sistema anatómico.

También considera que hay que separar bien los codos del cuerpo: cuidando siempre que los brazos equilibren su peso; evitando una excesiva presión; manteniendo con firmeza, pero con absoluta elasticidad, los dedos y brazos e igualando el ataque arco arriba. Algunos de los consejos que cita son:

---

<sup>207</sup> Esta posición de la muñeca elevada puede apreciarse en algunas imágenes de violonchelistas de finales del s. XIX principios s. XX en el libro de Arizcuren E. (1992), concretamente en los capítulos de la escuela italiana y alemana, pp. 28 y 73.



- Persígase antes dominar el peso del arco que buscar sonoridad, pues esta vendrá sin dificultad tras el natural desarrollo expuesto.
- Estúdiense bien el movimiento de los dedos y muñeca que debe enlazar los cambios de arco en sus extremos.
- Estudiar cambios de cuerda en el talón.
- El cansancio del brazo y muñeca derechos obedece en muchos casos a la falta de técnica de la mano izquierda.
- El cambio de cuerda del grave agudo conviene hacerlo con alguna energía, casi percusión.
- Háganse diariamente ejercicios de sonido tenidos con todo el arco.
- Háganse diariamente ejercicios de sonido, escalas normales y cromáticas bajo *minutaje*<sup>208</sup>.
- La soltura y elasticidad del brazo derecho es de la mayor importancia para el violonchelista.

5) Mano izquierda<sup>209</sup>.

En este último apartado de su teoría psico-anatómica, Casaux explica la correcta posición de la mano izquierda. En la primera posición, dice: “el índice debería ocupar un lugar a 7 cm aproximadamente de la cejilla y el meñique a unos 17 cm”<sup>210</sup>. Respecto a las primeras posiciones con el pulgar detrás del mango, refiriéndose solamente de primera a cuarta posición, hace alusión a la cuarta posición como referencia para el mejor entendimiento de su correcta colocación.

De esta manera, es posible poder diferenciar la posición de la mano izquierda con el pulgar detrás del mango de las posiciones agudas, en las que “el meñique es sustituido por el anular”, y comprobar la poca utilidad que tiene el meñique en posición *demangé* (posición con pulgar).

Describe a la vez las particularidades de la mano izquierda, haciendo referencia a la fortaleza de esta:

---

<sup>208</sup> El *minutaje* al que se refiere Casaux (tipo de escalas y su duración exacta) está explicado detalladamente en el apartado 8C de su sistema anatómico.

<sup>209</sup> Consúltense apartados 3B, 10B y desde 9C hasta 12C del sistema anatómico.

<sup>210</sup> *Ibidem* 11C.

Existe el defecto de cargar la mano hacia los dedos 1º y 2º, con lo que se alejan demasiado los 3º y 4º, y éstos se atrofian por faltarles el apoyo de la mano, la posición de aplomo y la solidez que les corresponde<sup>211</sup>.

De la misma manera ocurre con el pulgar: "que sirve de apoyo y dirección al fino y delicado funcionamiento de los cuatro dedos *trifalángicos*"<sup>212</sup>. Una mala colocación del pulgar impide equilibrio, articulación y precisión, a la vez que estabilidad y dominio muscular de la mano izquierda sobre el diapasón. Además Casaux de nuevo aconseja: "evitar la tendencia a apoyar sobre la cuerda hacia afuera del diapasón y que la muñeca siempre debe de estar por debajo del ángulo metacarpiano".

Casaux, al mismo tiempo que explica cómo trabajar el *vibrato*, expone un sinfín de asuntos muy pertinentes para el desarrollo de una gran técnica instrumental<sup>213</sup>.

En definitiva, el maestro Casaux no solamente conocía a la perfección cada una de las partes de la anatomía humana (como por ejemplo algunas descripciones que hace de la mano izquierda en el apartado 3B), también su utilización con respecto a la técnica del violonchelo y, por supuesto, poseía una excelente capacidad pedagógica, tal como queda plasmado en su sistema anatómico. A esto hay que añadir el sistema didáctico (expuesto en apartados anteriores), ya que complementa, con ejercicios prácticos de arco mano izquierda y ambas a la vez, el poder trabajar correctamente la técnica anatómica aprendida.

Puede añadirse, que en la actualidad la técnica del violonchelo ha seguido evolucionando. De hecho más adelante se realiza una comparativa con otros tratados de violonchelistas reconocidos, en el que se demuestra que Casaux sigue siendo un violonchelista moderno.

La técnica que Casaux utiliza del arco, así como de la mano izquierda resultan ser teorías completamente actuales. Sin embargo, con respecto a la posición del cuerpo, el maestro considera que el punto medio del violonchelo recae sobre la

---

<sup>211</sup> *Ibidem* 10B.

<sup>212</sup> *Ibidem* 3B.

<sup>213</sup> *Ibidem*: 10C, 11C y 12C.

cuerda Sol, como ya se ha explicado anteriormente. Así pues, la posición del cuerpo está ligeramente inclinada hacia la izquierda y la pierna izquierda queda un poco hacia atrás. Esto conlleva que la cuerda La quede más lejos del brazo derecho, especialmente en la punta del arco que es el ángulo más abierto que realiza el brazo. El hecho de que el punto medio recaiga sobre la cuerda Re y las piernas estén rectas propicia una posición del cuerpo más recta, provocando también que la cuerda La quede más cerca del brazo derecho y, por lo tanto, puede conseguirse más movimiento y flexibilidad. El resultado final es que una de las dificultades habituales en la interpretación del violonchelo son las posiciones tan agudas que se realizan en la cuerda La. Para ello, muchas veces se cae en el hábito de inclinar ligeramente el cuerpo, echar la pierna un poco hacia atrás e incluso agachar la cabeza para conseguir el dominio de la mano izquierda. Por lo que la técnica Casaux actualmente sigue utilizándose de forma natural por muchos violonchelistas. Hay que añadir, que muchos violonchelistas también consideran el punto medio del violonchelo ambas cuerdas, es decir, Re-Sol, de manera que esta línea media no queda tan baja como la de Casaux, pero no mucho más lejos.

Esta referencia, está directamente relacionada con la soltura o el movimiento del cuerpo. Es cierto que se ha heredado, de antiguas escuelas, posiciones o movimientos estáticos y, posiblemente, de la Escuela Americana<sup>214</sup> más movimiento (o movilidad) en el cuerpo. No obstante, se trataría de un tema extenso a debatir que no corresponde al propósito de esta investigación.

Así pues, y para finalizar este apartado, se quiere destacar de nuevo lo sorprendente que resulta el sistema psico-anatómico de Casaux dada la cantidad de información que se ha podido recopilar y constatar. Se aconseja, en definitiva, consultar los manuscritos del propio Casaux, para entender y conocer con más detalle este interesante sistema psico-anatómico.

El legajo de documentos de Casaux, que se expone a su consideración y estudio, es el siguiente:

---

<sup>214</sup> Actualmente ya no existen tantas diferencias entre las escuelas francesas, rusas, americanas o alemanas como hace 80 años, puesto que cada una de ellas tenía su propia identidad.

TRANSCRIPCIÓN DEL SISTEMA "PSICO-ANATÓMICO DE CASAUX".

APARTADO "A"

1A Original

U Pedagogía

La mayor parte de los ~~mejores~~ métodos ~~no~~ ~~son~~ ~~una~~ ~~guía~~ ~~para~~ ~~el~~ ~~prof.~~ están llenos de largas explicaciones teóricas, que impiden al cometido del prof. y esto es un error porque no se puede pretender que el joven alumno emprenda solo sin la presencia de un prof. un estudio tan difícil. Un método deberá contener una serie de estudios dispuestos en orden de progresiva dificultad del principio hasta el máximo desarrollo técnico. Para reunir estas condiciones es ante todo necesario que el método no sea una labor ordenada en el sentido teórico, sino en el práctico. Si al explicar un golpe de arco o bien una digitación se presenta en un más difícil aplicación para que el método esté ordenado, se creará un obstáculo al alumno. El método para ser de utilidad práctica de vera ser ordenado solo por graduación de dificultad, prescindiendo de otro ordenamiento aunque sea más lógico. También es perjudicial imponer al discípulo estudios áridos, pobres de ideas, ejercicios monótonos y música que no pueda ser comprendida por una joven inteligencia. En resumen un buen método debe reunir estas 2 cualidades: graduación progresiva y e instrucción agradable. Hay que procurar desarrollar la parte mecánica al mismo tiempo que la parte "cantabile" intercalando diferentes y variados géneros de música.

Figura 75: Manuscrito 1A.

## PEDAGOGÍA

### 1A transcripción

La mayor parte de los métodos están llenos de largas explicaciones teóricas, que suplen al cometido del profesor y esto es un error porque no se puede pretender que el joven alumno emprenda solo sin la presencia de un profesor un estudio tan difícil. Un método deberá contener una serie de estudios dispuestos en orden de progresiva dificultad del principio hasta el máximo desarrollo técnico. Para reunir estas condiciones es ante todo necesario que el método no sea una labor ordenada en el sentido teórico, sino en el práctico. Si al explicar un golpe de arco o bien una digitación se presenta en su más difícil aplicación para que el método esté ordenado, se creará un obstáculo al alumno. El método para ser de utilidad práctica deberá ser ordenado solo por graduación de dificultad, prescindiendo de otro ordenamiento aunque sea más lógico. También es perjudicial imponer al discípulo estudios áridos, pobres de ideas musicales, ejercicios monótonos y música que no pueda ser comprendida por una joven inteligencia. En resumen un buen método debe reunir estas 2 cualidades: graduación progresiva e instrucción agradable. Hay que procurar desarrollar la parte mecánica al mismo tiempo que la parte "cantabile" intercalando diferentes y variados géneros de música.



2A Original

Entre los melodos mas importantes citare. Coretti (1741) Cuppo (1768) Fillion (1774) que trata ya del uso del pulgar, doble cuerda <sup>que establece</sup> L. Dupont. (Estudio perfecto de la escuela definitiva del cello) Baumgartner (1774) Bideau (1802) tambien trata del pulgar, golpes de arco arpeggios armonicos etc. Levanneur et Baudiot (publico por el Conserv. de Paris. Brevet (1804), Gasson, Maslin, Chevillard, Kummer, Rachelle, ~~Lebon~~ de ~~Sweet~~, ~~Daneta~~, ~~Gasson~~, Lee, Dotzner, Piatti, Davidoff, Guarenghi, Massan etc.  $\equiv$  Nada mas absurdo que creer que para iniciar un alumno a los principios del arte cual quien prof. es bueno, y especialmente en el estudio del violín y el vello. Los rasgos y correctos principios tienen extraor<sup>a</sup> importancia y gran influencia en el progreso artistico del alumno. La correcta pos. del instr. y el modo correcto de tirar el arco son de tal importancia que no pueden ser enseñados sino por prof. de indiscutible capacidad. Es facilísimo contraer graves defectos y deficiencias corregirlos por no decir imposible y solo con el tiempo y mucha paciencia por parte de discipulo y prof. sera posible modificarlos y disminuirlos. El alumno que mas infructuosa labor da al prof. es el que no teniendo rasgos principios halla llegado a ejecutar dificultades de modo incorrecto. No son pocos los que crean aun hoy dia que un modesto instrumentista pueda enseñar los principios del arte y que ignoran cuantos defectos hay que evitar y cuanta capacidad y esfuerzo es necesario para obtener un buen resultado, y cuantos y cuales son las debilidades de mucha importancia que el alumno debe adquirir desde el principio. Al propio tiempo el profesor debe hacer agradable el estudio al alumno evitar el desaliento estimular en lo posible su amor propio y captarse las simpatias del joven principiante para que voluntariamente se preste a hacer todo esfuerzo para contentarlo. ~~Primeras lecciones. La antigua posicion del cello se ha sustituido por otra mucho mas comoda. El sostener con la pautorrilla el cello ademas de ser fatigoso, quitaba al cello una cierta cantidad de sonido por la presion que se hacia sobre los arcos.~~

Figura 76: Manuscrito 2A.

## 2A transcripción

Entre los métodos más importantes citaré: Correte (1741), Cupro (1768), Tillière (1774) que trata ya del uso del pulgar, doble cuerda de L. Duport. (Estudio perfecto que establece la escuela definitiva del cello), Baum-gartrier (1774), Bideau (1802) (también trata del pulgar), golpes de arco, arpeggios, armónicos, etc., Levaneuret Baudiot (publicado por el Conservatorio de París), Breval (1804), GausonVaslin, Chevillard, Kummer, Rachele, Lee, Dotzner, Piatti, Davidoff, Guarenghi, Massu, etc.. Nada más absurdo que creer que para iniciar un alumno a los principios del arte cualquier profesor es bueno y especialmente en el estudio del violín y el violoncello. Los vanos y correctos principios tienen extraordinaria importancia y gran influencia en el porvenir artístico del alumno. La correcta posición del instrumento y el modo correcto de tirar el arco son de tal importancia que no pueden ser enseñados sino por profesores de indiscutible capacidad. Es facilísimo contraer graves defectos y difícilísimo corregirlos por no decir imposible, y solo con el tiempo y suma paciencia por parte del discípulo y profesor será posible modificarlos y disminuirlos. El alumno que más infructuosa labor da al profesor es el que no teniendo raros principios haya llegado a ejecutar dificultades de modo incorrecto.

No son pocos los que creen aún hoy día que un modesto instrumentista pueda enseñar los principios del arte y que ignoran cuantos defectos hay que evitar, cuanta capacidad y esfuerzo es necesario para obtener un buen resultado y cuantas y cuáles son las cualidades de suma importancia que el alumno debe adquirir desde el principio. Al propio tiempo el profesor debe hacer agradable el estudio al alumno, evitar el desaliento, estimular en lo posible su amor propio y captarse las simpatías del joven principiante para que voluntariamente se preste a hacer todo el esfuerzo para contentarlo.

3A Original

Posición general. La antigua posición del violoncello se ha sustituido por otra mucho más cómoda. El sostener en el aire el instrumento con las piernas, además de ser fatigoso para el ejecutante, quitaba al violoncello una cierta cantidad de sonido, por la presión que se hacía sobre los arcos. Se pensó entonces en apoyar el instrumento en tierra, añadiéndole el apéndice llamado epigón o puntal que se creó, introdujo por primera vez Sorvais por encontrar gran dificultad en sostener con las piernas, un Stradivari de 79 cm. Esto le imitaron y raro será quien hoy no lo use. El uso general que hoy se hace, me releva de explicar las grandes ventajas que ofrece; una posición más cómoda para la ejecución, estéticamente más desenvuelta y espontánea y además menos fatigosa. El largo del epigón depende de la talla del ejecutante pero en longitud debe ser suficiente para que el manejo del arco sea más fácil, quedando el brazo más plegado, evitando el defecto de tirar el arco demasiado cerca del diapason: que el arco quede a buena altura para que no tropiece en las piernas del ejecutante y tenga libertad de acción sobre la 4<sup>a</sup> cuerda sin necesidad de mover el instrumento; que usando el capotruco, el ejecutante pueda conservar la correcta posición sin tener que curvarse sobre el violoncello; y por último, que evite la incómoda y antihigiénica presión de la caja del instrumento, sobre el cinturazo y permita al ejecutante sentarse, <sup>del</sup> como antiguamente, ó sea sobre el margen de la silla, pero algo más adelantado sin llegar al respaldo. Fijando un violoncello de 75 cm. y una silla normal de 47 cm de altura, el epigón debe tener 30 cm. de la punta a los arcos. La puerca izquierda debe estar más avanzada que la derecha. El margen izquierdo del fondo del instrumento deberá reposar sobre la rotilla izquierda. El pie derecho debe colocarse bien atrás, de modo que el talón quede levantado del suelo y <sup>fuera del punto</sup> de la silla. La puerca acompañará el arco del violoncello sin hacer presión exagerada. No obstante es conveniente tenga en las piernas el apoyo suficiente para

Figura 77: Manuscrito 3A.

4A Original

impedir todo movimiento resultante de la técnica de la mano izquierda así como también hay que impedir cierto movimiento de vaivén que se imprime al cuerpo y que perjudica a la buena dirección del arco. El violoncello <sup>no</sup> debe estar inclinado ni a derecha y a izquierda, y el clavijero debe quedar a alguna distancia de la cara <sup>del</sup> del ejecutante; la parte superior del fondo <sup>no</sup> debe hacer la menor presión sobre el pecho; <sup>de</sup> evitarse hacer movimientos con la cara, mover la cabeza y mover el cuerpo <sup>del</sup> el cuerpo.

Figura 78: Manuscrito 4A.



## POSICIÓN GENERAL

### 3A Transcripción

La antigua posición del violoncello se ha sustituido por otra mucho más cómoda. El sostener en el aire el instrumento con las piernas, además de ser fatigoso para el ejecutante, quitaba al violoncello una cierta cantidad de sonido, por la presión que se hacía sobre los aros. Se pensó entonces en apoyar el instrumento en tierra, añadiéndole el apéndice llamado espigón o puntal que se cree, introdujo por primera vez Sevais, por encontrar gran dificultad en sostener con las piernas, un Stradivarius de 79 cm. Todos le imitaron y raro será quien hoy no lo use. El uso general que hoy se hace, me releva de explicar las grandes ventajas que ofrece; una posición más cómoda para la ejecución, estéticamente más desenvuelta y espontánea y además menos fatigosa. El largo del espigón depende de la talla del ejecutante pero su longitud debe ser suficiente para: que el manejo del arco sea más fácil, quedando el brazo más plegado, evitando el defecto de tirar el arco demasiado cerca del diapasón: que el arco quede a buena altura para que no tropiece en las piernas del ejecutante y tenga libertad de acción sobre la 4ª cuerda sin necesidad de mover el instrumento; que usando el capotasto, el ejecutante pueda conservar la correcta posición sin tener que curvarse sobre el violoncello; y por último, que evite la incómoda y antihigiénica presión de la caja del instrumento, sobre el estómago y permita al ejecutante sentarse no como antiguamente, o sea sobre el margen de la silla, sino algo más adentro sin llegar al respaldo. Teniendo un violoncello de 75 cm. y una silla normal de 47 cm. de altura, el espigón debe tener 30 cm. de la punta a los aros. La pierna izquierda debe estar más avanzada que la derecha. El margen izquierdo del fondo del instrumento deberá reposar sobre la rodilla izquierda. El pie derecho deberá colocarse bien atrás, de modo que el talón quede levantado del suelo y fuera de la pata de la silla. La pierna acompañará el aro del violoncello sin hacer presión exagerada. No obstante es conveniente tenga en la piernas el apoyo suficiente para

### 4A Transcripción

impedir todo movimiento resultante de la técnica de la mano izquierda así como también hay que impedir cierto movimiento de vaivén que se imprime al cuerpo y que perjudica a la buena dirección del arco. El violoncello no debe estar inclinado ni a la derecha ni a la izquierda, y el clavijero debe quedar a alguna distancia de la cara y del hombro del ejecutante; la parte superior del fondo no debe hacer la menor presión sobre el pecho; debe evitarse hacer muecas con la cara, mover la cabeza y llevar el compás.

6A Original

Teoría del arco. Manera de tener el arco. Se coloca el pulgar en su extremidad próxima a la rama (pero sin tocar a esta) y del lado de la yema próximo a los otros dedos, apoyado en el saliente superior de la nuez. El pulgar no debe estar ni demasiado cerrado ni aun menos estar violentado en sentido contrario por efecto de una presión superior aun a las fuerzas del principiante. Debe ser sostenido solidamente y evitar que pueda resbalar o sufrir movimientos mientras se toca. Del otro lado de la vara en el mismo punto se coloca el medio: mas hacia el centro del arco, el dedo índice que plegado sobre la vara o sea formando ángulo <sup>solito si ninguno</sup> en la primera articulación, sostiene el arco bien a la cuerda: el anular ocupa el puesto que naturalmente le corresponde y el menique debe estar apoyado <sup>con los dedos pero sin violencia</sup> próximo al extremo inferior de la nuez. Debe evitarse el contacto de los dedos con las cerdas porque estas reciben la materia grasa de nuestra mano y además se ensucian. Colocados los dedos sobre el arco, se aplica este a una cuerda de modo que la muñeca quede completamente suelta y caiga "a plumb". El arco debe ser tirado en toda su longitud y en posición horizontal, evitando levantar la punta, curvando la muñeca ligeramente para bajarla, cuando se llega a la proximidad del talón. Asimismo conviene desplegar la muñeca cuando se toca en la punta del arco; pero gradualmente y no de repente y evitando hacer ninguna tensión de músculos, sino dejar el antebrazo y la muñeca completamente sueltas. Partiendo del talón del arco, el brazo y antebrazo forman una sola pieza hasta llegar al centro del arco o un poco mas, y desde aqui a la punta el brazo paraliza su marcha y el antebrazo se despliega independiente. La muñeca cuida durante todo el trayecto de la buena dirección del arco, evitando que pierda horizontalidad, <sup>conque se dan</sup> que no haya mala salida, que el arco no cambie

Figura 79: Manuscrito 6A.

## 6A Transcripción

Teoría del arco. Manera de tener el arco. Se coloca el pulgar en su extremidad próxima a la uña (pero sin tocar a esta) y del lado de la yema próxima a los otros dedos, apoyado en el saliente superior de la nuez. El pulgar no debe estar ni demasiado cerrado ni aun menos violentado en sentido contrario por efecto de una presión superior aún a las fuerzas del principiante. Debe ser sostenido sólidamente y evitar que pueda resbalar o sufrir movimientos mientras se toca. Del otro lado de la vara en el mismo punto se coloca en medio: más hacia el centro del arco, el dedo índice que plegado sobre la vara o sea formando ángulo en la primera articulación, sostiene el arco bien a la cuerda: el anular ocupa el puesto que naturalmente le corresponde y el meñique debe estar apoyado próximo al extremo inferior de la nuez.<sup>(1)</sup> Debe evitarse el contacto de los dedos con las cerdas porque estas reciben la materia grasa de nuestra mano y además se ensucian. Colocados los dedos sobre el arco, se aplica este a una cuerda de modo que la muñeca quede completamente suelta y caiga "a plomo".

(Flecha) El arco debe ser retirado en toda su longitud y en posición horizontal evitando levantar la punta, curvando la muñeca ligeramente para bajarlo, cuando se llega a la proximidad del talón. Así mismo conviene desplegar la muñeca cuando se toca en la punta del arco; pero gradualmente y no de repente y evitando hacer ninguna tensión de músculos, si no dejar el antebrazo y la muñeca completamente sueltos.

(Final de flecha) <sup>(\*)</sup> Partiendo del talón del arco, el brazo y el antebrazo forman una sola pieza hasta llegar al centro del arco o un poco más y desde aquí a la punta el brazo paraliza su marcha y el antebrazo se despliega independientemente. La muñeca cuida durante todo el trayecto de la buena dirección del arco, evitando que pierda su horizontalidad, que no lleve mala salida (que conserve su plano), que el arco no cambie

7A Original

de posición en su inclinación, es decir que no gire en ningún caso mudando la posición de las cerdas con relación a la cuerda y por último que el frotamiento se verifique siempre en el mismo lugar de la cuerda. <sup>no vaya altamente del violoncello al frotamiento</sup> Es cosa ya establecida que el uso del codo levantado debe ser absolutamente prohibido porque destruye la labor de la mano en el arco y se apodera de todo el sistema muscular endureciéndolo y quitándole toda la flexibilidad y sensibilidad. Pero queda otro punto por aclarar. Por qué razón y con qué objeto, en el trayecto de medio arco a la punta se hace descender a la muñeca haciéndole perder su posición <sup>equilibrada</sup> de dominio sobre la cuerda (cuando mas falta hace), la flexibilidad para el temple, y por último girando el arco hacia fuera lo cual disminuye el número de cerdas empleadas? Creo firmemente que tal uso constituye además de las desventajas ya expuestas, un <sup>inconveniente para el libre movimiento</sup> peligro para la independencia de la mano y la flexibilidad general porque da en principio origen al empleo del codo por cederle ventajas en altura. Además es perfectamente inútil. Por consiguiente al tirar el arco de medio a la punta, la mano debe conservar la misma posición vertical de los dedos y la muñeca debe conservarse a la altura del codo. ① De esta forma debe sostenerse el arco con firmeza pero sin mas esfuerzo que el necesario para sostenerlo y guardando una pequeña inclinación de modo que respondiendo al movimiento oblicuo natural de la muñeca, se produzca este movimiento en un sentido aproximadamente horizontal. Los dedos en los lugares determinados deben fijarse solidamente al arco. Deben sin embargo <sup>móvil</sup> en su parte libre para ayudar a la muñeca en su movimiento y que la horizontalidad del arco sea completa. Los dedos además accionan inconscientemente sobre el arco y depuran el sonido en un

Figura 80: Manuscrito 7A.

## 7A Transcripción

de posición en su inclinación, es decir que no gire en ningún caso mudando la posición de las cerdas con relación a la cuerda y por último que el frotamiento se verifique siempre en el mismo lugar de la cuerda y no vaya alternativamente del puente al diapasón. Es cosa ya establecida que el uso del codo levantado debe ser absolutamente prohibido porque destruye la labor de la mano en el arco y se apodera de todo el sistema muscular endureciéndolo y quitándole toda la flexibilidad y sensibilidad (\*).

Pero queda otro punto por aclarar. ¿Por qué razón y con que objeto, en el trayecto de medio arco a la punta se hace descender a la muñeca haciéndole perder su posición de equilibrio y dominio sobre la cuerda (cuando más falta hace), la flexibilidad para su empleo, y por último girando el arco hacia fuera lo cual disminuye el número de cerdas empleadas? Creo firmemente que tal uso constituye además de las desventajas ya expuestas, un inconveniente para el libre movimiento y un peligro para la independencia de la mano y flexibilidad general porque da en principio origen al empleo del codo por cederle ventaja en altura. Además es perfectamente inútil.

Por consiguiente al tirar el arco de medio a la punta, la mano debe conservar la misma posición vertical de los dedos y la muñeca debe conservarse a la altura del codo. (1) De esta forma debe tenerse el arco, con firmeza pero sin más esfuerzo que el necesario para sostenerlo y guardando una pequeña inclinación de modo que respondiendo al movimiento oblicuo natural de la muñeca, se produzca este movimiento en un sentido aproximadamente horizontal. Los dedos cuyos lugares determinados deben fijarse sólidamente al arco, deben sin embargo moverse en su parte libre para ayudar a la muñeca en su movimiento y que la horizontalidad del arco sea completa. Los dedos además accionan inconscientemente sobre el arco y depuran el sonido en su



8A Original

calidad, dulcificando los cambios de arco en los pasajes ligados. Además de estas aplicaciones de orden primordial tiene los dedos gran influencia en las notas picadas, puestas, saltillo staccato no nervioso etc.

La muñeca tiene por sí sola ó asociada al brazo, varias aplicaciones. 1ª Como dije, cuidar de la buena dirección del arco sobre la cuerda, también se cuida independientemente del movimiento del brazo.

Evitar al extender el brazo que no forme una línea recta para que conserve su elasticidad debiendo quedar unidos en la articulación del antebrazo y en la de la muñeca. La voltura y elasticidad del brazo derecho es de la mayor importancia para el violonchelista.

El que consigue tener una muñeca suelta, ágil e independiente en lo posible, del brazo, obtendrá una ejecución mas espontánea, nítida y elegante especialmente en los pasajes rápidos, en los cambios repuntinos de cuerda, en los arpeggios, podrá sentir el estudio constante sin cansarse y tocar bien hasta edad avanzada. Jamás fuerza de brazo, ni violencia de ataque ni romper cuerdas en cantidad: la expresión de energía y de fuerza debe ser siempre dentro de los límites que el mismo carácter del instrumento prescribe. Solo con la muñeca se deben obtener todos los efectos, siguiéndola en los movimientos el antebrazo y el brazo.

✕ El codo debe colocar por su propio peso

Figura 81: Manuscrito 8A.

9A Original

Al tocar en la 4ª cuerda conviene alejar el índice del resto de la mano ejerciendo así mas <sup>apoyo sobre el arco</sup> palanca. El profesor debe ayudar al alumno a conducir el arco. Enfiarlo en toda su longitud y tocar en general <sup>peor el arco</sup> cerca del puente y no sobre el diapasón. Diminuir el cambio de arcada y con mayor razón evitar acentuarlo. Conservar la posición de la mano derecha sobre el arco.

Figura 82: Manuscrito 9A.

#### 8A Transcripción

calidad, dulcificando los cambios de arco en los pasajes ligados. Además de estas aplicaciones de orden primordial tienen los dedos gran influencia en las notas picadas, punteadas, saltillo, staccato no nervioso, etc...

La muñeca tiene por si sola o asociada al brazo, varias aplicaciones. 1ª como dije, cuidar de la buena dirección del arco sobre la cuerda. Cambiar la cuerda independientemente del movimiento del brazo.

Evitar al extender el brazo que no forme una línea recta para que conserve su elasticidad debiendo quedar suelto en la articulación del antebrazo y en la de la muñeca. La soltura y elasticidad del brazo derecho es de la mayor importancia para el violonchelista. El que consigue tener una muñeca suelta, ágil e independiente en lo posible, del brazo, obtendrá una ejecución más espontánea, nítida y elegante, especialmente en los pasajes rápidos, en los cambios repentinos de cuerda, en los arpeggios, podrá resistir el estudio constante sin cansarse y tocar bien hasta edad avanzada. Gane fuerza de brazo, ni violencia de ataque ni romper cerdas en cantidad, la expresión de energía y de fuego debe ser siempre dentro de los límites que el mismo carácter del instrumento prescribe. Sólo con la muñeca se deben obtener todos los efectos, siguiéndola en los movimientos del antebrazo y el brazo.

#### 9A transcripción

Al tocar en la 4ª cuerda conviene alejar el índice del resto de la mano, ejerciendo así más palanca, dominio sobre el arco. El profesor debe ayudar al alumno a conducir el arco. Emplearlo en toda su longitud y tocar en general con el arco cerca del puente y no en el diapasón. Disimular el cambio de arcada y con mayor razón evitar acentuarlo. Conservar la posición de la mano derecha sobre el arco.

APARTADO "B"  
1B Original


La técnica racional -  
La habilidad técnica en los instrumentos musicales depende en cierta parte de una acomodación intuitiva que tiende a perfeccionar el pasaje musical que se trata de ejecutar.  
De ahí que en la mayoría de los casos los instrumentistas tienen que vencer anomalías orgánicas de orden anatómico, que el propio organismo rechaza siempre por antinaturales y que pueden obedecer a veces a taras innatas pero más frecuentemente a procedimientos pedagógicos anticuados, o ignorantes.  
Hemos de comprobar, sin embargo, que los artistas logran resultados a veces tan notables y consiguen trabajar la función técnica instintivamente a regiones cuya acción es fuera de lo natural cometido. Pero ¿a costa de qué sacrificio es el que preside la pérdida de tiempo por el esfuerzo de contrariar movimientos, posiciones y fuerzas anómalas, más que mantener el nivel técnico y artístico necesario para conservar sus facultades conseguidas?  
Horas infinitas, cansancio agotador, dificultades inenarrables que ejercen su influencia en la precisión, la dicción y el estilo

Figura 83: Manuscrito 1B.

5B Original

Mano Derecha. Las articulaciones de codo y muñeca, deben conservar su posición central y nivelar las cuatro alturas de las 4 cuerdas. El hombro y codo, deben mantener el avance que permita conservar sin contracción ni esfuerzo, la posición centrada y natural de la mano, especialmente en los extremos del arco. El codo debe también mantener la flexión tensadora de la articulación

PATRIMONIO NACIONAL  
SECCIÓN DE MÚSICA



La Triple Cruz formada por el enlace muscular siguiente:  
1ª. Columna Vertebral (vertical) y homoplatos (horizontal).  
2ª. Mano Izquierda. Metacarpo (Vertical) Dedos (horizontal)  
3ª. Mano Derecha. Metacarpo (Vertical). Dedos (Horizontal)

Una muestra curiosa de cuanto puede conseguirse dentro de un arbitrario esfuerzo gimnástico que produzca la técnica artificial y anti-artística es el atrevido intento mostrado por varios malabaristas de la música entre los que destaca el alemán ..... cuya fotografía se reproduce, el cual tomaba parte en espectáculos como violinista pedestre.

Figura 84: Manuscrito 5B.



### 1B Transcripción La técnica racional

La habilidad técnica en los instrumentos musicales depende en cierta parte de una acomodación intuitiva que tiende a perfeccionar el pasaje musical que se trata de ejecutar (realizar).

De ahí que en la mayoría de los casos, los instrumentistas tienen que vencer anormalidades orgánicas de orden anatómico, que el propio organismo rechaza siempre por antinaturales y que pueden obedecer a veces a taras innatas pero más frecuentemente a procedimientos (técnicos) pedagógicos anticuados o ignorantes.

Hemos de comprobar, sin embargo, que los artistas logran resultados a veces tan notables y consiguen trasladar la función teórica instintivamente a regiones cuya acción cae fuera de su natural cometido. Pero ¿a costa de qué sacrificio, en el que preside la pérdida de tiempo por el esfuerzo de contrariar movimientos, posiciones y fuerzas anómalas, hay que mantener el nivel técnico y artístico necesario para conservar las facultades conseguidas?

Horas infinitas, cansancio agotador, dificultades invencibles que ejercen su influencia en la precisión, la dicción y el estilo.

### 5B Transcripción

Mano derecha. Las articulaciones de codo y muñeca deben conservar su posición central y nivelar las cuatro alturas de las cuatro cuerdas. El hombro y codo, deben mantener el avance que permita conservar sin contracción ni esfuerzo, la posición centrada y natural de la mano, especialmente en los extremos del arco. El codo debe también mantener la flexión tensadora de la articulación.

La Triple Cruz formada por el enlace muscular siguiente:

- 1ª. Columna vertebral (vertical) y omóplatos (horizontal).
- 2ª. Mano izquierda. Metacarpo (vertical) y dedos (horizontal).
- 3ª. Mano derecha. Metacarpo (vertical) y dedos (horizontal).

Una muestra curiosa de cuanto puede conseguirse dentro de un arbitrario esfuerzo gimnástico que produzca la técnica artificial y anti-artística es el atrevido intento mostrado por varios malabaristas de la música entre los que destacan el alemán ..... cuya fotografía se reproduce, el cual tomaba parte en espectáculos como violinista pedestre.

2B Original

4 g) PEDAGOGIA Teorías pedagógicas que he llevado a su completa aplicación y las que he dado un incremento que ha hecho demostrar los efectos 452

=== La falta de sensibilidad y desarrollo de los músculos aptos para la técnica natural, produce unos defectos de ritmo y cuadratura que se manifiestan frecuentemente en la ejecución de los valores musicales que encierra cada compas, cuyas barras de separacion son tomadas por los instrumentistas a modo de tabiques de un calabozo en el que acusan una entrada dificultosa y retraida, que, una vez conseguida tiende a buscar una precipitada salida hácia la pared derecha final, que siendo al mismo tiempo la izquierda del siguiente compas, vuelve a producir el defecto antes citado.

Con ello se crea un sistema de produccion de sonidos inquieto y divagante que anula totalmente los valores rítmicos que encierran la cuadratura y los acentos sentidos por el compositor y por consiguiente de ineludible ejecución para hacer comprensiva la música a los oyentes.

Otro defecto causado por la falta de enlace que produce la unificación de las fuerzas musculares es la falta de pulso centralizante e ilimitado para obtener el sonido puro y profundo producido por el mantenimiento de una vibracion libre constante.

Para ello es necesario mantener una actividad que goce de un enlace constante del sistema muscular, especialmente en las articulaciones, conservando la posición central de estas para evitar que esta actividad se confunda con la contraccion angular de cada articulacion, especialmente de del codo y de la muñeca, y con ello la pérdida de la flexibilidad de las zonas sin desarrollar.

Este procedimiento permite obtener el dominio completo de la conexión cerebral, la perfecta estabilización sobre la cuerda y distribución exacta del arco, así como la supresión del esfuerzo artificial.

Para la perfecta entonacion es tambien de fundamental importancia la perfecta precisión de las monturas del instrumento y la calidad y el estado de las cuerdas.

Figura 85: Manuscrito 2B.

## 2B Transcripción

Pedagogía: Teorías pedagógicas que he llevado a su completa aplicación y las que he dado un incremento que ha hecho demostrar los efectos del procedimiento de enseñanza psico-anatómico en la preparación y formación técnica de los instrumentistas.

La falta de sensibilidad y desarrollo de los músculos aptos para la técnica natural, produce unos defectos de ritmo y cuadratura que se manifiestan frecuentemente en la ejecución de los valores musicales que encierra cada compás, cuyas barras de separación son tomadas por los instrumentistas a modo de tabiques de un calabozo en el que acusan una entrada dificultosa y retraída, que, una vez conseguida tiende a buscar una precipitada salida hacia la pared derecha final, que siendo al mismo tiempo la izquierda del siguiente compas, vuelve a producir el defecto de antes citado.

Con ello se crea un sistema de producción de sonidos inquieto y divagante que anula totalmente los valores rítmicos que encierran la cuadratura y los acentos sentidos por el compositor y por consiguiente de ineludible ejecución para hacer comprensiva la música a los oyentes.

Otro defecto causado por la falta de enlace que produce la unificación de las fuerzas musculares es la falta de pulso centralizado e ilimitado para obtener el sonido puro y profundo producido por el mantenimiento de una vibración libre constante.

Para ello es necesario mantener una actividad que goce de un enlace constante del sistema muscular, especialmente en las articulaciones, conservando la posición central de estas para evitar que esta actividad se confunda con la contracción angular de cada articulación, especialmente del codo y de la muñeca, y con ello la pérdida de la flexibilidad de las zonas sin desarrollar.

Este procedimiento permite obtener el dominio completo de la conexión cerebral, la perfecta estabilización sobre la cuerda y distribución exacta del arco, así como la supresión del esfuerzo artificial.

Para la perfecta entonación es también de fundamental importancia la perfecta precisión de las monturas del instrumento y la calidad y el estado de las cuerdas.

3B Original

Datos sobre Pedagogía

El estudio de la mecánica muscular de la mano izquierda, que es tan importante para el matiz y timbre, cuando se toca el violoncello, demuestra la importancia fundamental de los dedos pulgar y meñique.

El dedo pulgar sirve de apoyo y dirección al fino y delicado funcionamiento de los cuatro dedos trifalángicos.

Apoyado sobre el mango del instrumento percibe por sensibilidad propioceptiva no solo la vibración del instrumento, sino la que le transmiten los otros cuatro dedos cuando se apoyan y desplazan sobre las cuerdas, de tal forma que podríamos considerar una serie de arcos transmisores que procedentes de los extremos de los cuatro dedos confluyen hacia el pulgar a través de las estructuras superficiales y sobre todo, profundas de la palma de la mano.

De esta forma el pulgar recibe una serie de informaciones que son transmitidas en dirección central por medio de los órganos propioceptivos de sus músculos, tendones y periostio. Merced a ello sabe siempre exactamente la distancia y posición en que se encuentran los otros dedos y puede desplazarse de la forma adecuada para que estos puedan alcanzar en cada momento, con firmeza la altura adecuada de la cuerda en el momento oportuno. Los músculos cortos de pulgar, principalmente el oponente y el interóseo dorsal se encuentran en constante actividad y es notable ver el gran desarrollo que poseen en los correctos violoncellistas.

El papel que juegan el meñique se aprecia claramente, cuando se alcanzan los agudos a partir de una determinada posición. Se realiza por medio de un extenso movimiento de abducción del meñique ayudado por el tendón de los extensores, es decir, de separación del eje de la mano. Esto lo realizan principalmente los músculos abductor del meñique, lo que conduce a la hipertrofia de los mismos lo que se manifiesta por el volumen de la eminencia hipoten... y por la frecuente posición de reposo del 5º dedo en ligera abducción.

En el "Demangé" es sustituido el 5º dedo por el anular que alcanza las cuerdas por un gran movimiento de abducción, es decir de separación del dedo medio, cosa que se realiza fundamentalmente por el pequeño músculo 4º interóseo dorsal.

Al pasar el demangé, cuando el dedo pulgar pasa a la parte anterior de la caja, vuelve el meñique a funcionar para alcanzar los tonos agudos.

En el funcionamiento de los tres dedos centrales la separación de las cuerdas se verifica por el funcionamiento armónico entre los tendones de los extensores y de los flexores superficial y profundo, mientras que en la pulsación de las cuerdas tienen gran importancia los pequeños músculos lumbricales, cuyo tono y funcionamiento está finamente regulado por los tendones del flexor profundo donde se originan, y que al flexionarse los dedos ascienden en la palma de la mano y le proporcionan el punto de apoyo adecuado en cada momento para la finura y precisión de su contracción.

Figura 86: Manuscrito 3B.



### 3B Transcripción

Datos sobre pedagogía.

El estudio de la mecánica muscular de la mano izquierda, que es tan importante para el matiz y timbre, cuando se toca el violoncello, demuestra la importancia fundamental de los dedos pulgar y meñique.

El dedo pulgar sirve de apoyo, y dirección al fino y delicado funcionamiento de los cuatro dedos trifalángicos.

Apoyado sobre el mango del instrumento percibe por sensibilidad propio receptiva no solo la vibración del instrumento, si no la que le transmiten los otros cuatro dedos cuando se apoyan y desplazan sobre las cuerdas, de tal forma que podríamos considerar una serie de arcos transmisores que procedentes de los extremos de los cuatro dedos confluyen hacia el pulgar a través de las estructuras superficiales y sobre todo, profundas de la palma de la mano.

De esta forma el pulgar recibe una serie de informaciones que son transmitidas en dirección central por medio de los órganos propio receptivos de sus músculos, tendones y periostio. Merced a ello sabe siempre exactamente la distancia y posición en que se encuentran los otros dedos y puede desplazarse de la forma adecuada para que estos puedan alcanzar la altura adecuada de la cuerda en el momento oportuno. Los músculos cortos del pulgar, principalmente el oponente y el 1er interóseo dorsal se encuentran en constante actividad y es notable ver el gran desarrollo que poseen en los correctos violoncellistas.

El papel que juega el meñique se aprecia claramente, cuando se alcanzan los agudos a partir de una determinada posición. Se realiza por medio de un extenso movimiento de abducción del meñique ayudado por el tendón de los extensores, es decir, de separación del eje de la mano. Esto lo realizan especialmente los músculos abductores del meñique, lo que conduce a la hipertrofia de los mismos que se manifiesta por el volumen de la eminencia hipoten... y por la frecuente posición de reposo del 5º dedo en ligera abducción.

En el "Demangé" es sustituido el 5º dedo por el anular que alcanza as cuerdas por un gran movimiento de abducción, es decir de separación del dedo medio, cosa que se realiza fundamentalmente por el pequeño músculo 4º interóseo dorsal.

Al pasar el demangé cuando el dedo pulgar pasa a la parte anterior de la caja, vuelve el meñique a funcionar para alcanzar los tonos agudos.

En el funcionamiento de tres dedos centrales la separación de las cuerdas se verifica por el funcionamiento armónico entre los tendones de los extensores y de los flexores superficial y profundo, mientras que en la pulsación de las cuerdas tienen gran importancia los pequeños músculos lumbricales, cuyo tono y funcionamiento está finamente regulado por los tendones del flexor profundo donde se originan, y que al flexionarse los dedos ascienden en la palma de la mano y le proporcionan el punto de apoyo adecuado en cada momento para la finura y precisión de su contracción.

4B Original

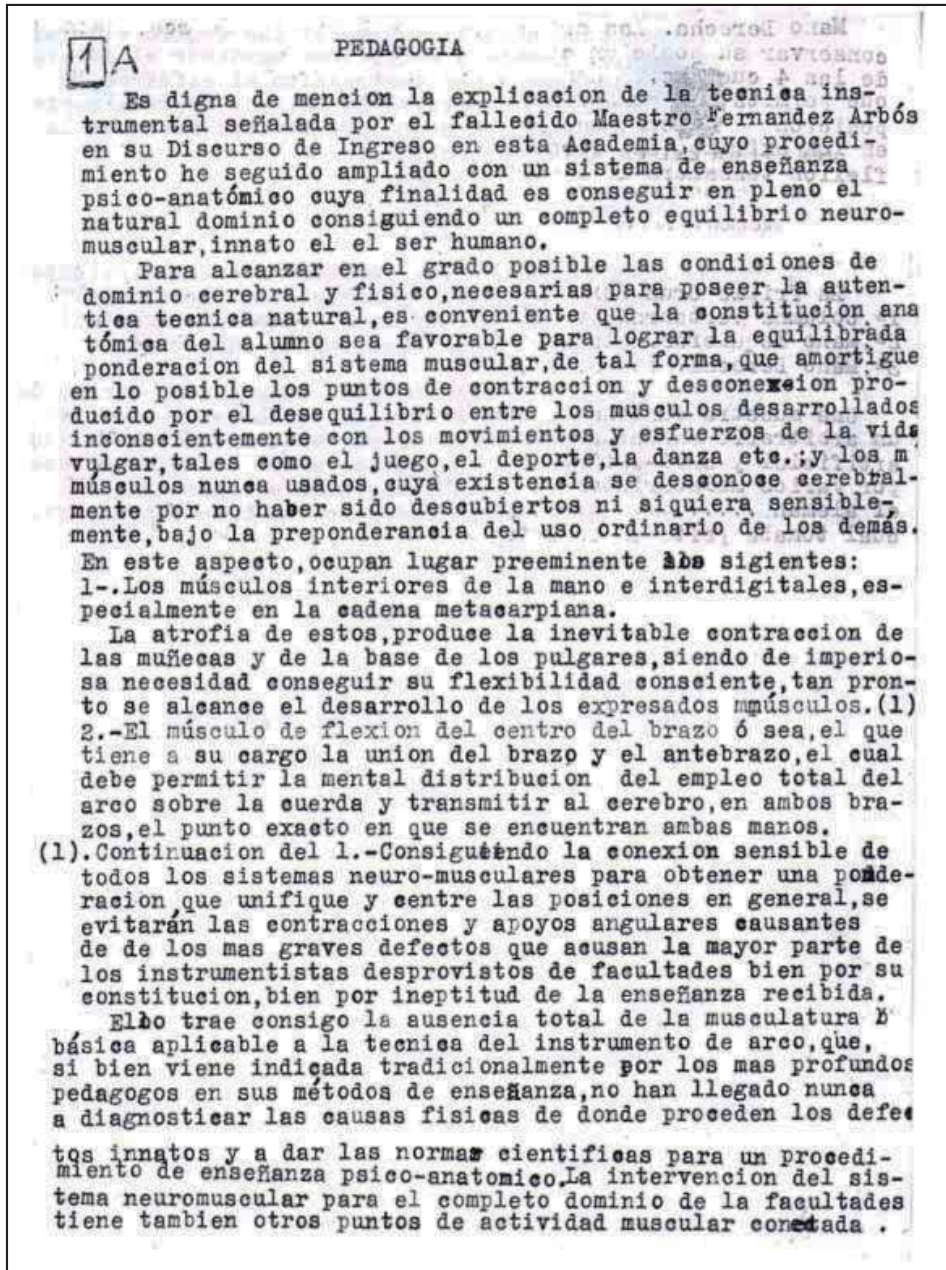


Figura 87: Manuscrito 4B.

#### 4B Transcripción

##### PEDAGOGÍA

Es digna de mención la explicación de la técnica instrumental señalada por el fallecido Maestro Fernandez Arbós en su Discurso de Ingreso en esta Academia, cuyo procedimiento he seguido ampliando con un sistema de enseñanza psico-anatómico cuya finalidad es conseguir en pleno el natural dominio consiguiendo un completo equilibrio neuro-muscular, innato en el ser humano.

Para alcanzar en el grado posible las condiciones de dominio cerebral y físico, necesarias para poseer la auténtica técnica natural, es conveniente que la constitución anatómica del alumno sea favorable para lograr la equilibrada ponderación del sistema muscular, de tal forma, que amortigüe en lo posible los puntos de contracción y desconexión producido por el desequilibrio entre los músculos desarrollados inconscientemente con los movimientos i esfuerzos de la vida vulgar, tales como el juego, el deporte, la danza, etc...; y los músculos nunca usados, cuya existencia se desconoce cerebralmente por no haber sido descubiertos ni siquiera sensiblemente, bajo la preponderancia del uso ordinario de los demás.

En este aspecto, ocupan lugar preeminente los siguientes:

1.-Los músculos interiores de la mano e interdigitales, especialmente en la cadena metacarpiana.

La atrofia de estos, produce la inevitable contracción de las muñecas y de la base de los pulgares, siendo de imperiosa necesidad conseguir su flexibilidad consciente, tan pronto se alcance el desarrollo de los expresados músculos. (1)

2.-El Músculo de flexión del centro del brazo, o sea, el que tiene a su cargo la unión del brazo y el antebrazo, el cual debe permitir la mental distribución del empleo total del arco sobre la cuerda y transmitir al cerebro, en ambos brazos, el punto exacto en que se encuentran ambas manos.

(1).Continuación del uno.-consiguiendo la conexión flexible de todos los sistemas neuro-musculares para obtener una ponderación que unifique y centre las posibilidades en general, se evitara las contracciones y apoyos angulares causantes de los más graves defectos que acusan la mayor parte de los instrumentistas desprovistos de facultades bien por su constitución, bien por ineptitud de la enseñanza recibida.

Ello trae consigo la ausencia total de la musculatura básica aplicable a la técnica del instrumento de arco, que, si bien viene indicada tradicionalmente por los más profundos pedagogos en sus métodos de enseñanza, no han llegado nunca a diagnosticar las causas físicas de donde proceden los defectos innatos y a dar las normas científicas para un procedimiento de enseñanza psico-anatómico. La intervención del sistema neuromuscular para el completo dominio de las facultades tiene también otros puntos de actividad muscular conectada.

6B Original

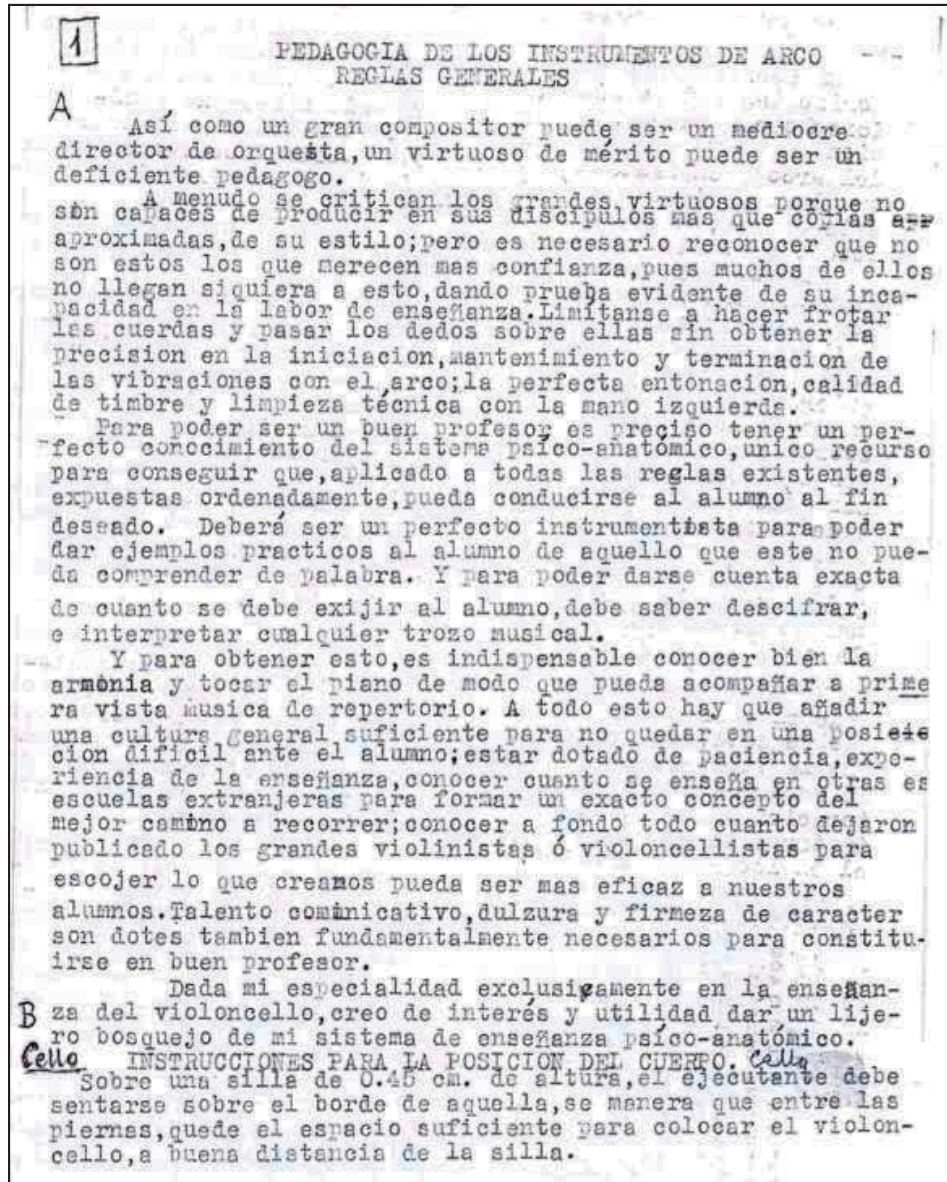


Figura 88: Manuscrito 6B..



## 6B Transcripción

### PEDAGOGIA DE LOS INSTRUMENTOS DE ARCO REGLAS GENERALES

Así como un gran compositor puede ser un mediocre director de orquesta, un virtuoso de mérito puede ser un deficiente pedagogo.

A menudo se critican los grandes virtuosos porque no son capaces de producir en sus discípulos más que copias aproximadas de su estilo; pero es necesario reconocer que no son estos los que merecen más confianza, pues muchos de ellos no llegan siquiera a esto, dando prueba evidente de su incapacidad en la labor de enseñanza. Limitándose a hacer frotar las cuerdas y pasar los dedos sobre ellas sin obtener la precisión en la iniciación, mantenimiento y terminación de las vibraciones con el arco; la perfecta entonación, calidad de timbre y limpieza técnica con la mano izquierda.

Para poder ser un buen profesor es preciso tener un perfecto conocimiento del sistema psico-anatómico, único recurso para conseguir que, aplicado a todas las reglas existentes, expuestas ordenadamente, pueda conducirse al alumno al fin deseado. Deberá ser un perfecto instrumentista para poder dar ejemplos prácticos al alumno de aquello que este no pueda comprender de palabra. Y para poder darse cuenta exacta de cuanto se debe exigir al alumno, debe saber descifrar, e interpretar cualquier trozo musical.

Y para obtener esto, es indispensable conocer bien la armonía y tocar el piano de modo que pueda acompañar a primera vista música de repertorio. A todo esto hay que añadir una cultura general suficiente para no quedar en una posición difícil ante el alumno; estar dotado de paciencia, experiencia de la enseñanza, conocer cuanto se enseña en otras escuelas extranjeras para formar un exacto concepto del mejor camino a recorrer; conocer a fondo todo cuanto dejaron publicado los grandes violinistas o violoncellistas para escoger lo que creamos pueda ser más eficaz a nuestros alumnos. Talento comunicativo, dulzura y firmeza de carácter son dotes también fundamentalmente necesarios para constituirse en buen profesor.

Dada mi especialidad exclusivamente en la enseñanza del violoncello, creo de interés y utilidad dar un ligero bosquejo de mi sistema de enseñanza psico-anatómico.

#### INSTRUCCIONES PARA LA POSICIÓN DEL CUERPO (CELLO)

Sobre una silla de 0.45 cm de altura, el ejecutante debe sentarse sobre el borde de aquella, de manera que entre las piernas, quede el espacio suficiente para colocar el violoncello, a buena distancia de la silla.

7B Original

-2-

El cuerpo ha de tener sobre esta una ligera posición horizontalmente oblicua, avanzando el hombro del lado derecho, con lo cual su brazo queda situado en la posición mas favorable para la perfecta dirección y dominio del arco y el instrumento se apoya sobre el cuerpo en un plano oblicuo y elástico que impide la contracción de éste cuando, por el contrario, se apoya sobre el cuerpo colocado absolutamente de frente.

El brazo y mano izquierdos tambien alcanzan ventajas para la soltura de movimientos y la buena colocación de los dedos sobre la cuerda.

Al contrario de lo que habitualmente venia efectuándose, la posición de las piernas, ha de ser, situando la izquierda bien a plomo sobre el suelo en un angulo tanomas cerrado cuanto mayor sea la talla del ejecutante. Sobre esta pierna descansa el borde inferior del fondo del instrumento, mientras la pierna derecha, que debe avanzar hácia adelante, lo sujeta apoyandose en el borde opuesto del fondo. El instrumento ha de colocarse sobre las piernas de modo que, la línea de su eje longitudinal, pase en su parte superior, por el centro del hombro izquierdo, y la perpendicular resulte casi paralela al suelo con una pequeña inclinación hácia la izquierda, que coloque a la cuerda SOL (3ª), en la parte mas alta.

Una vez así colocado el instrumento, ha de cuidarse de que el cuerpo no retroceda ni se hunda el instrumento sobre este, con perjuicio evidente de la buena respiración de la vibración, del desplazamiento del plano del arco, et Ha de avanzarse el cuerpo de modo que, sin ejercer presión torácica sobre su parte superior, quede la encoordinación del instrumento conservando la superficie mas favorable para el empleo de la técnica del arco y mano izquierda.

Separense bien los codos del cuerpo, pero siempre cuidando mucho que los brazos reposen bajo la fuerza de la técnica y no ejerzan influencia por encima de esta.

Cuidar al reposo constante de ambos brazos, de modo que la tensión de la abertura de la mano y de apoyo de los dedos no crea una falta del plomo necesario para la solidez de la emisión.

Evítese que el instrumento tenga una colocación en su base demasiado oblicua, lo cual dificultaría el acoplamiento de la mano izquierda a la dirección de las cuerdas.

*El cello apoyado sobre la rodilla izquierda, bien vuelto hacia el lado y separado del centro, facilita la soltura de los dedos que quedan libres y permite al brazo derecho penetrar mas el talon y Mezzo con mas facilidad a la punta por haber mas distancia entre el hombro derecho y el fuste.*

**Y A COPIADO**

JEFATURA DEL ESTADO  
PATRIMONIO NACIONAL  
EL DIRECTOR DE LA SECCIÓN DE MÚSICA

Figura 89: Manuscrito 7B.

## 7B Transcripción

El cuerpo ha de tener sobre esta una ligera posición horizontalmente oblicua, avanzando el hombro del lado derecho, con lo cual su brazo queda situado en la posición más favorable para la perfecta dirección y dominio del arco y el instrumento se apoya sobre el cuerpo en un plano oblicuo y elástico que impide la contracción de éste cuando, por el contrario, se apoya sobre el cuerpo colocado absolutamente de frente.

El brazo y mano izquierdos también alcanzan ventajas para la soltura de movimientos y la buena colocación de los dedos sobre la cuerda.

Al contrario de lo que habitualmente venía efectuándose, la posición de las piernas, ha de ser, situando la izquierda bien a plomo sobre el suelo en un ángulo tanto más cerrado cuanto mayor sea la talla del ejecutante. Sobre esta pierna descansa el borde inferior del fondo del instrumento, mientras la pierna derecha, que debe avanzar hacia adelante, lo sujeta apoyándose en el borde opuesto del fondo. El instrumento ha de colocarse sobre las piernas de modo que, la línea de su eje longitudinal, pase en su parte superior, por el centro del hombro izquierdo y la perpendicular resulte casi paralela al suelo con una pequeña inclinación hacia la izquierda; que coloque la cuerda SOL (3ª), en la parte más alta.

Una vez colocado el instrumento, ha de cuidarse de que el cuerpo no retroceda ni se hunda el instrumento sobre este, con perjuicio evidente de la buena respiración, de la vibración, del desplazamiento del plano del arco, e ha de avanzarse el cuerpo de modo que, sin ejercer presión torácica sobre su parte superior, quede la encordadura del instrumento conservando la superficie más favorable para el empleo de la técnica del arco y mano izquierda.

Sepárense bien los codos del cuerpo, pero siempre cuidando mucho que los brazos reposen bajo la fuerza de la técnica y no ejerzan influencia por encima de esta.

Cuidar del reposo constante de ambos brazos, de modo que la tensión de abertura de la mano y de apoyo de los dedos no cree una falta del aplomo necesario para la solidez de la emisión. Evítese que el instrumento tenga una colocación en su base demasiado oblicua, lo cual dificultaría el acoplamiento de la mano izquierda a la dirección de las cuerdas.

8B Original

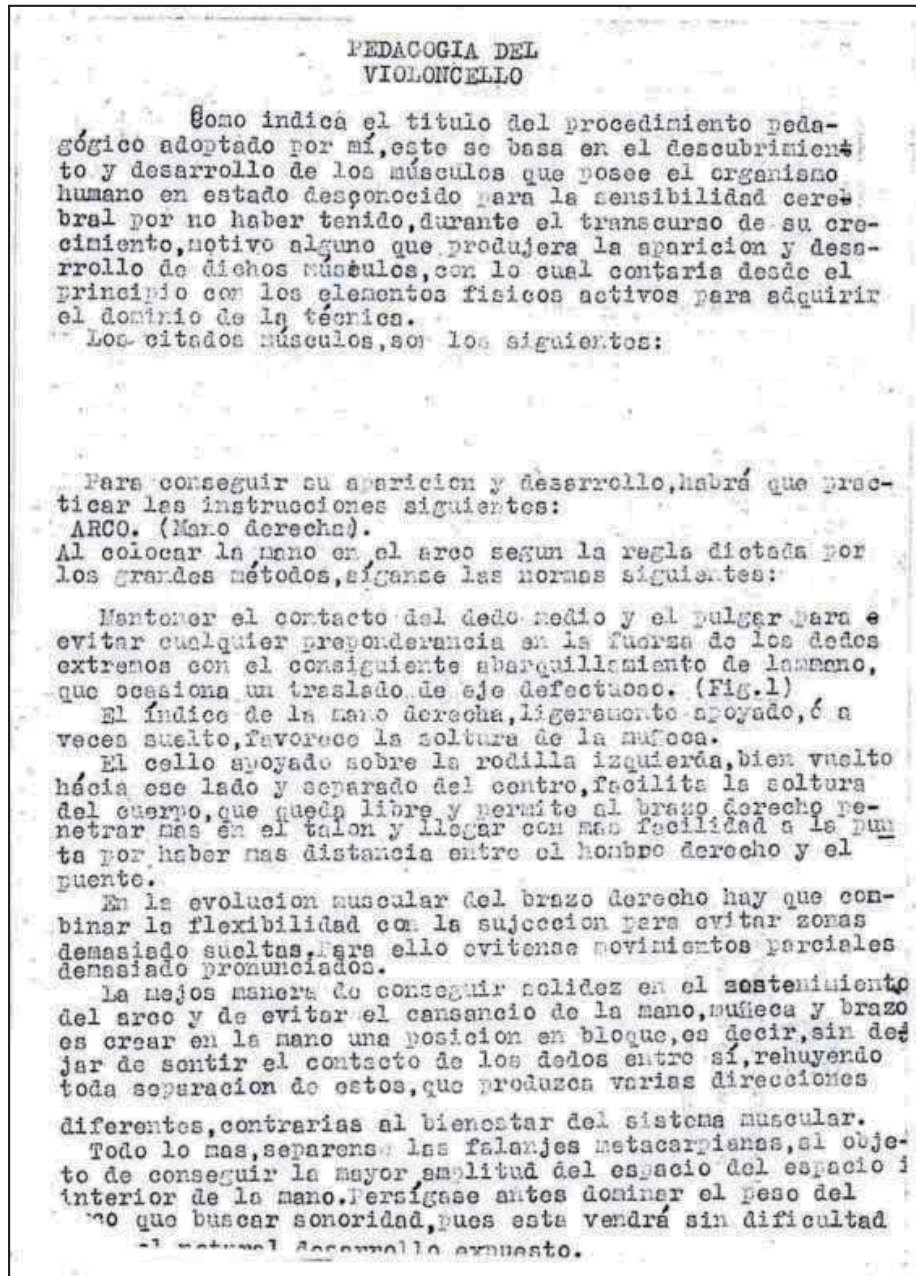


Figura 90: Manuscrito 8B.

## 8B Transcripción

### PEDAGOGÍA DEL VIOLONCELLO

Como indica el título del procedimiento pedagógico adoptado por mí, este se basa en el descubrimiento y desarrollo de los músculos que posee el organismo humano en estado desconocido para la sensibilidad cerebral por no haber tenido, durante el transcurso de su crecimiento, motivo alguno que produjera la aparición y desarrollo de dichos músculos, con lo cual contaría desde el principio con los elementos físicos activos para adquirir el dominio de la técnica.

Para conseguir su aparición y desarrollo, habrá que practicar las instrucciones siguientes:

ARCO. (Mano derecha).

Al colocar la mano en el arco según la regla dictada por los grandes métodos, siganse las normas siguientes:

Mantener el contacto del dedo medio y el pulgar para evitar cualquier preponderancia en la fuerza de los dedos extremos con el consiguiente abarquillamiento de la mano que ocasiona un traslado de eje defectuoso. (Fig. 1)

El índice de la mano derecha, ligeramente apoyado, ó a veces suelto, favorece la soltura de la muñeca.

El cello apoyado sobre la rodilla izquierda, bien vuelto hacia ese lado y separado del centro, facilita la soltura del cuerpo, que queda libre y permite al brazo derecho penetrar más en el talón y llegar con más facilidad al punta por haber más distancia entre el hombro derecho y el puente.

En la evolución muscular del brazo derecho hay que combinar la flexibilidad con la sujeción para evitar zonas demasiado sueltas. Para ello evítense movimientos parciales demasiado pronunciados.

La mejor manera de conseguir solidez en el sostenimiento del arco y de evitar el cansancio de la mano, muñeca y brazo es crear en la mano una posición en bloque, es decir, sin dejar de sentir el contacto de los dedos entre sí, rehuyendo toda separación de estos, que produzca varias direcciones diferentes, contrarias al bienestar del sistema muscular.

Todo lo más, sepárense las falanges metacarpianas, al objeto de conseguir la mayor amplitud del espacio interior de la mano. Persigase antes dominar el peso del arco que buscar sonoridad, pues esta vendrá sin dificultad tras el natural desarrollo expuesto.



9B Original

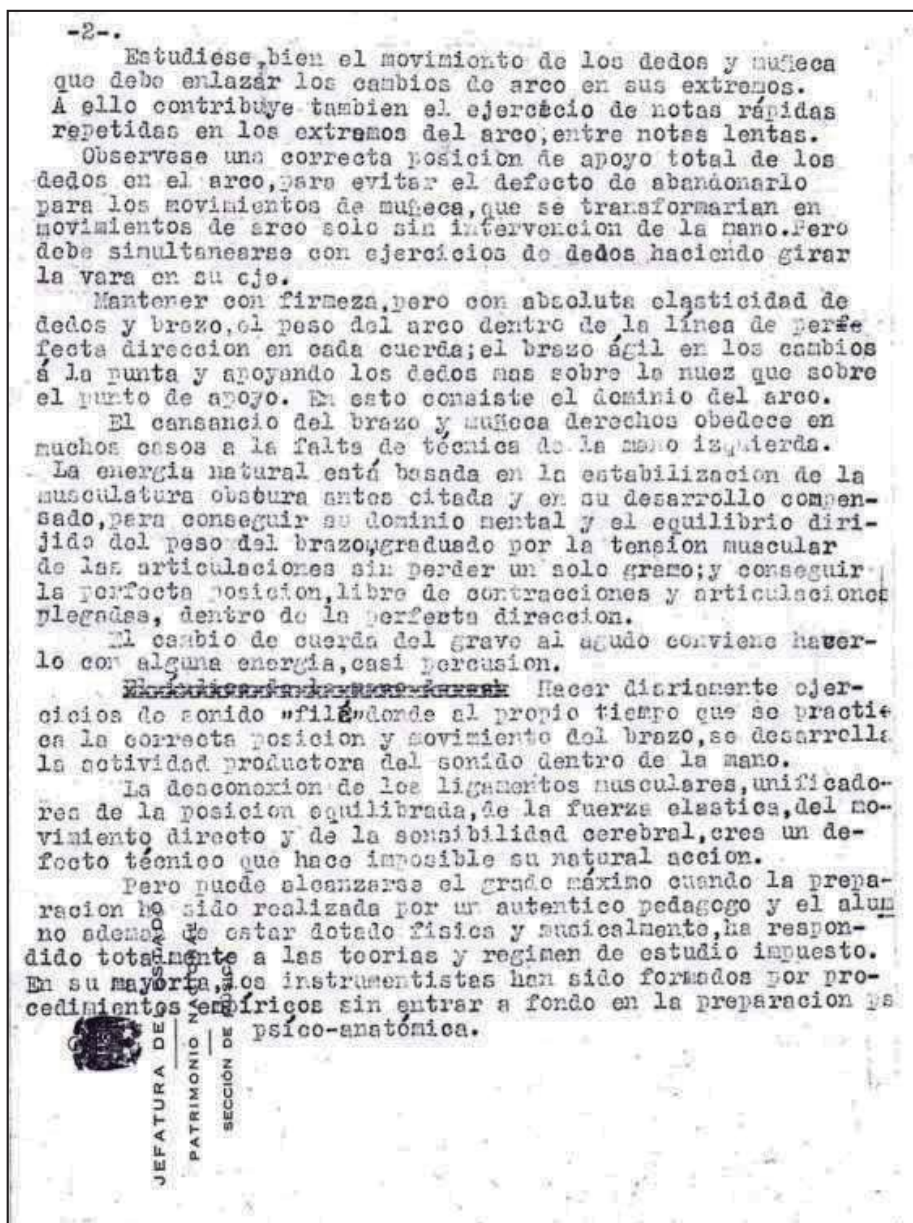


Figura 91: Manuscrito 9B

## 9B Transcripción

Estúdiense bien el movimiento de los dedos y muñeca que debe enlazar los cambios de arco en sus extremos. A ello contribuye también el ejercicio de notas rápidas repetidas en los extremos del arco, entre notas lentas.

Obsérvese una correcta posición de apoyo total de los dedos en el arco, para evitar el defecto de abandonarlo para los movimientos de muñeca, que se transformarían en movimientos de arco solo sin intervención de la mano. Pero debe simultanearse con ejercicios de dedos haciendo girar la vara en su eje.

Mantener con firmeza, pero con absoluta elasticidad de dedos y brazo, el peso del arco dentro de la línea de perfecta dirección en cada cuerda; el brazo ágil en los cambios a la punta y apoyando los dedos más sobre la nuez que sobre el punto de apoyo. En esto consiste el dominio del arco.

El cansancio del brazo y muñeca derechos obedece en muchos casos a la falta de técnica de la mano izquierda.

La energía natural está basada en la estabilización de la musculatura oscura antes citada y en su desarrollo compensado, para conseguir su dominio mental y el equilibrio dirigido del peso del brazo, graduado por la tensión muscular de las articulaciones sin perder un solo gramo; y conseguir la perfecta posición, libre de contracciones y articulaciones plegadas, dentro de la perfecta dirección.

El cambio de cuerda del grave al agudo conviene hacerlo con alguna energía, casi percusión.

Hacer diariamente ejercicios de sonido "filé" donde al propio tiempo que se practica la correcta posición y movimiento del brazo, se desarrolla la actividad productora del sonido dentro de la mano.

La desconexión de los ligamentos musculares, unificadores de la posición equilibrada, de la fuerza elástica, del movimiento directo y de la sensibilidad cerebral, crea un defecto técnico que hace imposible su natural acción.

Pero puede alcanzarse el grado máximo cuando la preparación ha sido realizada por un auténtico pedagogo y el alumno además de estar dotado física y musicalmente, ha respondido totalmente a las teorías y régimen de estudio impuesto. En su mayoría, los instrumentistas han sido formados por procedimientos empíricos sin entrar a fondo en la preparación psico-anatómica.

El hombro derecho en su articulación debe avanzar hasta la línea del centro del arco. Para la buena conducción del arco, observese el grado de paralelismo con el puente que más conviene a la emisión durante los cambios de cuerda.

Un fenómeno de perspectiva puede hacer parecer correcta la dirección A: en realidad conviene exagerar el movimiento giratorio de la muñeca y la aproximación del arco al puente en las dos cuerdas centrales, con lo que se consigue una emisión más nítida.



10B Original

#### MANO IZQUIERDA.

La posición de la mano izquierda sobre el mango debe ser tal, que su inclinación sobre el tasto no sobrepase al equilibrio entre la base de la mano y el apoyo de los dedos, cuyo empleo debe dar una sensación de reposo e igualdad de fuerzas. Conviene que la muñeca no apoye sobre los dedos por exceso de altura ni tire de ellos por exceso de bajeza. En ambos casos se introduce una nueva dificultad al mecanismo. (Fig. ).

La mano y brazo izquierdos deben tener en cuenta la dirección del diapasón para seguir su justa inclinación al subir y al bajar.

Los dedos deben ser bien alineados sobre la cuerda, bien recurvados al levantarlos y formando un arco proporcionado al tamaño de la mano desde el metacarpo del pulgar hasta el extremo del dedo al caer sobre la cuerda.

El movimiento de levantar y caer ha de tener el mayor impulso posible y con el ejercicio ha de conseguirse una fuerza elástica que produzca un sonido puro y vibrante.

La mano izquierda se debilita por falta de reserva de fuerza en la primera falange y a causa de que no encaja con comodidad por exceso de altura de la muñeca y retraso del pulgar lo cual dificulta al vibrato y a la buena dirección de los dedos sobre la cuerda. Además hay que cuidar que en la 1ª y 2ª cuerda, los dedos apoyen bien hacia adentro pues de lo contrario las cuerdas quedan en falso, sobre todo bajo el 1ª y 2ª dedo.

Cuidese de aproximar las cuerdas entre sí con los dedos, en las combinaciones de dos o mas cuerdas.

Existe además el defecto de cargar la mano hacia los dedos 1ª y 2ª, con lo que se alejan demasiado los 3ª y 4ª y se atrofian estos por faltales el apoyo de la mano y la posición de aplomo y solidez que les corresponde. Esto es además, nocivo para el eje vibratorio y la comodidad de la mano porque pierde su verdadero equilibrio.

Estudiense las caídas en los cambios de posición resbalando todos los dedos anteriores al que suena, que deben ir en reposo y apoyo constante y sensible, acompañando al dedo productor del sonido, especialmente en las posiciones del pulgar.

Antes de practicar los ejercicios de la mano izquierda en la 1ª posición, es conveniente hacer otros preparatorios sobre la 4ª posición teniendo en cuenta la ventaja que el alumno ha de obtener para la correcta posición aprovechando la obligada colocación del pulgar en la curvatura del mango.

Figura 92: Manuscrito 10B.

## 10B Transcripción

### MANO IZQUIERDA

La posición de la mano izquierda sobre el mango debe ser tal, que su inclinación sobre el tasto no sobrepase el equilibrio entre la base de la mano y el apoyo de los dedos, cuyo empleo debe dar una sensación de reposo e igualdad de fuerzas. Conviene que la muñeca no apoye sobre los dedos por exceso de altura ni tire de ellos por exceso de bajeza. En ambos casos se introduce una nueva dificultad al mecanismo.

La mano y el brazo izquierdos deben tener en cuenta la dirección del diapasón para seguir su justa inclinación al subir y al bajar.

Los dedos deben ser bien alineados sobre la cuerda, bien recurvados al levantarlos y formando un arco proporcionado al tamaño de la mano desde el metacarpo del pulgar hasta el extremo del dedo al caer sobre la cuerda.

El movimiento de levantar y caer ha de tener el mayor impulso posible y con el ejercicio ha de conseguirse una fuerza elástica que produzca un sonido puro y vibrante.

La mano izquierda se debilita por falta de reserva de fuerza en la primera falange y a causa de que no encaja con comodidad por exceso de altura de la muñeca y retraso del pulgar, lo cual dificulta al vibrato y a la buena dirección de los dedos sobre la cuerda. Además hay que cuidar que en la 1ª y 2ª cuerda, los dedos apoyen bien hacia adentro pues de lo contrario las cuerdas quedan en falso, sobre todo bajo el 1º y 2º dedo.

Cuidese de aproximar las cuerdas entre si con los dedos, en las combinaciones de dos o más cuerdas.

Existe además el defecto de cargar la mano hacia los dedos 1º y 2º con lo que se alejan demasiado los 3º y 4º y se atrofian estos por faltarles el apoyo de la mano y la posición de aplomo y solidez que les corresponde. Esto es además, nocivo para el eje vibratorio y la comodidad de la mano porque pierde su verdadero equilibrio.

Estúdiense las escalas en los cambios de posición resbalando todos los dedos anteriores al que suena, que deben ir con reposo y apoyo constante y sensible, acompañando al dedo productor del sonido, especialmente en las posiciones del pulgar.

Antes de practicar los ejercicios de la mano izquierda en la 1ª posición, es conveniente hacer otros preparatorios sobre la 4ª posición teniendo en cuenta la ventaja que el alumno ha de obtener para la correcta posición aprovechando la obligada colocación del pulgar en la curvatura del mango.

APARTADO "C"

1C

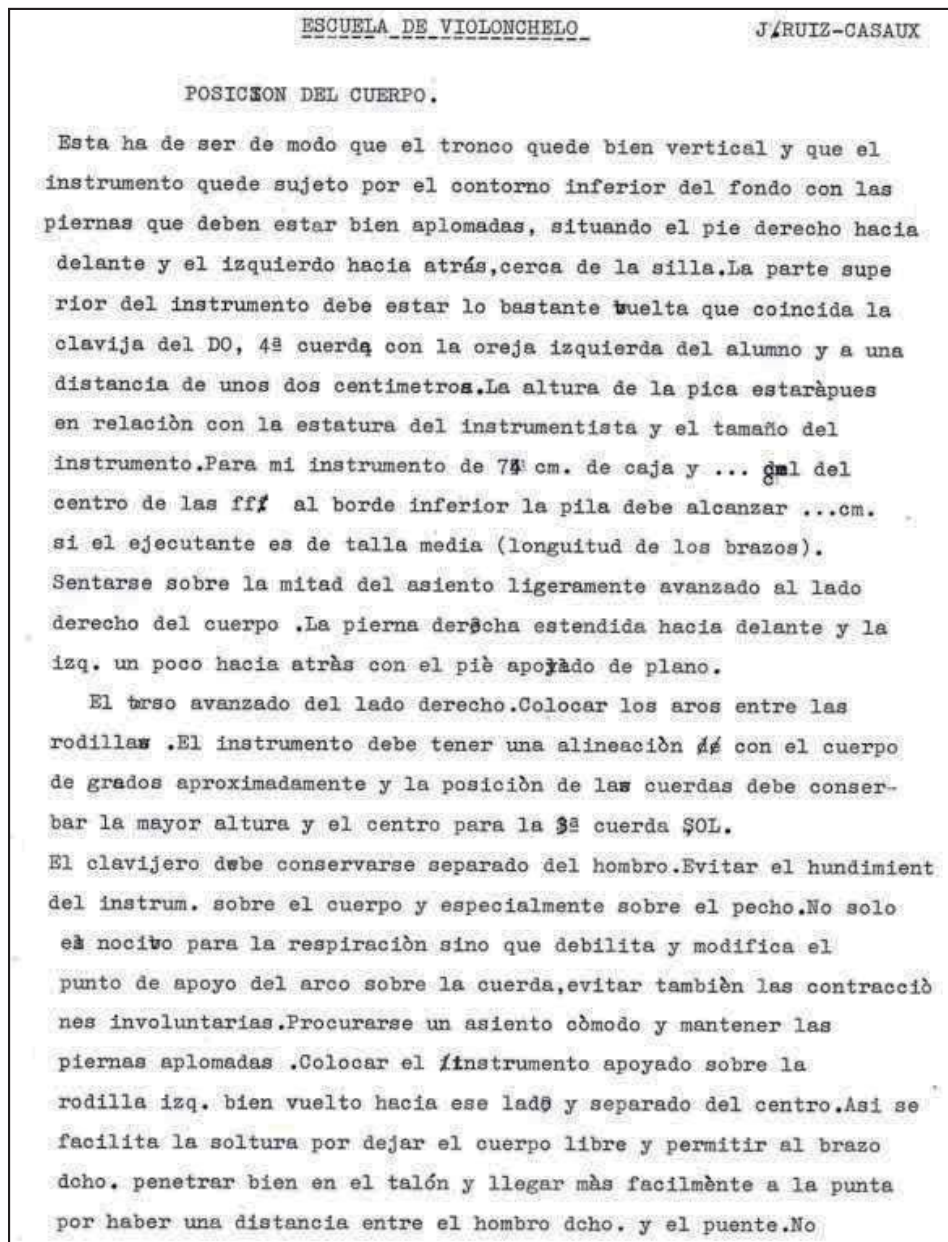


Figura 93: Manuscrito 1C.

2C

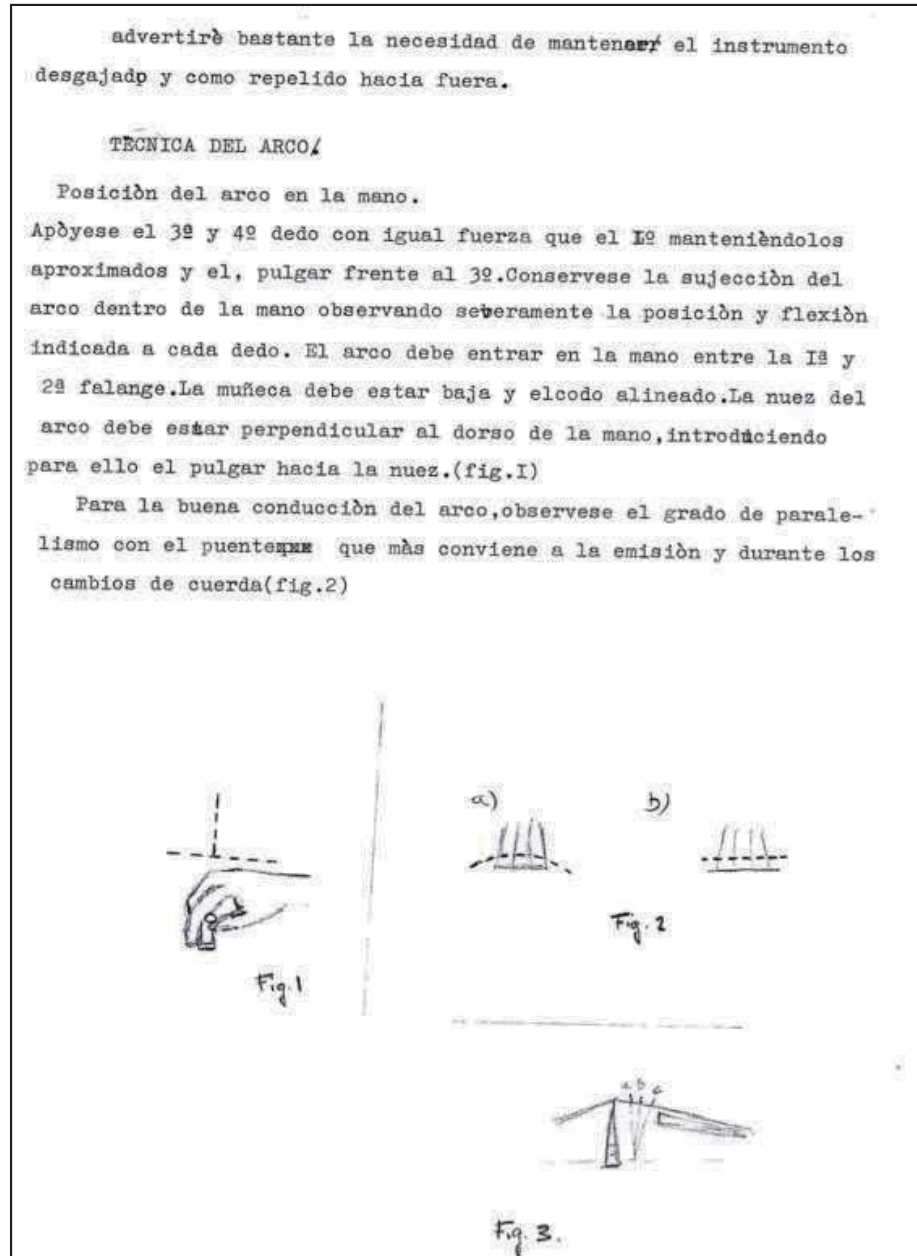


Figura 94: Manuscrito 2C.



3C

Un fenómeno de perspectiva puede hacer parecer correcta la dirección (a) en la fig.2. En realidad conviene exagerar el mov. giratorio de la muñeca y la aproximación del arco al puente en las cuerdas centrales con lo que se conseguiría una emisión mas nítida.

Conviene observar la dirección de la presión mas conveniente a la pureza de emisión en los cambios de cuerda, etc... (fig.3) A? paralela al puente. B, Término medio, C, perpendicular al diapasón.

Considere que en los cambios de cuerda se coloque el brazo con diligencia en los planos correspondientes y especialmente cuando se ejecuta del centro a la punta del arco. Por ej. en el saltillo, suele ser causa de mala ejecución al no observar esta regla.

El cambio de cuerda de grave a agudo conviene hacerlo con alguna energía casi de percusión. El índice ligeramente apoyado o a veces suelto favorece la soltura de brazo y muñeca.

En el mov. evolutivo muscular del brazo dcho. hay que combinar la flexibilidad con la sujeción para evitar zonas demasiado sueltas. Para ello, evitar mov. parciales demasiado pronunciados.

Consigase la dirección del arco sobre cada cuerda de modo que la mano logre hacer desaparecer toda impresión de peso del arco sin abandonar ~~esta~~ la posición de conjunto de los dedos para que en ningún caso ese peso influya en el desarrollo de las articulaciones de hombro, codo y muñeca cuyos mov. son:

a) Sepárese bien el codo del cuerpo pero siempre cuidando mucho que los brazos equilibren su peso con la de la técnica de la mano y no ejerza influencia por encima de ésta. (fig.5)

b) El hombro dcho. en su articulación debe estar avanzado a una altura que coincida con una línea que pase por el centro del arco.

c) El pulgar debe colocarse casi horizontalmente en el punto que coincide con el... entre el índice y el medio(a).

d) El codo debe estar colocado bajo pero sin exageración, de modo que conserve durante el empleo del arco una posición neutral y equilibrada que no influya en el libre funcionamiento de la muñeca,

Figura 95: Manuscrito 3C.

4C

tanto en el sentido longitudinal como en el de rotación.

No hay que olvidar que la verdadera función de la fuerza expresiva así como de delicadeza esta exclusivamente reservada a los dedos de la mano con la colaboración del músculo plexobraquial que debe reaccionar...

Fig. 4


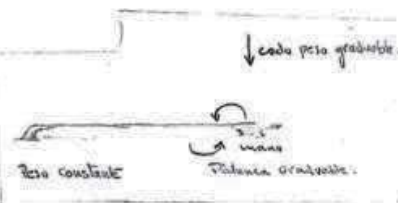


Fig. 5



Estudio independiente del arco y de la mano izq. hasta conseguir el dominio del arco en las 4 cuerdas independientes empleándolo todo, mitad inferior y mitad sup.: el cambio de cuerda primero entre contiguas y alternas o extremas. Después con los mismos golpes de arco (explicación del mov. del brazo, antebrazo y muñeca, su relación con la región del arco que apoya en la cuerda).

Explicación de los planos en que debe colocarse el para cada cuerda y el empleo progresivo de este sistema según su mayor o menor alejamiento de la mano a la cuerda así como la mayor o menor inclinación que debe observar la mano según la cuerda que se toque.

Evitar la excesiva presión sobre las cuerdas con la simple liberación del brazo, del peso del arco. (Estudio empuñando el arco por la punta)

Estúdiese bien el mov. de dedos muñeca al enlazar los cambios

Figura 96: Manuscrito 4C.

5C

de arco en la punta y el talón. A ello contribuye también el ejercicio de notas rápidas repetidas en los extremos del arco entre notas lentas. Obsérvese una correcta posición de apoyo total de los dedos en el arco para evitar el defecto de abandonar el arco para los mov. de muñeca que se transformarían en mov. del arco sólo sin intervención de la mano. Pero debe simultanearse con ejercicios de dedos y haciéndogirar la vara sobre su eje.

Trabájese el cambio de cuerda en el talón manteniéndolo la quietud del brazo con un mov. exclusivo de la muñeca.

Apóyese el 3º y 4º dedo con igual fuerza que el 1º manteniéndolos aproximados y el pulgar frente al 3º. Evitense las inflexiones en los cambios de arco (Suggia).

Suavizar el dedo índice de la mitad a la punta, conservando el pulgar en dirección entre el medio y el anular.

Sepárese del cuerpo el hombro y el codo dcho. y bájese la muñeca hasta algo más del nivel del antebrazo, ... no observando estas reglas se produce un cansancio de la mano y la muñeca, a causa de no operar dentro del plano de dominio y natural funcionamiento.

Consérvense los dedos en línea recta con la mano y el antebrazo.

Estudiar el gran destacado.

El codo debe guardar una distancia tal del cuerpo, que permita al arco, tocando en el talón, pasar de la primera a la 4ª sin que se tenga que operar ningún mov. de traslación. Su altura con relación a la muñeca debe conservarse en un plano determinado para que sirva de contrapeso y de palanca en combinación con la muñeca y mantenga igual la presión del arco toda su extensión.

En el cambio de cuerda, el brazo debe acompañar en un mov. de traslación directa a la muñeca en su mov. de traslación por rotación.

Verifíquese el amplio funcionamiento del brazo desde el

Figura 97: Manuscrito 5C.



6C

hombro hasta el codo separando éste cuando permita su recta, cuidando que sus músculos permitan una acción de aplomo que descansen sobre el sistema de flexión y deglución (dedos - muñeca). Practíquese la respiración combinada.

Apóyese el pulgar en posición de flexión constante contra los otros dedos de modo que aumente la presión local de los dedos y disminuya la del brazo sobre el arco, cuidando que ~~sientan~~ bien en la vara, los dedos medio y anular para evitar la preponderancia del índice y el abarquillamiento de la mano. La actividad del pulgar y manetacarpo ò pulpejo durante la marcha del arco, debe ser constante, imprimiéndole un mov. de avance en el mismo sentido del arco, con lo cual se evita un ~~efecto~~ efecto de rotación de la mano sobre el pulgar muy perjudicial para la buena adherencia del arco y vibración de la cuerda (1) garantizándose por el contrario un roce perfectamente perpendicular (2)



Hágansé diariamente ejercicios de sonidos tenidos con todo el arco, donde a la vez que se practica la correcta ~~posición~~ posición del arco y el mov. del brazo, se desarrolla la actividad productera del sonido dentro de la mano.

Trabájese con el índice ligeramente apoyado ~~ya~~ a veces suelto para favorecer la soltura del brazo y la muñeca.

Apóyese el pulgar en posición de flexión inicial constantemente contra los otros dedos, de modo que aumente la presión local de los dedos entre sí y disminuya la del brazo sobre el arco, cuidando que sienten bien en la vara lo dedos medio y anular (no en la nuez) para evitar la preponderancia del índice y el embarquillamiento de la mano. La actividad del pulgar y su

Figura 98: Manuscrito 6C.

7C

metacarpo ò pulpejo durante la marcha del arco, debe ser exacta a la de los otros dedos de modo que avance en el mismo sentido y velocidad que el arco, con lo cual se evita una acción de rotación de la mano sobre el pulgar que perjudica el buen sonido, consiguiéndose por el contrario una adherencia perfecta y un roce perpendicular.

Actívase la movilidad de los dedos sobre la vara para evitar la posición estancada que puede repercutir hasta en la mano izq.. Practíquese la flexión del pulgar de acuerdo con la de los dedos opuestos. Póngase en contacto los dedos 2º, 3º, y 4º.

Al tirar el arco <sup>apoyado</sup> conservese todo el sistema muscular, cuidandó que éste no quede atrasado con la marcha del arco (brazo, antebrazo y muñeca).

Ejercitar en arcos largas la resistencia de la muñeca (móvil) con la mano fija.

Vigorizar el ataque a la cuerda con los dedos en los cambios de arco sin perder la posición de éstos sobre la vara y atender más al peso del arco que al apoyo, cuidando la adherencia y buena dirección.

Iguálase el ataque en arco  $\times$  arriba.

Para la posición de elevación del ~~arco~~ brazo debe tomarse como punto de referencia la altura que corresponde a la cuerda LA (prima) que en el talón debe conservarse sobre todas las cuerdas. Los saltos del arco en los cambios de cuerda suelen obedecer a la falta de aplomo de la muñeca que conviene hacer descansar en lo posible sobre la cuerda.

Al colocar la mano en el arco cuidar que los dedos no tomen una posición de garra, pues esto impide la adaptación de la 2ª falange a la vara y que la mano presente una inclinación en el sentido de la mano para contrarrestar la presión ejercida sobre la vara por el índice y el medio.

Figura 99: Manuscrito 7C.

8C

Conservese la alineación de los dedos sobre la vara  
recogiendo el 1º, 2º, y 3º dedo.

En el cambio de cuerda hay que acompañar el mov. vertical  
de muñeca con una flexión de los dedos en el sentido inverso al  
mov. de la muñeca. Es decir, recogiendo los dedos cuando el arco  
estè de modo que no aumente el nº de cerdas que apoya en la cuerda  
y estirar los dedos evitando que disminuya el nº de cerdas.

Mantener el codo suficientemente alto en los cambios de  
cuerda que hay que cuidar efectàe la muñeca sin intervenciòn de  
los dedos.

Trabajar el brazo en ejercicios del talòn a 2/3 (escalas).

A 2 y 1/2 min. cada escala de tres octavas tenida con todo  
el arco, doce octavas duraràn 30 min. Hacerlas por orden cromático  
empezando por la de D0 grave, un día las mayores y otro las doce  
menores.

Escalas en corcheas destacadas cada escala de tres octavas  
dura 20 seg. y doce escalas duraràn 4 min.

Robustecer el pulgar del arco trabajando la flexión de èste  
sobre el punto mas dèbil.

Mantener el contacto del ~~dedo~~ medio y el pulgar para  
evitar cualquier preponderancia en la fuerza de los dedos extremos  
con el consiguiente abarquillamiento de la mano que ocasiona un  
traslado de eje, defectuoso (fig.)

Figura 100: Manuscrito 8C.

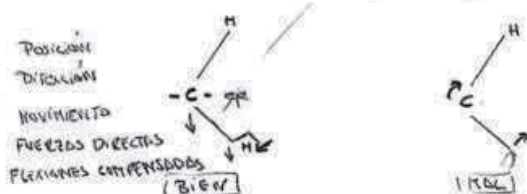
9C

Inclínese el arco en posición perpendicular al dorso de la mano introduciendo para ello el pulgar un poco hacia la nuez.(fig.)



Inclínense las manos hacia los dedos débiles al trabajar la fuerza de éstos y cuidar de no adelantar demasiado el plano del primer dedo en la mano izq. Robustecer el pulgar.

Para desarrollar la resistencia de la mano y evitar el cansancio de todo el sistema (mano y brazo), evítense desparramar la dirección de la fuerza de los dedos y por el contrario hágase o mantengase el contacto de los dedos entre sí cuidando más de dominar el peso del arco que de ejercer apoyo sobre la cuerda.



Cuando haya que tocar en posiciones agudas conviene evitar que ceda el punto de apoyo del instrumento manteniendo por el contrario en las piernas la firmeza necesaria para que los dedos encuentren al apoyar la consistencia necesaria.

Antes de practicar los ejercicios de la mano izq. en la 1ª posición es conveniente hacer los ejercicios preparatorios sobre la 4ª posición teniendo en cuenta la ventaja que el alumno ha de obtener para la correcta posición aprovechando la obligada colocación del pulgar y la menor distancia de las notas.

Figura 101: Manuscrito 9C.

10C

Cuidese de mantener el vibrato con las frecuencias necesarias para que no sea lento y demasiado rápido.

La mano izq. y el brazo deben tener en los cambios de posición (cuenta fig. la dirección oblicua del instrumento y subir hacia dentro y bajar hacia fuera.

Escalas y técnica general de la mano izq. La posición de la mano en las posiciones del mango debe ser tal, que su inclinación sobre el diapasón no debe sobrepasar el equilibrio y en la base de la mano y el apoyo de los dedos, experimentando siempre una sensación de reposo durante el ejercicio de la técnica e igualdad de fuerza. Que la muñeca no apoye sobre los dedos por demasiado alta ni tire de ellos por demasiado baja. En ambos casos se introduce una nueva dificultad en el mecanismo. (fig.)

Estúdiense las escalas en los cambios de posición rebajando todos los dedos anteriormente colocados al que suena que debe ir en reposo y apoyo constante y sensible acompañando al productor de sonido especialmente en las posiciones del pulgar.

Guardar en los dedos la línea de la cuerda y la flexión constante de la 1ª y 2ª falange haciéndolas girar en la 3ª metacarpiana.

Evítese la tendencia a apoyar sobre la cuerda hacia afuera del diapasón y con dirección que tienda a elevar, cuidando de buscar la posición perpendicular en sentido lateral y algo diagonal hacia abajo en sentido longitudinal.

Figura 102: Manuscrito 10C.



11C

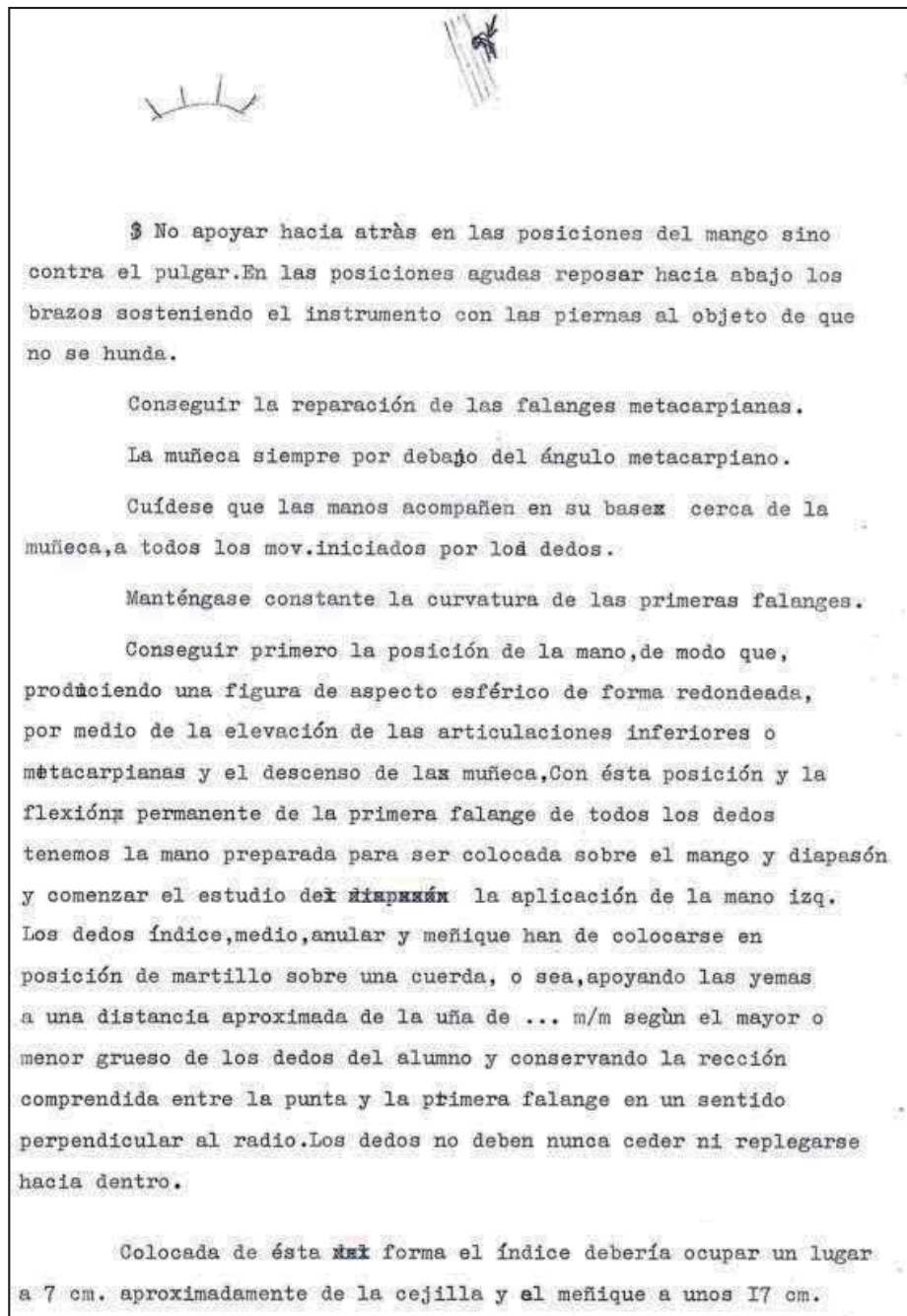


Figura 103: Manuscrito 11C.

12C

Los otros dedos ~~se deben~~ ~~deben~~ a igual distancia entre sí.  
Una observación importante para realizar ésta equidistancia sin perder el aplomo o sea, la posición centrada y equilibrada de la mano, condición ésta para el buen sonido y justa afinación, es...

Al hacer el desmangado rápido cuídese la igualdad de apoyo de los dedos evitando así un desequilibrio de la mano producido por el excesivo apoyo de algunos dedos sobre los demás.

Robustecer el pulgar. Inclinar las manos hacia los dedos débiles al trabajar la fuerza de éstos y cuidar de no adelantar demasiado el plano del primer dedo.

Apoyar los dedos cerca de la uña en perfecta dirección del radio de la cuerda al diapasón y con un completo reposo en el sántido del puente. La mano ha de colocarse con la palma bien plana, los nudillos separados entre sí y acusando en éstos el ángulo que debe formar la mano con los dedos cuando éstos están en posición de apoyo cuidando que la muñeca...

Conservese al tacto la correcta posición del pulgar frente a los dedos en las posiciones del mango, al subir o al bajar.

Figura 104: Manuscrito 12C.



Después de exponerse el sistema psico-anatómico y con el fin de entender la importancia de éste, se considera interesante indicar, algunos libros existentes a día de hoy relacionados con dicha materia. Algunos son de carácter más genérico, hasta llegar a los más directamente relacionados con el sistema psico-anatómico. De hecho, el último apartado finaliza con una comparativa del sistema de Casaux respecto a otros tratados violonchelísticos similares.

Evidentemente hay libros que tratan sobre la anatomía del cuerpo pero la mayoría son de tipo genérico (Anderson, 2004; Calais & Lamotte, 2006). También hay que tener en cuenta que disciplinas de control físico y mental las ha habido desde tiempo inmemorial como son el yoga, el taichí o el chikung, entre otras, que algunas se han aprendido, practicado o conocido más recientemente<sup>215</sup>.

También existen libros especializados u orientados hacia los músicos, algunos tratan sobre técnicas posturales del cuerpo (como por ejemplo la técnica Alexander, 1995), otros sobre ejercicios musculares o anatómicos específicos dedicados a diferentes instrumentistas (Sardá, 2003), incluso los hay que, mediante el trato con el cuerpo, buscan llegar a la relajación mental (Ruiz, 1999). No obstante aunque todos ellos están diseñados para músicos, siguen siendo de carácter general.

Respecto a los libros relacionados con la anatomía del violonchelo, más concretamente sobre la evolución técnico-instrumental, se encuentra información a través de libros genéricos sobre la trayectoria del violonchelo, sus escuelas y grandes cellistas. Algunos son: Camner J.(1980), De´ak S. (1980), Markevitch D. (1984), Arizcuren E. (1992), Stowell R. (2004), entre otros.

En último lugar, indicar que efectivamente existen libros relacionados directamente con el sistema psico-anatómico, pero a pesar de que la mayoría están presentados o realizados por chelistas muy posteriores a Casaux, ninguno de ellos consigue aglutinar todos los conceptos del maestro, como puede verse en a comparativa expuesta a continuación. Pero antes, hay que reconocer que la mayoría de los libros de texto relacionados con la técnica del violonchelo poseen información

---

<sup>215</sup> Estas disciplinas relacionadas con los músicos hacen alusión a la práctica de ellas para fortalecer y conocer mejor el cuerpo (músculos, articulaciones, psicomotricidad y concentración mental), y sirve como tabla de ejercicios (calentamientos, estiramientos) preventivos de lesiones.

interesante e incluyen imágenes con las que entender mejor el procedimiento técnico-interpretativo (los que son de tipo más teórico). Otros son de carácter práctico, aportan ejercicios con indicaciones escritas, mediante los cuales se consigue entender y trabajar mejor la técnica instrumental, aunque la mayoría de estos libros no aportan explicaciones. Algunos ejemplos son: Pais A. (1953), Bazelaire P. (1925) o Starker J (1965). No obstante, estos libros no profundizan en todos los aspectos técnicos del *cello* debido a su extensión, como resulta ser el caso P. Tortelier (1993). Algunos libros o métodos utilizados por cellistas de reconocido prestigio a nivel internacional pueden compararse con el sistema psico-anatómico de Casaux descubriendo lo revolucionario que resultó ser.

#### 4.2.4.1 Comparativa del sistema psico-anatómico de Casaux con otros tratados actuales.

Este apartado, presenta otros tratados de violonchelo relacionados con el sistema anatómico de Casaux. Para ello, se hace una comparativa directamente relacionada con las cinco partes en que se divide este sistema: 1) pedagogía, 2) teorías didácticas racionales, 3) posición del cuerpo, 4) técnica del arco, 5) mano izquierda. Cabe señalar que son tratados teóricos sobre la técnica del violonchelo y no tratados prácticos. La mayoría de violonchelistas que se nombran en esta comparativa también han dejado un legado de métodos prácticos, pero no se añaden en este apartado puesto que ya se ha hecho alusión de éstos en el sistema didáctico de Casaux, anteriormente desarrollado.

Los tratados teóricos que se han comparado son nueve, y se representan mediante gráficos para ver claramente si contienen las cinco secciones del sistema psico-anatómico.

El primero de ellos, que es el más completo y actual de todos los tratados, es el de J. Starker (1924-2013). Ha sido reconocido como insigne violonchelista, concertista y pedagogo. Puede encontrarse importante información sobre la técnica del violonchelo que impartía en sus lecciones. En esta comparativa, se nombran algunos de los ejemplos más representativos que resumen su aportación al violonchelo. Por un lado, libros como *The World of Music According to Starker* (2004), en el cual se hace referencia a los aspectos y dificultades de la mano

izquierda. También se conoce el libro *An Organized Method of String Playing. Left hand cello exercises* (1965), que es más de estilo autobiográfico. Por otro lado, existen entrevistas o *master class* muy interesantes, como la realizada el 11 de agosto de 2015, *Janos Starker and his organised method of string playing including a complete Cassado-Suite*, entre otras. En este documental audiovisual se puede ver al propio Starker explicando los movimientos del cuerpo, dificultades de mano izquierda (como cambios de posición y articulación), así como los movimientos del brazo derecho. Y, por último, la gran cantidad de grabaciones de audio que realizó, donde puede apreciarse su musicalidad. Casaux del cual se han perdido sus grabaciones en Radio Nacional.

La relación que tiene con el sistema psico-anatómico de Casaux es mucha. Starker hace alusión a casi todas las secciones en que se divide su sistema, concretamente a cuatro de ellas: teorías didácticas racionales, posición del cuerpo, técnica del arco y mano izquierda. Los aspectos que trata Starker sobre pedagogía están directamente relacionados con las teorías didácticas racionales de Casaux (sección 2 del sistema psico-anatómico), pero no con los contenidos de su pedagogía o didáctica (sección 1). Ésta hace referencia a la formación y los recursos pedagógicos que debe tener un profesor para impartir clases en el aula.

A continuación se expone un gráfico (Figura 105) donde se aprecia más claramente el tratado de J. Starker:

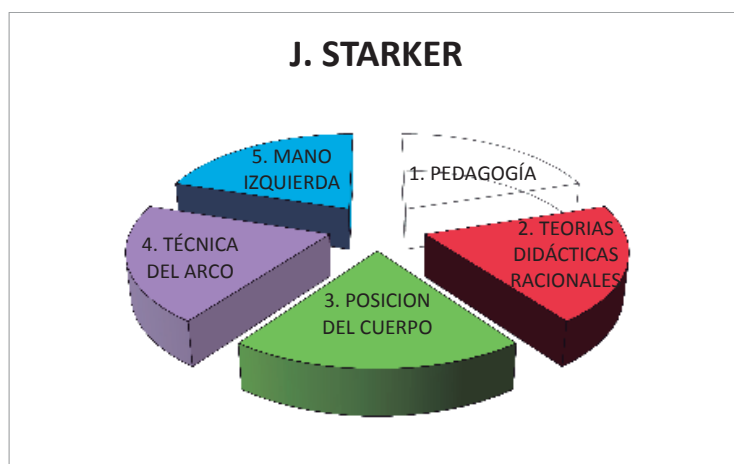


Figura 105: Gráfico del tratado de J. Starker.

El segundo tratado, es el comparable con el *Traité théorique et pratique du Violoncelle (tratado teórico y práctico del violonchelo)* de Diran Alexanian (1922). Libro que escribió Alexanian que fue el hombre de confianza de Casals en el aula de violonchelo del Instituto Francés de Paris, (lo que actualmente se conoce como asistente, es decir, quien sustituía a Casals como profesor en la clase de *cello* en sus ausencias).

Este libro es el único, de todos los que se exponen en esta comparativa, que reúne dos aspectos importantes: 1) la fecha de creación (1922), lo que significa que no es posterior al sistema de Casaux a diferencia de los demás expuestos y 2) por su contexto. Aunque comparado con los apuntes de Casaux tiene importantes diferencias.

Por un lado, no existe ejemplar de Alexanian en castellano puesto que fue escrito en francés e inglés. A día de hoy es un libro de referencia y sigue sin estar traducido al español. En cambio Casaux, aún dominando ambos idiomas, siempre escribió sus anotaciones en castellano para poder conocerlas, transmitir las y conseguir un mejor entendimiento de ellas. Se señala este apartado del idioma porque no existe información similar y del mismo interés en castellano, y mucho menos en aquella época. Es más, Casaux guarda apuntes, para uso personal, de libros importantes escritos en otros idiomas que son literalmente traducciones al español sobre el violonchelo, la historia de la música y la *lutheria* desconocidos absolutamente por nosotros.

Por otro lado, en el tratado de Alexanian existen teorías de la posición del violonchelo (tratado teórico) y ejercicios prácticos para trabajar la técnica del violonchelo adecuadamente (tratado práctico).

Respecto al tratado práctico que hace Casaux tiene más similitud con esta línea. Hay que tener en cuenta que ambos (Alexanian y Casaux) conocían libros característicos de la técnica del cello como los que se han explicado en el método o sistema técnico de Casaux anteriormente.

Pero hay que añadir una gran diferencia y es que Casaux como gran pedagogo que fue (como ha quedado reflejado a lo largo de esta investigación)

construye todos los ejercicios técnicos de manera progresiva a nivel didáctico, y no solamente como un mero ejercicio técnico, por lo que lo hace excepcional. El único inconveniente es que Casaux no llegó a terminar su método o sistema técnico y mucho menos editarlo, pero se puede reconstruir y entender claramente gracias a esta Tesis.

También hay que tener en cuenta que Casaux no tuvo relación con Casals, así que sus enseñanzas y dedicación a la música siempre fueron por caminos diferentes y absolutamente separados. Por lo tanto, cualquiera de las reseñas sobre estos tratados se construyeron cada uno por su lado.

Respecto al tratado teórico de Casaux, existe una gran diferencia con relación al de Alexanian. Casaux no solamente explica la posición y la técnica del violonchelo mediante imágenes para mejor entendimiento como lo hace Alexanian (éste con imágenes del propio Casals y Casaux con dibujos hechos por él). Además de ello, Casaux presenta explicaciones mucho más exhaustivas, precisas y con todo tipo de detalles. Y lo más importante, desarrolla tratados sobre la pedagogía y didáctica del violonchelo, es decir, cómo debe explicarlo un profesor y el porqué de ello. Expone una serie de teorías muy interesantes, absolutamente novedosas y de gran interés para el uso docente, tanto para aquella época como para hoy en día.

Para apreciar mejor el sistema anatómico de Casaux se ha de tener en cuenta que todos estos dibujos y anotaciones contienen un valor difícil de tasar, ya que gracias a ellos puede conocerse y deducirse perfectamente la técnica que Casaux preconizaba en la enseñanza que impartía a sus numerosos alumnos. Es decir, se descubre la técnica aplicada al estudio del violonchelo en la primera mitad del s. XX en España, especialmente en Madrid. Para entender la comparativa del tratado de D. Alexanian con Casaux puede apreciarse la Figura 106, que se adjunta a continuación:



Figura 106: Gráfico del tratado de D. Alexanian.

El tercer tratado hace referencia a otro gran cellista, André Navarra (1911-1988), denotado en el marco teórico de esta Tesis como uno de los pilares de la Escuela Francesa. En esta comparativa se hace referencia al libro *André Navarra un die Meisterschaft des Bogens* (s.f), de carácter más biográfico, así como un documental *My cello technique*, publicado el 24 de julio de 2013, donde Navarra demuestra claramente la técnica de violonchelo. En él, se trabaja la posición del cuerpo, la técnica del arco (flexibilidad, cambios de dirección del arco, cambios de cuerda...). Además de las dificultades de la mano izquierda (cambios de posición, pulgar, articulación o *vibrato*, entre otros). Con respecto al sistema de Casaux y teniendo en cuenta que la pedagogía de Navarra está relacionada con las teorías didácticas racionales de Casaux (sección 2), sucede lo mismo que Starker. De nuevo, no se conocen escritos sobre pedagogía o didáctica de Navarra en la dirección a la que se refiere Casaux (sección 1), como puede apreciarse en el siguiente gráfico (Figura 107):

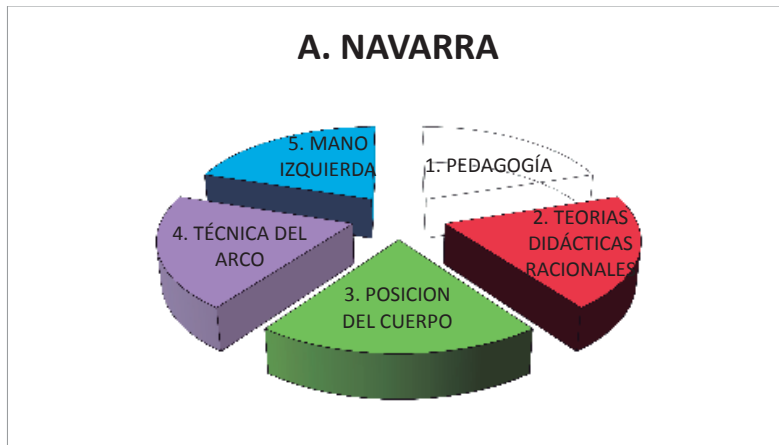


Figura 107: Gráfico del tratado de A. Navarra.

El cuarto tratado, hace referencia a un violonchelista español, E. Arizcuren (hijo). En esta comparativa se hace alusión a su libro *El violonchelo. Técnica del violonchelo. Principios Básicos* (1985). En realidad tiene relación con cuatro ítems del sistema psico-anatómico: teorías didácticas racionales, posición del cuerpo, técnica del arco y mano izquierda. La diferencia con Casaux es que sus explicaciones son breves, sencillas y muy básicas respecto a las dificultades del violonchelo. Se ilustran en el siguiente gráfico (Figura 108):

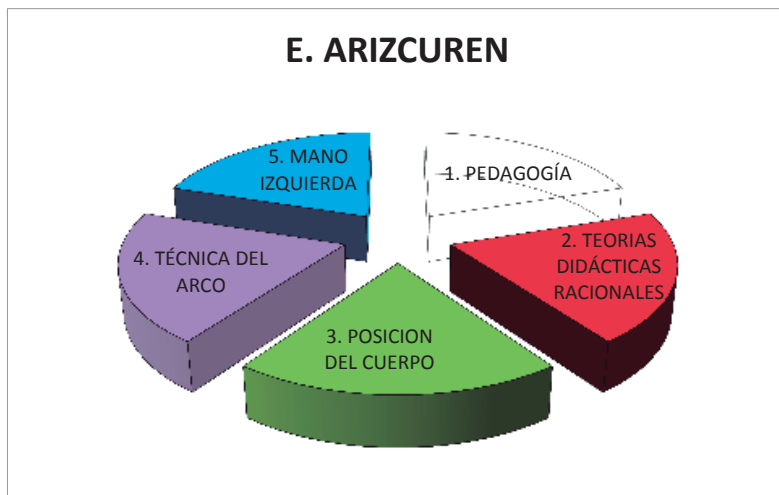


Figura 108: Gráfico del tratado de E. Arizcuren.



El quinto tratado, es el del violonchelista alemán G. Mantel (1930-2012), violonchelista. Entre sus trabajos dedicados al violonchelo, puede destacarse su libro *Cello Technique. Principles Forms of Moviment* (1995), el cual trata, en términos generales, sobre el control de los movimientos para la interpretación del violonchelo. Se asemeja al sistema de Casaux en tres secciones: el primero, referente a sus teorías racionales, haciendo hincapié en cómo trabajar los movimientos de manera habitual. El segundo, con la técnica del arco (cómo producir adecuadamente el sonido) y, el tercero, sobre la mano izquierda (con algunas ilustraciones para mayor entendimiento del texto). Sin embargo, no desarrolla la pedagogía y la posición del cuerpo, que, por contra, los movimientos a los que hace referencia en este tratado son o bien muy específicos o demasiado generales. A continuación se representan estos aspectos en el gráfico (figura 109):

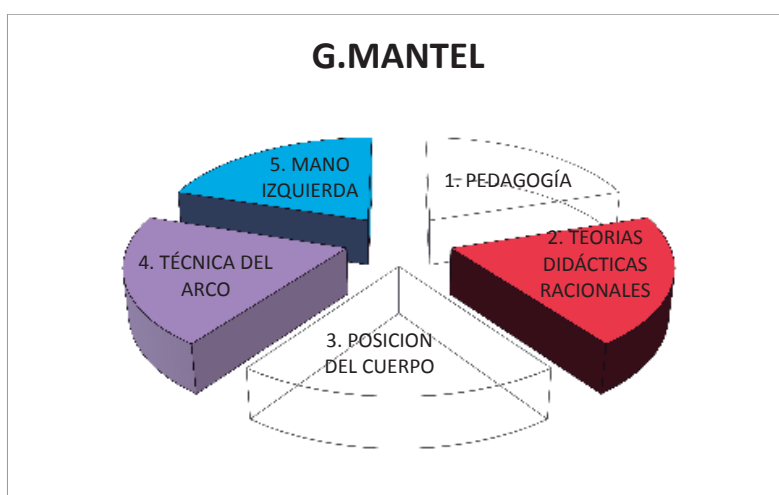


Figura 109: Gráfico del tratado de G. Mantel.

El sexto tratado es el realizado por W. Pleeth (1916-1999), violonchelista británico. Entre sus trabajos, cabe destacar el libro titulado *Cello* (publicado en 2006) y de los cuatro apartados en que se divide este libro tres están directamente relacionados con el sistema de Casaux<sup>216</sup>.

<sup>216</sup> El cuarto apartado está referido a la historia y repertorio del cello, al que no se hace alusión en esta comparativa

La característica más interesante que tiene este tratado es que de todos los expuestos es el único que hace referencia a la sección 1 del sistema psico-anatómico, es decir, a la pedagogía o didáctica. En realidad las teorías pedagógicas que plantea Pleeth son bastante sencillas a pesar de tratarse de un libro actual. Pleeth hace hincapié en la importancia de la buena relación entre profesor, padres y alumnos, siendo el profesor el guía de este triángulo. Aplica la psicología del aprendizaje actual en la que el profesor interactúa como un mediador. Casaux, sin embargo, requiere de un profesor con más formación musical y cultural, con mayor grado de responsabilidad hacia el alumno y con un trato más riguroso. Si el profesor enseña correctamente el alumno también debe corresponder eficientemente.

Otros aspectos relacionados con el sistema psico-anatómicos es la técnica del arco, incluyendo además golpes de arco y la posición del arco barroco, a diferencia de los otros tratados. También trabaja la mano izquierda (digitaciones, *vibrato* y pulgar). Sin embargo, excluye las teorías didácticas racionales y la posición del cuerpo, como puede verse en el gráfico (Figura 110):

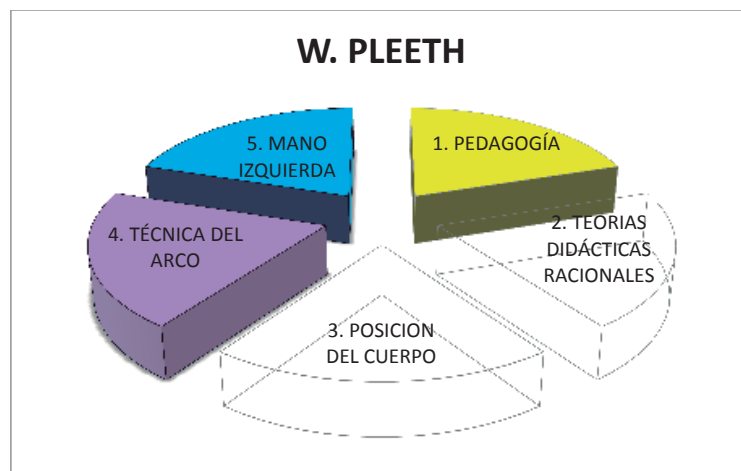


Figura 110: Gráfico del tratado de W. Pleeth.

El séptimo tratado es de otro cellista francés, que, al igual que Navarra, también perteneció a la Escuela Francesa. Se trata de P. Tortelier (1914-1990). La particularidad del tratado de Tortelier es la distinta posición utiliza para tocar el violonchelo. El motivo de ello es porque inventó una pica más larga y angulada, (hoy día conocida como la pica Tortelier). De esta manera, la posición del instrumento no

es tan recta, el mango queda más horizontal, al igual que el recorrido de la mano izquierda, y, el arco, queda más cerca del cuerpo. Este sistema es más propio de cellistas altos. En su libro titulado *El violonchelo. Así interpreto, así enseño* (1923), habla sobre la posición del violonchelo, especialmente la colocación del instrumento, la mano derecha y la mano izquierda. Resulta interesante porque puede entenderse fácilmente la técnica del instrumento según la pica o posición Tortelier. Los ítems relacionados con el sistema psico-anatómico puesto que parten de la misma base se señalan en el gráfico (Figura 111) plasmado a continuación:

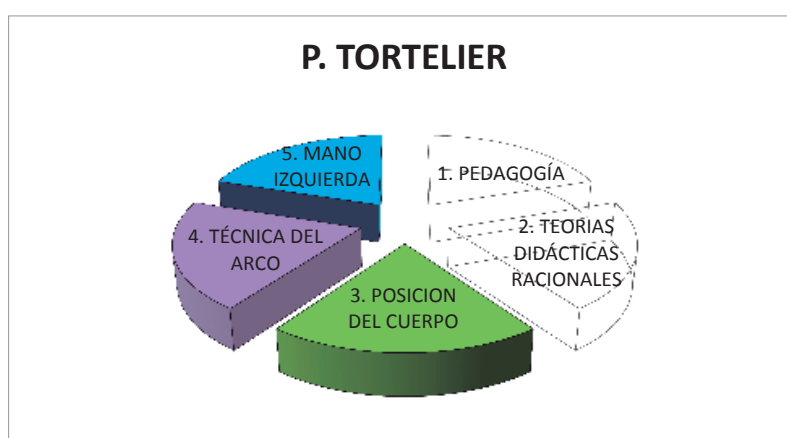


Figura 111: Gráfico del tratado de P. Tortelier.

El octavo tratado hace referencia al violonchelista búlgaro N. Chakalov. De las cinco secciones en que se divide el sistema psico-anatómico solamente se hace referencia en este tratado a una de ellas, la de la mano izquierda. Aunque parezca que sea un tratado pobre, en realidad el libro titulado *La digitación del violonchelo* (2004) es un libro muy interesante en el que se desarrolla de forma muy exhaustiva los aspectos técnicos de la mano izquierda. A pesar de su importancia y teniendo en cuenta que en esta comparativa se tratan cuatro aspectos más, el tratado de Chakalov carece de ellos. Puede apreciarse en el siguiente gráfico (Figura 112):

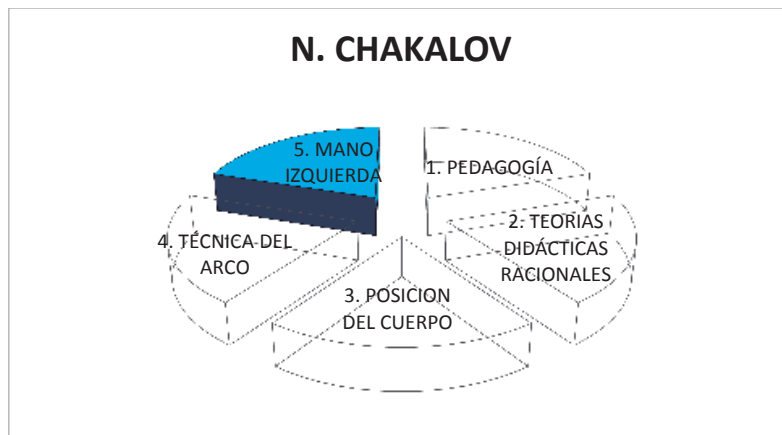


Figura 112: Gráfico del tratado de N. Chakalov.

El noveno, y último tratado hace referencia al violonchelista americano L. Rose (1918-1984). En este caso se menciona su master class conocida como *A cello Lesson with Leonard Rose* realizada en 1978. En ella, además de hacer un recorrido histórico el violonchelo e interpretar obras en directo, lo más directamente relacionado con el sistema de Casaux es la posición del arco, es decir, el segundo apartado del sistema anatómico de Casaux. La forma en que trata la colocación del arco es fácilmente visible ya que puede apreciarse claramente en las imágenes sus movimientos y precisión del arco. Teniendo en cuenta que se trata de 1978, tiene bastantes similitudes con la teoría e Casaux respecto a su colocación. Fue 20 años más joven que Casaux, y era bastante parecida su teoría. Puede consultarse claramente la Figura 113:

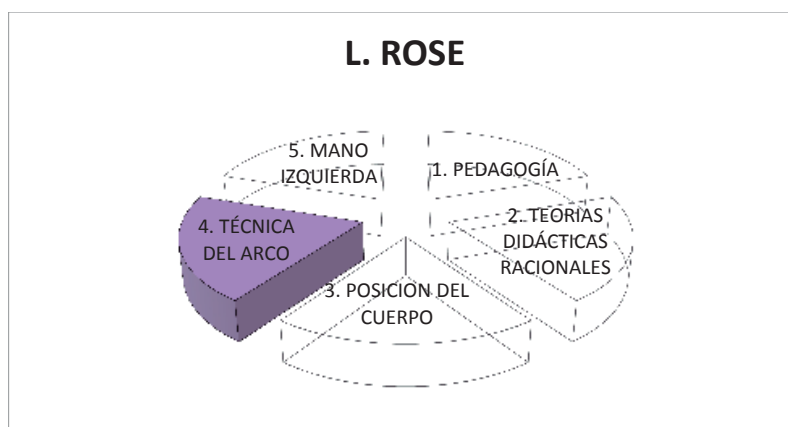


Figura 113: Gráfico del tratado de L. Rose.

Después de realizar esta comparativa, se hace un balance de los tratados analizados, llegando a dos conclusiones importantes:

1. Que ninguno de los tratados propuestos desarrolla las cinco partes o secciones en que se divide el sistema-psicoanatómico. De hecho, puede verse en cada uno de los gráficos correspondientes, que no hay ninguno completo.
2. Que existe una sección del sistema psico-anatómico por excencia que apenas desempeñan estos tratados en sus métodos de enseñanza. Se trata de la sección 1, es decir, la pedagogía. Hay que tener en cuenta que la pedagogía a la que Casaux hace referencia es la relacionada directamente con la del profesor, su formación o recursos pedagógicos para impartir clases. Sin embargo, la mayoría de los tratados expuestos hacen referencia a las teorías didácticas racionales de Casaux, es decir, a la sección 2 del sistema psico-anatómico. Ellos son: G. Mantel, J. Starker, E. Arizcuren, D. Alexanian y A. Navarra. Solamente W. Pleeth es el que nombra la pedagogía pero de forma muy sencilla, como ya se ha explicado.

Estas reflexiones pueden verse reflejadas en el siguiente gráfico (Figura 114), dónde pueden apreciarse de forma general todos los tratados y los aspectos que han sido desarrollados respecto al sistema psico-anatómico de Casaux. Añadir, que todos los cellistas citados en esta comparativa, son reconocidos como grandes pedagogos, a la vez, que otros muchos que no han sido incluidos en esta lista, puesto que resultaría interminable finalizarlo.

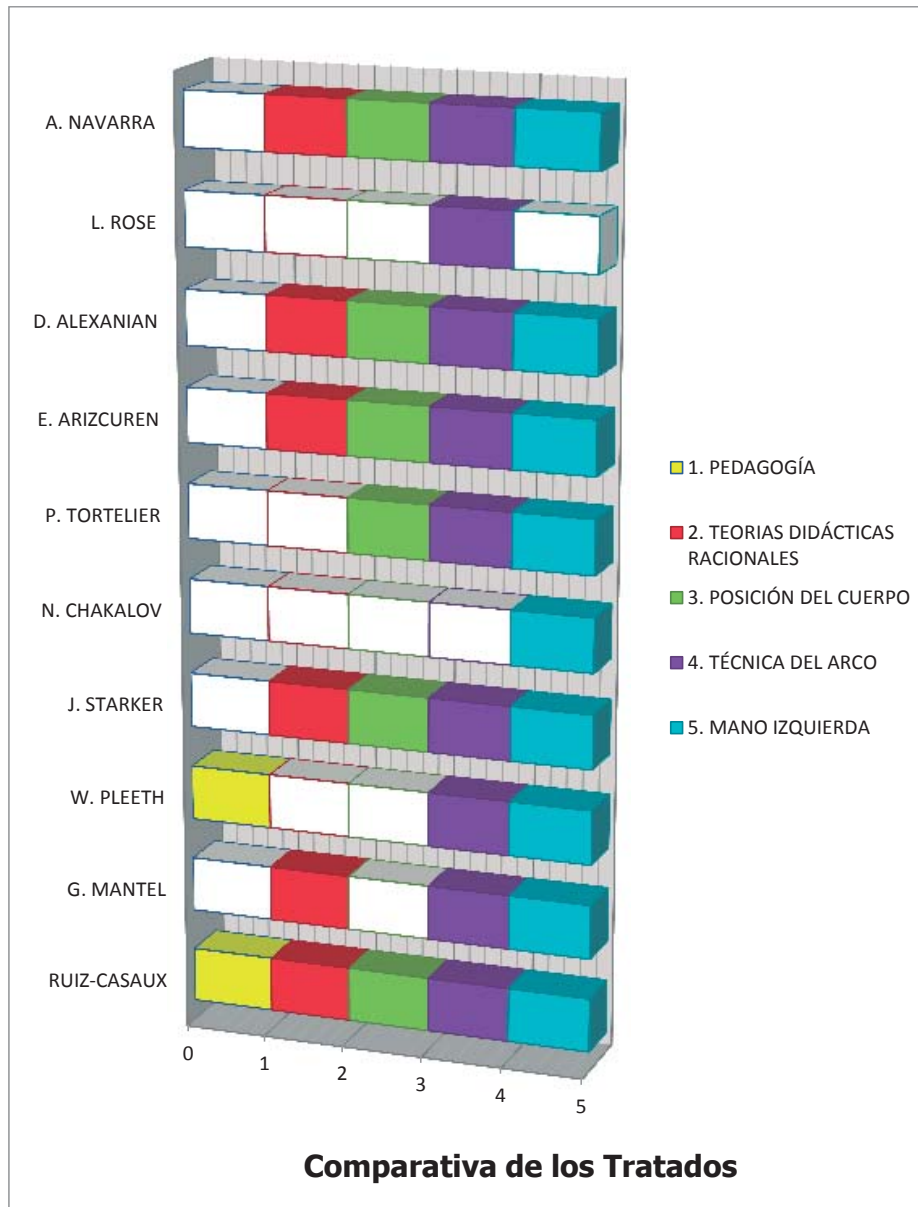


Figura 114: Gráfico general de todos los tratados del sistema psico-anatómico.

#### 4.3 CASAUX COMO COMPOSITOR.

Además de dedicarse a la interpretación y la pedagogía, Casaux también desarrolló la faceta de compositor, que quizás sea la menos conocida de todas. Como compositor “ha sentido especial interés por la realización de trabajos de musicología, siendo muchas las composiciones que ha escrito sobre obras inéditas del Real Archivo de Palacio” (Suárez, 2001, p. 477).

Tras una exhaustiva y larga investigación y catalogación, de los manuscritos guardados por Casaux, y con la destacable ayuda de su hija Mary, se ha llegado a la conclusión de que todas las obras del maestro Casaux pueden dividirse en tres grandes bloques:

- Obras relacionadas con Palacio.
- Obras de música de cámara.
- *Estudios* para violonchelo solo.

Hay que recordar que Casaux fue el Jefe de Sección del Patrimonio Nacional del Palacio de Oriente de Madrid, concertista (en lo referente a música de cámara) y pedagogo, lo que patentiza que sus obras se englobaran en estos tres registros.

La particularidad de estas obras es que todas ellas son inéditas, como lo es todo el presente trabajo. Al no estar publicadas, actualmente no son conocidas y, por consiguiente, no han sido interpretadas. Como autor, Casaux sí que interpretó muchas de sus obras, algunas de ellas destacadas en apartados anteriores.

Para entender mejor la obra de Casaux, se debe tener en cuenta que, por un lado, compone piezas originales escritas por él mismo, y, por otro, realiza arreglos o transcripciones de obras de otros compositores reconocidos. Esto era una práctica habitual en la primera mitad del s. XX, utilizándose siempre la escritura manuscrita como medio de difusión.

Dado que en aquel tiempo no existían los medios de los que se dispone hoy, en el propio Conservatorio de Música de Madrid surgen los copistas, denominados



amanuenses y los transcritores. Los primeros copiaban literalmente la partitura completa, así como las *partichelas* de los distintos instrumentos y voces, cosa que solían hacer los propios autores o algunos alumnos del Conservatorio que cobraban por su trabajo. Sin embargo, los transcritores o arreglistas eran profesionales de la música, o estudiantes avanzados en armonía, dedicados a la transformación de obras para ser interpretadas por instrumentos o voces diferentes de los que figuraban en la partitura y, generalmente, acortando su duración.

En el archivo personal de Casaux se han encontrado guardados algunos manuscritos de transcripciones de la época de otros compositores. Esto ha llevado a realizar un trabajo comparativo de los manuscritos que posee Casaux, analizando su caligrafía musical, para seleccionar y descartar adecuadamente los manuscritos correspondientes a su repertorio.

No todas las obras que se citan en esta última parte de la Tesis pueden acompañarse de su correspondiente manuscrito, algunas por su gran extensión, otras por falta de alguna parte, y en algunos casos por su deterioro. No se puede obviar que han transcurrido más de 40 años desde su fallecimiento, y algunas de sus creaciones tienen más de 80 años.

Así pues, para facilitar la lectura de dichas partituras, se ha recurrido a las nuevas tecnologías, utilizando incluso programas musicales informáticos como el *Finale* para la reconstrucción de algunas piezas deterioradas, difusas o incompletas. A continuación se presentan todas las obras de Casaux.

#### 4.3.1 Obras relacionadas con Palacio<sup>217</sup>.

Existen gran cantidad de obras escritas por el maestro Casaux para conciertos en Palacio y prácticamente todas se deben a encargos hechos por la corte.

Se cree que son obras de encargo por dos motivos: el primero porque se ha encontrado en los manuscritos el precio en que se valoraba su trabajo, es decir, el

---

<sup>217</sup> Todas las obras relacionadas con Palacio pueden consultarse en el anexo XIII: Figuras 244-263.  
256

coste económico de transcribir una obra en su totalidad o parcialmente<sup>218</sup>. Así pues, en algunas de las partituras puede apreciarse el precio de cada hoja manuscrita por Casaux. En ocasiones se valoraba en 12 pesetas, en otras 40 e incluso hasta 500 pesetas por hoja en alguna de las obras, dependiendo del tipo de encargo<sup>219</sup>. La transcripción de obras era una forma de ganarse la vida y Casaux poseía una escritura y caligrafía musical excelentes, lo que hacía que fuera uno de los mejor valorados en este quehacer. El segundo motivo por el que se considera que son encargos de Palacio es por su tipología, puesto que son obras con características orientadas, en general, al protocolo palaciego. Las obras de Palacio pueden dividirse en tres grupos:

- Obras de G. Brunetti.
- Otras transcripciones.
- Zarzuelas.

Dentro de las obras de G. Brunetti, se pueden encontrar las partes originales que Casaux transcribió (tesoros italianos). En el archivo del Palacio Real de Madrid existe una larga lista de obras realizadas por G. Brunetti durante los años de su estancia en la corte española en la segunda mitad del s. XVIII. Actualmente se conservan algunas de ellas en el archivo del Palacio de Oriente, pero las que se exponen en esta Tesis ni están catalogadas en el libro de García (*Catálogo del Archivo de música de la Real Capilla de Palacio*, 1950) ni guardadas en el archivo Real<sup>220</sup>.

#### 4.3.1.1 Obras de G. Brunetti.

Se exponen algunas de las obras de G. Brunetti arregladas por Casaux. Son las siguientes:

- *Sonata XXII Di Violino e Basso. Fatta espresmente per l'uso del Sere.mo Sig.r Príncipe d'Asturias (e non altro)*. A esta sonata, original de G. Brunetti para violín y bajo, se le adaptó una parte de piano que

<sup>218</sup> Como por ejemplo las obras de Palacio de la *Cavatina* y el aria *Se pieta*, entre otras (anexo XIII).

<sup>219</sup> Consúltese anexo XIII: Obras de palacio, *Aria* de Galuppi y *Quinteto* de A. Soler.

<sup>220</sup> Investigación realizada en el archivo del Palacio Real durante los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 2012.

fue realizada por Casaux. También hizo una copia literal, en la que aparecen solamente, las partes del violín y del bajo tal como en el original.

- *Cavatina "Che fa il mio bene"*. En esta obra, Casaux adapta una parte de viola a la de soprano original ya existente. Copió la parte de la voz, creó la de viola e hizo la transcripción completa, es decir, la parte original de la voz (de Brunetti) junto a la de viola. Este arreglo fue realizado en diciembre de 1952.
- *Aria Se pieta. Gaetano Brunetti. (1952)*. La parte de esta obra escrita por Casaux es la correspondiente a la viola. Copió la parte de la voz, creó la de viola e hizo la transcripción completa.
- *Quinteto I. A due Violini due Violoncelli e Viola Oblig<sup>a</sup>, composto Por Dn Gaetano Brunetti Opera I<sup>a</sup>*. Esta obra esta transcrita por Casaux, para dos violines, dos violonchelos y una viola obligada. No escribió la partitura general, sino las *particellas* individuales de cada instrumento.

#### 4.3.1.2 Otras transcripciones.

De todas las transcripciones que Casaux realizó, tal vez, las más importantes son sobre la *Canzonetta* de Metastasio, *La Libertà a Nice*. Esta obra, compuesta originalmente por L. Cherubini (que consta de trece arias para dos voces sopranos con acompañamiento de piano o arpa) fue transcrita por Casaux para voz y piano en 1957. Dichas piezas las cantaba eventualmente su esposa Julia Bazo-Vivó. Asimismo, realizó la transcripción de seis de estos duetos de L. Cherubini para trío de cuerdas. Estas obras tienen un estilo clásico ya que son armonizaciones del s. XVIII.

Hizo adaptaciones de obras como *Seis quintetos* para flauta, oboe, violín, viola y violonchelo de J. C. Bach, así como la *particella* general del *Quinteto* para 2 violines, viola, cello y clave del compositor español Padre A. Soler. Sin embargo, la mayoría de las obras que Casaux transcribió por encargo de Palacio fueron obras de compositores italianos:

- *Aria*, de Baltasar Galuppi, para voz, dos violines, viola y cello.
- *Quarteto I-II-III<sup>o</sup>: Tre quartetti a Violino, Viola, Chitarra e Violoncello, composto e dedicatti Alle Amatrici da Nicolo Paganini*. Después de

consultar la referencia encontrada al pie de la partitura con la base de datos del patrimonio bibliográfico de Patrimonio Nacional, se estima que la obra original es *Aida, opera in quattro atti* de G. Verdi. Casaux transcribe las partes generales de los tres cuartetos para violín, viola, guitarra y violonchelo.

- *Missa Quatuor Vocum, I-II-III-IV cantus* del compositor D. Scarlatti. Transcripción de Casaux a cuatro voces.
- *Tu di saper procura, Aria del Sigr. D. Pascale Caffaro 1769*, del compositor S. Carlo. Transcrito para *violini*, viola, soprano y Basso.
- *Minuetto con Variazioni IV*. No especifica instrumentación pero según la transcripción de Casaux se considera que está escrita para 2 violines, (o 1 violín y 1 flauta), viola, cello y órgano.

Existen arreglos de Casaux para Palacio de autor desconocido. Un *Aria. Coro I*, para viola de *gamba* (hay que recordar que Casaux también lo tocaba), bajo (voz) y órgano *continuo*. Esta obra está finalizada, al igual que un *Lento* para soprano y piano u órgano.

De todas las obras que se citan en este capítulo dedicado a la composición, solamente cuatro de ellas fueron registradas por el propio Casaux en la SGAE de Madrid, donde actualmente pueden consultarse. Son: *De sol a sol*, *Payasos*, *Puyazos* y *La libertá a Nice*, siendo esta última la más conocida e interpretada.

#### 4.3.1.3 Zarzuelas.

Por último, con respecto a las obras escritas para Palacio, cabe destacar las zarzuelas transcritas por Casaux.

Tanto la música como los textos de las zarzuelas que se citan a continuación se considera que fueron también encargos. El principal motivo de ello emana de la transcripción que realiza Casaux de la zarzuela *La Clementina*<sup>221</sup> dado el insólito interés que aparece en la sociedad española de la mitad del s. XX por la zarzuela. Casaux, por tanto, es el precursor de que otros compositores españoles realicen

---

<sup>221</sup> Obra escrita por el violonchelista y compositor L. Boccherini en la segunda mitad del s. XVIII para la corte española.

arreglos y transcripciones de sus propias obras tanto para atender las demandas de Palacio como para llegar a los teatros nacionales.

Solamente se conservan la partitura manuscrita de *La Clementina*, pero existen otras zarzuelas, de las cuales se conserva un libreto de 433 páginas escrito por Casaux<sup>222</sup>, con todos los textos originales de cada una de ellas. Todos estos textos están perfectamente ordenados, numerados e incluso algunos rectificadas y correctamente mecanografiados. Las zarzuelas a las que se hace referencia son las siguientes:

- *La Clementina*.
- *El Tío y la Tía*.
- *La Feria de la Fortuna*.
- *Los Novios Espantados*.
- *Las dos viuditas*.
- *Los Hijos de la Paz*.
- *Los Impulsos del Placer*.

Respecto a la zarzuela *La Clementina*, el manuscrito tiene una extensión de casi 250 páginas de papel pautado (con pentagramas) y de tamaño Din-A3. Se conservan tanto las partes instrumentales como las vocales.

Así pues, se evidencia que Casaux dejó finalizada esta obra. De hecho, si se compara con la obra original de L. Boccherini, se puede apreciar que coinciden en extensión y distribución los dos actos de la obra (compuestos de 10 partes el primer acto y 9 partes el segundo), se conservan ambos. En cuanto a la instrumentación, la que utiliza Casaux es ligeramente diferente a la L. Boccherini. Si en la obra original, se utilizan 10 instrumentos, Casaux solamente necesitó 9, ya que da entrada a una viola en lugar de dos. Sin embargo, sí que coinciden en la distribución de personajes: Clementina (soprano o tiple lírica), Damiana (Soprano dramática), Narcisa y Cristeta (mezzo-sopranos), Don Urbano (Tenor), Don Lázaro (Baritono o Bajo), etc. Para

---

<sup>222</sup> Consúltense anexo XIV: Figuras 264-266 (puede verse el esquema general de las zarzuelas, apreciación de las páginas)  
260

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

poder apreciar la distribución que hizo Casaux respecto a la original de Boccherini, véase la Tabla 7 y el ejemplar de la primera página de la obra en la Figura 115:

Tabla 7: Comparativa de la instrumentación de *La Clementina*.

BOCCHERINI (Original)	CASAUX
Oboe 1º	Oboe 1º
Oboe 2º	Oboe 2º
Corno 1º in D	Trompa 1ª
Corno 2º in D	Trompa 2ª
Fagot	Fagot
Violino 1º	Violino 1º
Violino 2º	Violino 2º
Viola 1ª	Viola
Viola 2ª	
Basso	Basso

Fuente: Elaboración propia.

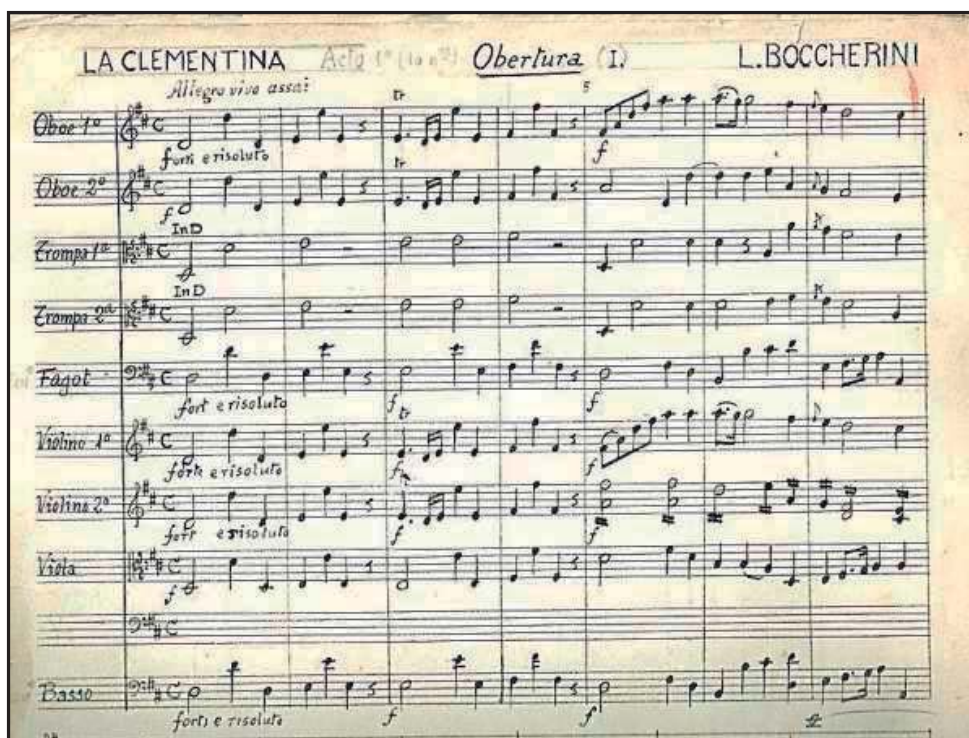


Figura 115: Primera página de la zarzuela *La Clementina*. Distribución orquestal (archivo personal).

Según Mary Casaux esta obra no llegó a ser interpretada en Madrid, por lo que lamentablemente no se produjo el estreno del gran trabajo de Casaux. De haber sido así hubiera sido un hecho histórico puesto que según aseguran algunas fuentes de información, como señala Marín (2013, p. 7), no se ha interpretado en España *La Clementina* desde la época de Boccherini hasta 1985. De hecho la única edición publicada de esta obra en España es de 1992<sup>223</sup>:

Clementina es la única zarzuela compuesta por Boccherini y una de sus pocas obras destinadas al teatro. Tras un discreto olvido de la música y la figura de Boccherini, en la década de 1870 su figura suscitó un cierto interés en los círculos musicales madrileños. Si hubo intentos por reponer la obra entonces en Madrid, no consta que se llevaran a cabo, pues la zarzuela permanecería inédita hasta las distintas representaciones de la segunda mitad del siglo XX (entre otras producciones: Florencia 1951, Múnich 1960, Madrid 1985, Barcelona 2002, Lucca 2005, Aranjuez 2008 y Madrid-Bilbao 2009)

---

<sup>223</sup> La única edición musical publicada hasta ahora es Luigi Boccherini, *Clementina, revisión y adaptación del texto por Jacinto Torres, transcripción musical por Antonio Gallego*. Madrid: Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.



#### 4.3.2. Obras de música de cámara.

Además de las obras escritas por Casaux para Palacio, existen otras muchas destinadas a música de cámara que son meramente instrumentales. Algunas dedicadas a amigos (como Narciso Yepes), otras son transcripciones o arreglos instrumentales de obras sinfónicas (como de R. Strauss), las hay pedagógicas (dos cellos) y piezas que quedaron inacabadas. Todas ellas, originales como transcritas, se dividen en tres grandes bloques<sup>224</sup>:

- Agrupaciones: tríos, cuartetos y sextetos.
- Obras para piano y violonchelo.
- Obras para dos violonchelos.

##### 4.3.2.1 Agrupaciones: tríos, cuartetos y sexteto.

- Respecto a las obras originales existen las siguientes:
  - *Tubérculo*: es un trío para violín, violonchelo y piano. El manuscrito original de Casaux está deteriorado debido al tiempo transcurrido y permanece guardado y en desuso.
  - *Adagio-allegro*: es un trío escrito para violín, violonchelo y piano, inacabado. Carece de importancia esta obra.
- En cuanto a las obras transcritas o arregladas se encuentran:
  - *Quatuor in D*, F.J. Haydn: arreglo para violín, viola, cello y guitarra. La elección de esta formación instrumental poco común se debe al hecho de estar dedicada a su gran amigo, el guitarrista español, Narciso Yepes<sup>225</sup>. Tampoco está finalizada, aunque puede deducirse el final de la obra, ya que falta únicamente la reexposición. Su estructura es la de un primer movimiento de sonata clásica.
  - *Don Quijote*, arreglo para sexteto. Como se especifica en el título de la obra se trata de un arreglo de la obra sinfónica *D. Quijote* de R. Strauss, que tantas veces interpretó Casaux como solista, especialmente, con la Orquesta Sinfónica de Madrid. Está arreglada

---

<sup>224</sup> Todas las obras relacionadas en este apartado pueden consultarse en el anexo XIV: Figuras 264-276.

<sup>225</sup> Narciso García Yepes (1927-1997), más conocido como Narciso Yepes.

para sexteto de cuerda: dos violines, una viola y dos violonchelos y tan solo abarca la Introducción de la obra sinfónica de Strauss. Es decir, el arreglo para sexteto se circunscribe a la parte *tutti* (introdutoria orquestal) de la obra, concretamente hasta que aparece la parte de solo que hace el cello.

- *Nocturno* de F. Chopin: arreglado para sexteto de cuerda con piano, es decir, violín 1º, violín 2º, viola, cello, contrabajo y piano.

#### 4.3.2.2 Obras para piano y violonchelo.

- Entre sus obras originales destacan:

- *Fado Portuense*: escrita para violonchelo y piano. Es una pieza influenciada por el encanto de la música popular portuguesa que tanto gustaba a Casaux, obra muy virtuosa para el chelista y entre las favoritas del autor. "*En su vida sentimental y musical, le gustaba mucho Portugal*", afirma su hija Mary en la entrevista.

Existen dos versiones de *Fado*, una para cello y piano de la que solamente existe el manuscrito de la partitura general, por lo que no existe la *particella* del violonchelo. La otra versión está escrita para cuarteto de cuerda (dos violines, viola y cello). De esta última sí que existen tanto los manuscritos de la partitura general del cuarteto como de sus respectivas *particellas* individuales. Ninguna de las dos versiones está editada, al igual que el resto de las partituras de Casaux, a pesar de ser habitualmente ejecutadas especialmente la versión cello-piano que él mismo interpretó.

- *Polimnia* (IV cuerda *scordatura*): De esta obra solamente se conserva la *particella* de cello, la de piano se ha perdido. La particularidad de esta obra es que el cello toca con *scordatura* la IV cuerda, es decir, que la cuerda Do se baja medio tono y se afina con un Si. Esto significa que en la partitura se leen unas notas con unas digitaciones pero que en realidad suena un semitono más bajo de lo

escrito en la partitura por la *scordatura*; (½ tono) según lo indica Casaux al principio del primer pentagrama<sup>226</sup>.

- Entre sus transcripciones o arreglos existen:
  - *Rondó* (L. Boccherini): Esta obra es original de L. Boccherini, de hecho en la primera página del manuscrito puede leerse L. Boccherini-Casaux como autores, es decir, autor-arreglista. En la versión de Casaux comparada con versiones editadas, como la Schott en el año 1911, se advierten pequeñas diferencias. Esto significa dos cosas: por un lado que las obras editadas no llegaban a España con regularidad y por otro que los arreglistas realizan sus propias versiones de la obra original. De hecho, si las transcripciones fueran exactas entonces se considerarían copias. Esta obra tiene una duración de tres minutos según las indicaciones de Casaux y solamente existe el manuscrito de la partitura general, es decir piano y violonchelo juntos. Cada arreglista tenía su propio sistema.
  - *Melodía* de M. de Falla: Es una obra escrita para violonchelo y piano del compositor español Manuel de Falla dedicada a V. Mirecki, y que Casaux realizó una copia. Lo importante de esta obra es que fue interpretada por Casaux en bastantes ocasiones, dado que le tenía un aprecio especial. Se conserva el original de M. Falla y la copia de Casaux.

#### 4.3.2.3 Obras para dos violonchelos.

En las obras de este apartado, los instrumentos protagonistas son dos violonchelos, resultando ser estas piezas de cámara las más pedagógicas.

Por un lado, realizó la transcripción de los *Tríos op. 38* de B. Romberg, para dos *cellos*, como ha quedado comprobado anteriormente en la Programación y el

---

<sup>226</sup> Consúltense anexo XIV: Figura 273.

Plan de Estudios de Casaux. Actualmente están editados, ya que fue el propio Casaux quien las editó en Madrid en 1932<sup>227</sup>.

Se conservan los manuscritos originales del segundo violonchelo. Es evidente la importancia de B. Romberg en los *Estudios* y obras pedagógicas que Casaux hace en sus enseñanzas, además de incorporarlas en sus programaciones didácticas y sus anotaciones pedagógicas. Actualmente forman parte del repertorio del violonchelo.

También realiza transcripciones para dos violonchelos del *Duo en Sol M.* de F. Couperin. Son arreglos para dos *cellos*, que al igual que ocurre con el *Rondó* de Boccherini, las ediciones actuales difieren en algunos compases de los de Casaux. Los dúos para violonchelo de F. Couperin son obras muy conocidas y frecuentemente interpretadas en el repertorio del violonchelo a dos voces (Ruf, s.f).

#### 4.3.3. *Estudios, Impromptus* y borradorres para violonchelo solo.

El último apartado relacionado con las composiciones de Casaux son las dirigidas al violonchelo solo. Todas estas piezas tienen carácter pedagógico, incluso algunos trabajos son titulados como *Capricho-Estudio*<sup>228</sup>. Casaux no llegó a terminar su colección de *Estudios*, de hecho algunos de ellos están numerados y finalizados e incluso dedicados, en cambio otros están incompletos, sin numerar o son borradores.

La fecha en la que el maestro Casaux compuso estas obras o *Estudios*, no está del todo determinada. Existen referencias a las que se ha tenido acceso, en las cuales basar el periodo de composición de estos. Algunos *Estudios* están fechados y otros numerados, por lo que se deduce que Casaux escribió estas piezas entre 1960 y 1963, los últimos años como pedagogo y poco antes de empezar a decaer su salud. Por otro lado, hay alumnos que fueron testigos de los *Estudios* de Casaux, como el caso de Espinosa que reconoce algún *Estudio* al mostrárselo y las fechas de los *Estudios* no coinciden con el momento en que Espinosa los trabajó en clase. Él afirma conocerlos "a lápiz mucho antes" y añade que "están pasados a limpio más tarde. Yo no los conocí tan detallados". Esto significa que los datos cronológicos de

---

<sup>227</sup> Consúltese anexo XIV: Figura 275.

<sup>228</sup> Como el *Estudio N° 1* para violonchelo solo.

sus composiciones se desconocen, pero no hay duda de que son anteriores a la fecha indicada por el autor.

Algunos *Estudios* siguen una numeración, posiblemente sea el orden en que se escribieron. El N° 1 hace referencia al *Capricho-Estudio* y en la misma partitura, al dorso, figura un *Estudio Andante cantabile*, lo que hace pensar que es el *Estudio N° 2*. A la vez existen algunas piezas numeradas tales como los *Estudios N° 2 y N° 3* que son borradores del *Andante cantabile*.

Existen otras dos piezas, un *Estudio (Allegretto)* y un *Andante tranquilo*. En ellas no hay ninguna referencia numérica, tampoco están fechadas, sin embargo tienen la particularidad de estar escritas con todo lujo de detalles: matices dinámicos y agógicos o digitaciones alternadas, a diferencia de los *Estudios* anteriores. Y a diferencia de otros dos *Estudios* que no están concluidos.

Por último, Casaux escribe dos *Impromptus* para violonchelo solo, con la particularidad de que éstas son las únicas obras reconocidas en algunas fuentes de información (Suárez, 2001). También dejó diez borradores sin finalizar. El aspecto que presentan estos *Impromptus* y borradores es similar al que ofrecían los primeros bocetos de los *Estudios* de Casaux. De hecho, Espinosa, recuerda perfectamente haber trabajado algunos de estos *Estudios* con el mismo formato que los actuales borradores. Uno de ellos contiene la fecha de marzo de 1963. Todos ellos quedaron sin terminar.

#### 4.3.3.1 *Estudios.*

Como experto pedagogo, todas sus piezas escritas para violonchelo solo son *Estudios* basados en las principales dificultades técnicas que requiere el dominio de este instrumento, es decir, son un resumen de la pericia con que hay que llegar a la interpretación. Para entender más fácilmente cómo divide las dificultades técnicas más representativas del violonchelo en sus *Estudios*, *Impromptus* y borradores se exponen a continuación en la Tabla 8:

Tabla 8: Principales dificultades técnicas distribuidas en *Estudios*.

<i>ESTUDIOS</i>	DIFICULTADES TÉCNICAS
<i>Estudio N° 1</i>	Escalas mayores y menores de tres octavas
<i>Estudio N° 2</i> <i>Impromptus N° 2</i>	Dobles cuerdas.
<i>Estudio N° 3</i>	Pulgar
<i>Estudio N° 4</i>	Pieza cantábile
<i>Estudio N° 5</i>	Saltos de cuerdas
<i>Estudio N° 6</i> <i>Impromptus N° 1</i>	Articulación y <i>detaché</i> Articulación y <i>legato</i>
Borrador N° 1	Tresillos
Borrador N° 2	Cromatismos

Fuente: Elaboración propia.

La numeración de los *Estudios* del N° 1 al N° 6 que se realiza, es la conclusión a la que se ha llegado después de una línea de investigación exhaustiva. A continuación se desglosan siguiendo el mismo orden:

*Estudio N° 1. Capricho- Estudio de cello.*

*Estudio N° 2. Andante cantabile.*

*Estudio N° 3. Allegretto.*

*Estudio N° 4. Andante tranquilo.*

*Estudio N° 5. Andante.*

*Estudio N° 6.*

- *Estudio N°1. Capricho-Estudio de cello.*

El *Capricho-Estudio* para violonchelo de Ruiz-Casaux está fechado el 15 de Octubre de 1961 y dedicado al Catedrático del Conservatorio Nacional de Sevilla, D. Antonio Fdez. de la Torre. Por otro lado, al final de este *Capricho-Estudio* escribe Casaux: "ejemplar dedicado al excelentísimo Sr. Dr. D. José Macau", que como Mary añade:

Está dedicado a José Carlos Gosálvez Macau, médico ginecólogo y director de maternidad del Hospital Santa Cristina de Madrid. Era un violonchelista amateur y en su casa se hacían sesiones de música de cámara, donde eventualmente mi padre le daba clase. Fue el médico que atendió a mi madre cuando yo nací. (...) Tenían una grandísima amistad, aparece en muchas de las fotos en la embajada Francesa<sup>229</sup>, cuando le hicieron Caballero de la Legión de Honor.

Este *Capricho-Estudio* es claramente un *Estudio* de escalas mayores y menores alternadas entre sí. Las escalas son de tres octavas cada una de ellas y aparecen en la forma tradicional de escala sencilla, ascendente y descendente. Mediante la utilización del compás de 3/2, reúne en dos compases la escala completa, o lo que es lo mismo, la distribuye en un solo pentagrama, consiguiendo que en el primer compás aparezca la escala ascendente y en el otro descendente. A su vez cada escala o pentagrama se divide en seis grupos de ocho semicorcheas cada uno, tres grupos serán ascendentes y los otros tres descendentes y cada grupo está ligado entre sí.

El resultado final de todo ello es una sucesión de escalas mayores y menores, ejecutadas, distribuidas y articuladas de la misma manera y relacionadas tonalmente entre sí, tal y como se aprecia en la Figura 116:

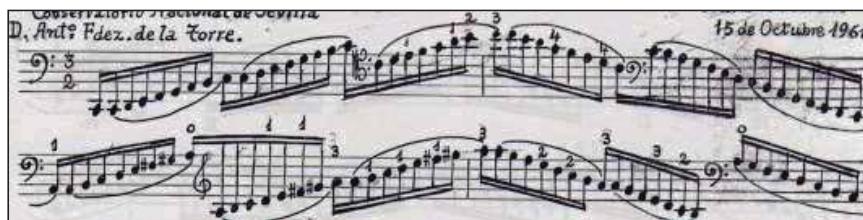


Figura 116: Alternancia de tonalidades: Do M y La m

Existe una relación tonal entre las escalas. El *capricho-estudio* parte de la tonalidad de Do Mayor, al que le sigue su relativo menor, o sea, La menor. A partir de entonces, y utilizando siempre el mismo diseño de relativo Mayor-menor, Casaux hace un recorrido por todas las tonalidades existentes en la escritura musical, primero pasando por todos los bemoles y luego por los sostenidos, incluso enarmoniza las escalas de cinco y seis alteraciones para expresar todas las

<sup>229</sup> Consúltese anexo IX: Figuras 174-176 (Caballero de la Legión Francesa).



posibilidades tonales, como se ve en la Figura 117. Al final el *Estudio* concluye en una cadencia perfecta, V-I (Sol y Do respectivamente) para llegar de nuevo a Do Mayor.

El orden en que aparecen las tonalidades son las siguientes: DoM-Lam, FaM-Rem, SibM-Solm, MibM-Dom, LabM-Fam, RebM (enarmonizando con Do#M)-Sibm (enarmonizando con La#m), SolbM (Fa#M)-Mibm (Re#m), SiM (DobM)-Sol#m (Labm), MiM-Do#m. LaM-Fa#m, ReM-Sim, SolM-Mim, y DoM:



Figura 117: Enarmonización.

Las articulaciones de las escalas siempre son las mismas. En cuanto a las ligaduras: las escalas están distribuidas por octavas, es decir, las ligaduras son de ocho notas sucesivamente y por lo tanto tres arcadas por compás. La primera semicorchea del *Estudio* esta suelta y es arco abajo, de manera que la primera octava ligada empezará siempre arco arriba, consiguiendo que cada nueva escala empiece de nuevo arco arriba, excepto la nota final (o los acordes que aparecen como segunda opción) del *Estudio*.

En cuanto a las digitaciones Casaux también utiliza siempre la misma articulación. La tercera octava de las escalas, es decir, las posiciones de mano izquierda más agudas, están siempre señaladas con los dígitos de 1-2, 1-2, 1-2-3, al igual que el sistema de escalas del método de J. Klengel<sup>230</sup> (1909), y en las segundas octavas si no son demasiado graves también se intenta mantener dicha digitación. En las primeras octavas, por un lado, si tienen pocas alteraciones se realizarán en primeras posiciones, incluso con cuerdas al aire, pero a medida que aumentan las

<sup>230</sup> Método técnico de escalas hasta cuatro octavas, arpeggios e intervalos.

alteraciones se trabajará mediante los dígitos de 1-2-4 o 1-3-4 principalmente, como se aprecia en la Figura 118:



Figura 118: Digitaciones con cuerdas al aire.

Según estos dígitos existe un inconveniente. Si se intenta utilizar siempre que sea posible las cuerdas al aire, aparentemente sirve para facilitar su ejecución, pero esto sería correcto si las tonalidades no llevaran muchas alteraciones. En el caso de este *capricho-Estudio*, Casaux pasa por todas las tonalidades y esto hace que resulte complicado cuando se mezclan las tonalidades sencillas con las complejas, las ascendentes y descendentes, mayores y menores, porque el resultado final es una combinación de digitaciones diferentes entre sí, como se advierte en la Figura 119:

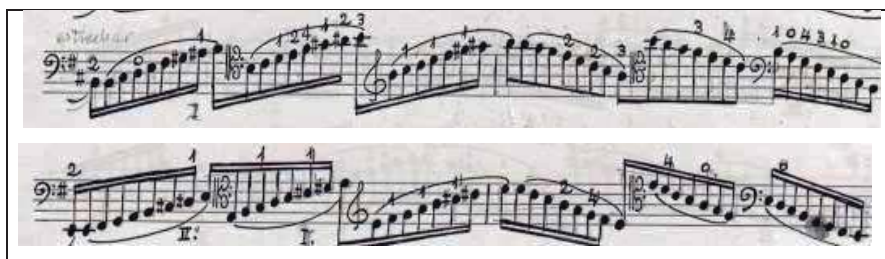


Figura 119: Digitaciones alternadas, con cuerdas y sin cuerdas al aire.

Es más sencillo pensar todas las escalas por igual, de hecho cabe la posibilidad de utilizar siempre la misma digitación en las tres octavas. Así se consigue similitud y coherencia en las digitaciones sin pasar por las cuerdas al aire. De manera que todas las escalas serían interpretadas con las mismas digitaciones, articulaciones y pulsos rítmicos, facilitando cualquiera que sea la tonalidad o modalidad interpretada. Existen varias opciones, un ejemplo podría ser: 1-2-4 o 1-3-4

respectivamente (1ª octava), y 1-2, 1-2, 1-2-3 (2ª y 3ª octava), dependiendo de la tonalidad<sup>231</sup>. Pueden observarse en la Figura 120:



Figura 120: Digitaciones propuestas.

Por otro lado, Casaux suele estar atento a las dinámicas y a las indicaciones de *tempos* o caracteres. Pero en este *Capricho* no señala ni la velocidad a la que desea que se ejecute la pieza, ni ningún otro tipo de indicación musical. Por su escritura se entiende que, más que un *Estudio* de velocidad, es de articulación de mano izquierda y especialmente de afinación. Dependiendo de la velocidad en que puede dominarse la parte de mayor dificultad, es decir, la parte de máxima alteración o parte central del *Estudio*, será a la velocidad que el ejecutante pueda interpretarlo. Las ligaduras pueden ser lentas en su *Estudio* pero no tanto en su ejecución final. Además, existe el inconveniente del cambio de cuerda con el arco en coordinación a la velocidad de la mano izquierda y por lo tanto de la inclinación o ángulo del antebrazo derecho tanto en el talón como especialmente en la punta del arco.

Es un *Estudio* interesante en cuanto al trabajo de ambas manos y posición del cuerpo. Las escalas son uno de los recursos mejor empleados para un buen ejercicio técnico en todos los aspectos: posición de ambos brazos y cuerpo, articulación de mano izquierda y derecha, posición del cuerpo y cabeza, especialmente en las partes más agudas de las escalas. También es importante el control del sonido manteniendo la misma dinámica, *tempo* y distribución del arco en cada una de las escalas, tanto ascendiendo como descendiendo. Además de la cuidadosa afinación en cualquiera que sea su digitación, tonalidad u octava. En otras palabras, intenta crear un ejercicio puramente técnico en un *capricho-Estudio* amable, divertido y efectivo.

---

<sup>231</sup> Como las digitaciones que propone Paul Bazelaire en su método de escalas (1925). También están directamente relacionadas con la técnica de Mirecki, como puede observarse en las Figuras 241-243 del anexo XII.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Véase el *Estudio N° 1* o *Capricho-Estudio* en las figuras 121, 122 y 123 expuestas a continuación:

N°1 Dedicado al Catedrático del Conservatorio Nacional de Sevilla. **CAPRICHIO ESTUDIO de Cello** Ruiz Casaux 11  
D. Antº Fdez. de la Torre. 15 de Octubre 1961

The image shows the first page of a musical score for a cello study. It features ten systems of music, each with a bass clef and a treble clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-4). There are also some performance markings like 'I.', 'II.', 'III.', and 'IV.' indicating different parts or techniques. The page number '11' is in the top right corner.

Figura 121: *Estudio N° 1* (primera página).



Figura 122: *Estudio N° 1* (segunda página).



Figura 123: *Estudio N° 1* (tercera página).

▪ *Estudio N° 2, Andante cantabile.*

En la partitura original, el *Andante cantabile* está escrito a continuación del citado *Capricho-Estudio*. Existen varios borradores anteriores a esta pieza, numerados como N° 2 y N° 3, y en ellos se aprecia la evolución del *Andante cantabile* definitivo. El borrador N° 3 está escrito con la indicación de Moderato en compás de 2/4 y utiliza algunos motivos más virtuosos (saltos arpegiados). En el borrador N° 2 (Figura 124) se aprecia el título de "última escritura", siendo el borrador final y estando simplemente menos ordenado estéticamente que el definitivo.

El resultado de estos borradores, es un *Estudio* titulado *Andante cantabile* sin ninguna numeración, escrito en compás de 4/4 y ordenado estéticamente por compases simétricos.

Existen unos números al principio de cada pentagrama que el maestro escribe porque existe una similitud y orden de compases simétricos entre las dos secciones de la pieza. Esto facilita tanto la escritura como la lectura del *Estudio*.

Pero el aspecto más importante de este *Andante cantabile* es el recurso técnico violonchelístico en que está basado este *Estudio*, al igual que cada uno de los de Casaux. En éste, concretamente, el maestro recurre al dominio de las dobles cuerdas de forma que, mediante la utilización de terceras y sextas de doble cuerda combinadas con un sinfín de semicorcheas, pretende que el ejecutante se enfrente con destreza a un *Estudio* de gran dificultad técnica.

Por lo tanto, se podría decir, en términos generales, que el *Andante cantabile*, está dividido en dos grandes secciones y cada sección dividida en dos partes, o lo que es lo mismo:

Sección 1	-	Sección 2
A	-	A
B	-	B1



La parte A es exactamente igual en las dos secciones. Empieza en la tonalidad de sol Mayor y la primera frase (de cuatro compases) está subdividida en dos semifrases (tónica-dominante). En ellas combina las terceras de dobles cuerdas, con ritmos de corchea-semicorcheas y negras sueltas, ascendente y descendentemente como el efecto de pregunta-respuesta. (Los dígitos utilizados serán los característicos de 1-4 en posiciones graves, y pulgar-2, 1-3 en posiciones agudas).

En la segunda frase (compuesta de tres compases) mediante la constante sucesión de semicorcheas ligadas, siempre de dos en dos y formando arpeggios ascendentes y descendentes por compás, va creando tensión armónica para llegar a B, sin pasar de la séptima posición utilizando terceras, sextas y acordes de doble cuerda.

La parte B que parece más modulante de la sección, en realidad insinúa amagos en la tonalidad de Re Mayor, es decir la dominante de A. En ella continúan los ritmos de semicorcheas y la tensión armónica combinándose entre sí. Para ello, Casaux utiliza el recurso de *bariolaje* alternando diferentes articulaciones de arco, de manera que incita a tocar las semicorcheas ligadas de dos en dos, dos ligadas y dos sueltas, o ligando dobles cuerdas con cuerda sencilla.

La parte central de B y punto culminante de la pieza es la parte más compleja de tocar. Por un lado la mano izquierda asciende vertiginosamente, en forma de saltos, utilizando arpeggios en *bariolaje*, de manera que es aconsejable que el ejecutante coja referencias de los dígitos de la segunda cuerda para saltar con mayor seguridad. Esto significa que el tercer dedo de la 2ª cuerda coincide con el primero de la 1ª cuerda, esta referencia sirve para coger la posición correcta en el salto requerido.

Estos arpeggios de dobles cuerdas ascendentes llegan a una posición tan aguda, que es mejor interpretarlos con armónicos naturales, es decir, simplemente suenan rozando ambas cuerdas con lo que se facilita la afinación. Esta parte armónica concluye en un largo trino de doble cuerda que resolverá en otro Fa-La armónico, para llegar a la parte culminante de la obra.

A partir de entonces empieza el descenso de la música mediante una escala descendente de terceras de dobles cuerdas cromáticas, utilizando los dígitos de pulgar-segundo dedo y marcadas con el arco hacia arriba mediante un *staccato*. A este cromatismo descendente le añade una variación en la que se incluye el tercer dedo para alternar terceras y sextas cromáticas. A medida de que la mano va descendiendo, se va abriendo cada vez más para la correcta afinación. Finalmente concluye mediante corcheas y silencios con cadencia perfecta, (dominante-tónica, Re-Sol) para unirse con la segunda sección. Puede apreciarse este pasaje en la Figura 124:



Figura 124: Parte central de B.

La diferencia con B1 está en la tonalidad, que en vez de ir a la dominante, resuelve en la tónica, en sol mayor, para concluir tonalmente la obra. Esto conlleva a que toda esta parte será realizada en la 2ª y 3ª cuerda hasta el final, a diferencia del resto del *Estudio* que está escrito para tocar en 1ª y 2ª cuerda. Los últimos compases convierten la escala cromática en ascendente sin ningún tipo de variación para cerrar el *Estudio* con una cadencia plagal.

Otras dificultades que el intérprete se va a encontrar a la hora de ejecutar este *Estudio* debido a las dobles cuerdas, serán las siguientes: mantener un buen sonido ya que las dobles son agudas y complejas. Perfecta afinación, para ello hay que trabajarlas despacio, con y sin *vibrato* para limpiar y perfeccionar la afinación. Trabajar paralelamente escalas de doble cuerda en la tonalidad de sol mayor y mi menor para potenciar el estudio. En cuanto a la medida, practicar ejercicios de *bariolaje*, sueltas y ligadas, debido a la importancia que tiene la distribución del arco para el dominio del ritmo. Practicar los cromatismos y trinos dobles.

Por último, cabe recordar que la posición del cuerpo y brazos será fundamental en este *Andante cantabile*. No se tensará la mano izquierda, especialmente el pulgar para tocar las dobles cuerdas sea cual sea la posición de la mano (aguda o grave). No se tensará el brazo derecho para conseguir un buen sonido, sino que el punto de contacto adecuado para la buena vibración de las cuerdas se encontrará más cerca del puente sin forzar. Tampoco se forzará la cabeza o espalda en las posiciones más agudas del presente *Estudio*. Habrá que conseguir tocar el *Estudio* como si se tratara de dos *cellos* sonando a la vez. Véase a continuación el *Andante Cantabile* o *Estudio N° 2* en la Figura 125:

14 *Andante, cantabile*

Figura 125: *Estudio N° 2*.

También se pueden apreciar el primer, segundo y tercer borrador de este Estudio en las Figuras 126, 127 y 128 respectivamente:

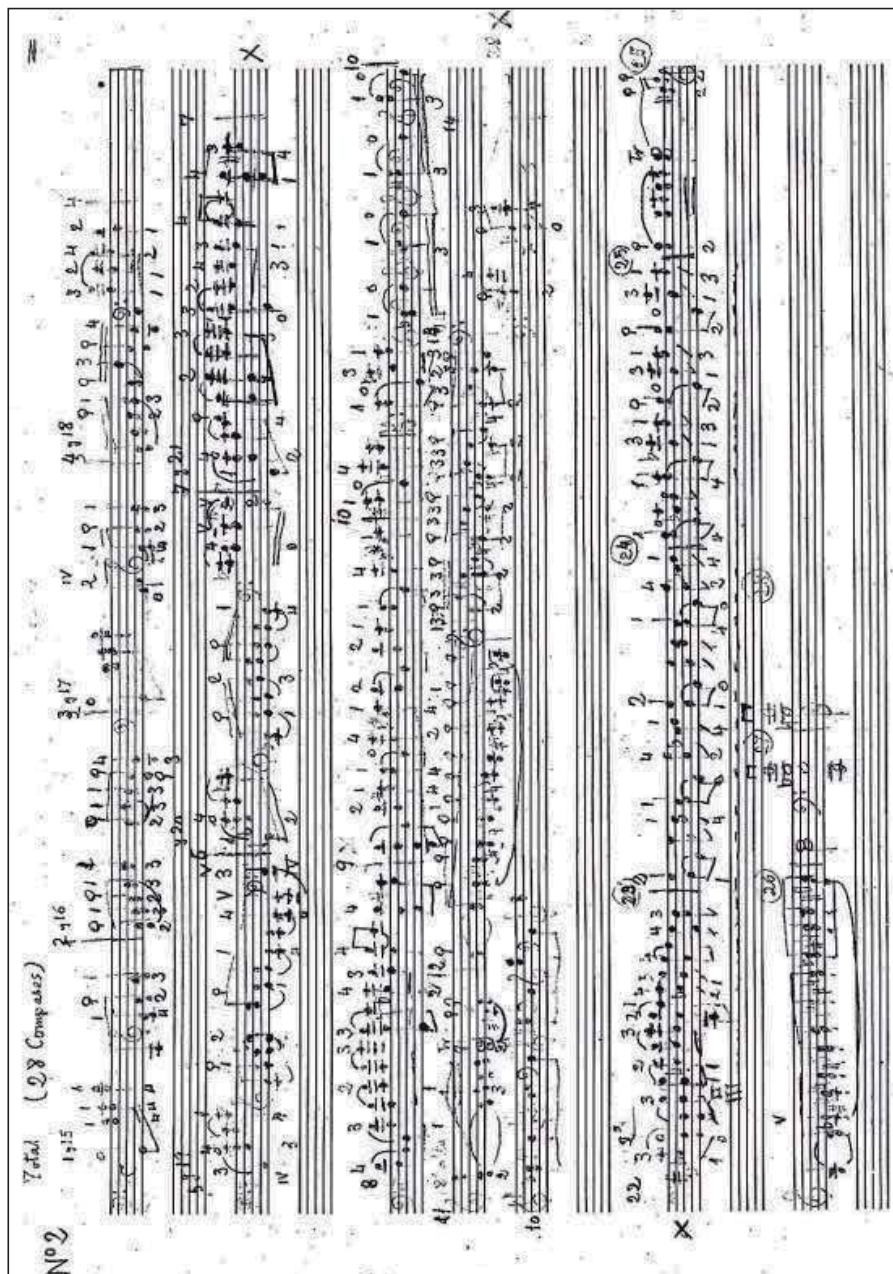


Figura 126: Primer borrador del *Estudio N° 2*.





Figura 127: Segundo borrador del *Estudio No. 2*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Ultima escritura" (No. 2). The score is written on ten staves, with the first three staves grouped together and the remaining seven staves grouped together. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with extensive fingering numbers (1-4) and bowing or breath markings. The score is densely packed with musical information, including dynamic markings like "tr" (trillo) and "p" (piano). The handwriting is clear and legible, typical of a composer's working draft.

Figura 128: Tercer borrador del *Estudio N° 2*.



▪ *Estudio N° 3, Allegretto.*

Este *Estudio* está basado en dos cuestiones técnicas fundamentales: la agilidad o dominio de la mano izquierda en posiciones agudas con pulgar y los cambios de cuerda distribuidos en todo del arco. El esquema general del *Estudio* es el siguiente:

Exposición: Parte A (Re M), pequeñas modulaciones; proceso cadencial concluyendo en la dominante de "Re", es decir, en "La". (Semicadencia).

Desarrollo: empieza en Re menor, será la parte más modulante, incluso a mitad del desarrollo empieza una progresión cadencial cromática hasta llegar a "La".

Reexposición: en Re M de nuevo, mostrando literalmente la Parte A de la exposición. El proceso cadencial concluye esta vez en la tónica de Re Mayor, afirmando la tonalidad en una cadencia perfecta.

El *Estudio* está escrito en compás de 6/8 y en valores de tresillos de semicorchea, esto añadido a la indicación de *tempo, Allegretto*, significa que su velocidad final es rápida, lo que repercute de nuevo en una gran dificultad técnica para el ejecutante. Es de observar que las claves utilizadas en este *Estudio* son siempre la clave de Sol y la clave de Do en cuarta. En muy pocos compases aparece la clave de Fa, esto significa que el *Estudio* es agudo, lo que conseguirá que continuamente se esté tocando en la posición de pulgar en el diapasón. Posición de *demangé* como cita Casaux en sus apuntes, tal y cómo se aprecia en la Figura 129:



Figura 129: Posición *demangé*.

Una característica de este *Estudio* es la cantidad de indicaciones que escribe en la partitura. Las digitaciones que utiliza Casaux están claramente escritas, incluso a veces aconseja varias digitaciones para su uso libre, así como las cuerdas en las que hay que realizar el ejercicio (II<sup>a</sup> c. que significa segunda cuerda). También están claramente expuestas todo tipo de dinámicas: pp (*pianísimo*), p (tocar piano), mf (más fuerte), *p súbito*, *ritardando*, *poco rit.*, *poco rall.*, *a tempo*, reguladores en *crescendo*, *diminuendo*, o el último compás que especifica en los acordes arpegiados (*p vibrato*), para que la mano izquierda vibre produciendo un sonido más cálido.

#### Dificultades del *Estudio*:

**Afinación:** la afinación será una constante en este *Estudio*. Para conseguir una buena afinación, habrá que trabajar lentamente el *Estudio* afinando cada una de las notas, también practicarlo sin *vibrato* y con sonido amable. Las distancias de intervalos más comunes y habituales en este *Estudio* son de tercera mayor y menor, por lo tanto, trabajarlos en dobles cuerdas cuando la posición de mano izquierda lo permita, consiguiendo mejorar aún más la afinación. Podría decirse que es un *Estudio* en el cual la mano izquierda realiza posiciones de doble cuerda pero ejecuta individualmente las notas, asimismo para reforzar el *Estudio*, es aconsejable la práctica de escalas de sextas y terceras de doble cuerda, de manera que el intérprete conseguirá mayor fluidez técnica e interpretativa.

**Articulación de mano izquierda:** para trabajar la articulación de la mano izquierda de este *Estudio*, es conveniente realizar ejercicios sin arco, es decir, como si fueran *pizzicato* de mano izquierda, de manera que dicha ejecución obliga a que la articulación de la mano izquierda sea efectiva, especialmente a medida que aumenta su velocidad. Trabajar después con arco para su correcta afinación.

**Cambios de cuerda:** la dificultad de estos cambios de cuerda con ligaduras tan largas, provoca que a veces cojee el ritmo del *Estudio*. Hay que conseguir dominar el arco en el talón, mitad y punta del arco. Para ello, practicar primeramente en grupos de tresillos, poco a poco a medida que aumente la velocidad ir ligando las nueve

semicorcheas, pero sin perder nunca el ritmo de tresillo, el cual ayudará a equilibrar la articulación rítmica.

Otra particularidad añadida a los cambios de cuerda es el movimiento que realizará el brazo derecho. En el talón habrá menos movimiento de brazo y un poco más de muñeca y, a medida que se desplace el arco hacia la punta habrá que aumentar el movimiento del brazo y, especialmente del antebrazo. Los cambios de cuerda no tienen que ser bruscos, han de ser suaves en su justa medida, Casaux los definiría como movimientos percutidos. Reforzar estos movimientos de arco con ejercicios de *bariolaje* de dos, tres y cuatro cuerdas.

Las dinámicas: a mayor intensidad, mayor velocidad de arco, pero sin presionar el brazo derecho. No hay que modificar las dinámicas por las dificultades técnicas que sugiere el *Estudio*, hay que respetarlas y exagerarlas para dominarlas. Habrá que dominar los movimientos del cuerpo, de nuevo en las posiciones agudas y las incomodidades de algunas dinámicas no tienen que ocasionar tensión en la cabeza y el cuello. Véase a continuación la partitura del *Allegretto* o *Estudio N°3* en las Figuras 130 y 131:



Figura 130: *Estudio N° 3* (primera página).



The image shows a page of handwritten musical notation for Viola, titled 'Estudio N° 3 (segunda página)'. The score is written on ten staves. The first seven staves contain a complex melodic line with numerous slurs, ties, and fingerings. The eighth staff includes a section marked 'pizz.' (pizzicato) and 'Vibralto' (vibrato). The notation is dense and characteristic of early 20th-century manuscript notation. A circled number '2' is visible in the top right corner of the page.

Figura 131: *Estudio N° 3* (segunda página).



pieza, la melodía es más sencilla en el sentido en que se muestran menos acordes o dobles cuerdas. De esta manera puede conseguirse un *vibrato* más elegante y expresivo. En la segunda frase aumentan las dobles cuerdas, pero sin dificultad, ya que en la tercera frase agudiza la melodía mediante la clave de do en cuarta y posiciones de pulgar. En este caso, hay que conseguir mantener el *vibrato* en las notas más largas y la articulación expresiva de las notas rápidas, al tiempo de ir bajando el arco hacia el puente para un sonido más exigente. Se puede apreciar la tercera frase en la Figura 133:



Figura 133: Tercera frase

En la parte B de la partitura, se encuentran otras dificultades puesto que, la melodía aparece de nuevo con dobles cuerdas pero siempre en valores largos, (negras o blancas), de manera que esta melodía va acompañada de una voz grave percutida en corcheas con *pizzicato*. Ambas voces serán realizadas con la mano izquierda de manera que resulta bastante complicado, por un lado, cantar la melodía aguda ejecutada en las primeras cuerdas manteniendo intacto un buen *legato* y por otro conseguir que no se corte bruscamente el sonido de la doble cuerda melódica, al tiempo que se percute el grave en *pizzicato*, en la tercera y cuarta cuerda. Normalmente coincide que la melodía se realiza presionando los dedos 1 y 4, y el acompañamiento en *pizzicato* con los dedos 2 o 3 respectivamente. Véase en la Figura 134:



Figura 134: Melodía y acompañamiento de *pizzicato*.



A continuación, se encuentran de nuevo en posiciones con pulgar. Primero, mediante un cromatismo de dobles cuerdas, recordando dificultades similares al final de la parte A, seguido de otro pasaje cromático con cambios de cuerda. Para el dominio de los cambios de cuerda, será necesaria una buena articulación y precisión de ambas manos, al tiempo que una buena coordinación rítmica entre ellas. Sin olvidar que hay que concluir el pasaje mediante el arpeggio de La M, permitiéndose la medida un tanto libre e incluso, un pequeño *rubato* para preparar el calderón sin precipitarlo y respirando. Se puede apreciar el fragmento en la Figura 135:



Figura 135: Primera opción, segunda parte de B.

Existe otra opción en esta segunda parte con pulgar, y es que el compositor ha escrito otra versión aparentemente más virtuosa que simplemente es una variación de la original. Quizás tiene un carácter demasiado técnico, aunque se intente buscar una secuencia cadencial. El compositor expone las dos opciones y es el intérprete quien debe elegir una de ellas según su dominio del instrumento o simplemente por el propio grado de preferencia. Véase esta segunda opción en la Figura 136:



Figura 136: Segunda opción, a elegir por el intérprete.

Por último, las dificultades que quedarán por resolver en los últimos compases simplemente serán las corcheas acentuadas y en doble cuerda, que aunque tengan acentos y cambios continuos de cuerda hay que atacar con fuerza y enérgicamente y al mismo tiempo mantener el *legato* que caracteriza a la obra. Véase en la Figura 137:



Figura 137: Corcheas acentuadas.

Concluye esta composición con el arpeggio de Re M, ejecutándose de forma similar al arpeggio propuesto anteriormente, finalizando lentamente y buscando el color de los armónicos. Se puede apreciar dicho arpeggio en la Figura 138:



Figura 138: Arpeggio de Re M.

En esta pieza *cantábile* el *tempo* será tranquilo, pero sin hacerse pesado. Se buscará la línea melódica para empezar y terminar bien la frase, al tiempo que se dirigirá la tensión musical a la parte culminante de la frase para llegar con buen sonido. No se precipitará la expresión, precisión y coordinación de ambos brazos, especialmente en los pasajes con pulgar o dobles cuerdas. La respiración será la base del equilibrio musical. Y por último se buscarán matices y dinámicas, así como diferentes intensidades y colores del *vibrato*.

En definitiva, hay que conseguir que las dificultades técnicas del *Estudio* no interfieran en la expresión de la obra. Mary recuerda haber escuchado a su padre interpretar esta pieza en casa. Posiblemente fuera una de las que más le gustaran. Véase el *Andante tranquilo* o *Estudio N°4* completo en la Figura 139:

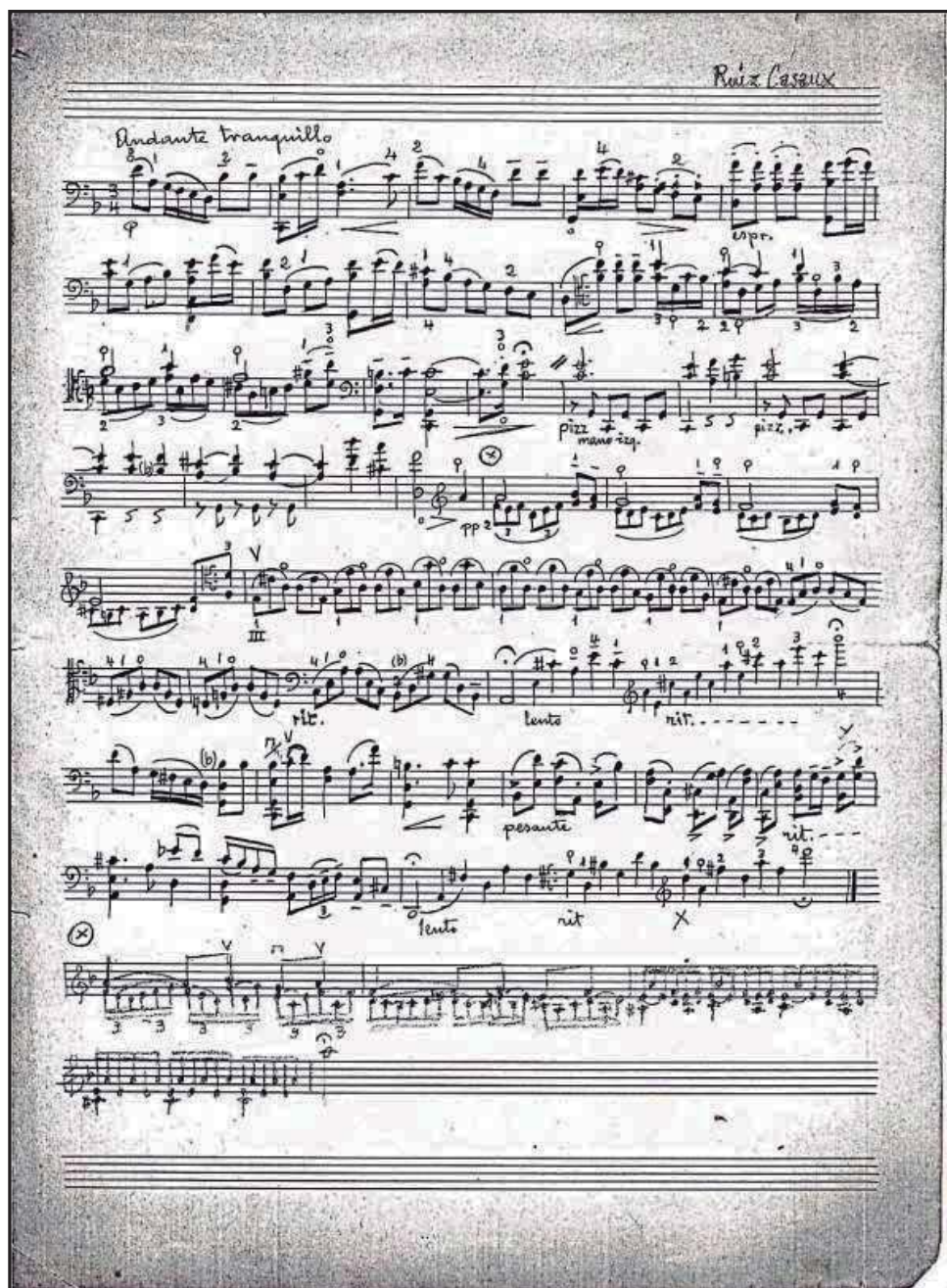


Figura 139: Estudio N° 4

- *Estudio N° 5. Andante (Estudios-Borradores N° 3A-3B, N° 5 y N° 7).*

Los dos *Estudios* que faltan por citar (el N° 5 y el N° 6) están por finalizar, lo que lleva a no hacer un análisis formal de la obra, aunque puede intuirse su final. Respecto al *Estudio N° 5* existen varios manuscritos con indicios de finales, ambos numerados con el N° 3 (3A-3B). Esto significa que Casaux quería que este fuera el *Estudio N° 3* pero hay una incoherencia, ya que existe otro manuscrito con el N° 5 y es prácticamente el mismo *Estudio*. La diferencia estriba en que el *Estudio N° 5* añade unos primeros compases nuevos, como si fueran de introducción de la obra. Y por si acaso, Casaux escribió otro borrador en el que puede apreciarse claramente el tema musical de los *Estudios N° 3* y *N° 5*, que tampoco finalizó. Se señala como *Estudio N° 7*<sup>232</sup>.

El *Estudio* detenido de estos cuatro manuscritos similares, pero no iguales, llevan a la conclusión de que todos van en la misma dirección, es decir, que el conjunto de los cuatro *Estudios* forman uno solo, que aun no quedando perfectamente definido sí al menos entendido.

El resultado final ha llevado a tener que realizar un arreglo de estos manuscritos. Considerando que el *Estudio N° 3A* es el más desarrollado, se ha realizado, gracias a las nuevas tecnologías y concretamente al programa musical *Finale*, un arreglo de dicho *Estudio*. De esta manera podrá entenderse y leerse adecuadamente este apartado. Las dificultades encontradas en este *Estudio* son las siguientes:

Respecto a la mano izquierda: la doble cuerda será la gran dificultad. No son posiciones excesivamente agudas, muy insistentes la 4ª, 5ª y 6ª posición, en momentos bastante incómodas debido a los intervalos que se realizan. La afinación será complicada por la cantidad de dobles cuerdas que resultan y los saltos de arco que han de efectuarse.

Respecto a la mano derecha: los saltos serán de la 3ª cuerda a la 1ª y 2ª que deberán sonar a la vez, para producir la doble cuerda. Esto produce que el *Estudio*

---

<sup>232</sup> Todos los manuscritos se exponen a continuación, después del desarrollo del *Estudio N° 5*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

difícil, por un lado, la articulación de las notas (y, por lo tanto, del sonido) ya que repercutirá en el punto de ataque (punto exacto del ataque de la nota), y por otro, el movimiento del brazo derecho que tendrá que ser rápido (para saltar a las cuerdas respectivas constantemente) y soltando muñeca y brazo. A la vez, la afinación será más complicada debido a los saltos que ha de realizar la mano izquierda con los cambios de posición sumados a los cambios de cuerdas del arco.

Como conclusión, una vez más, es muy importante la aportación de Casaux al mundo del violonchelo, en este caso con *Estudios* de gran dificultad. Se puede afirmar que no escribía música sencilla para cello, lo que acredita que poseía un nivel muy elevado de la técnica violoncelística. Véanse a continuación los borradores Números 3A, 3B, 5 y 7 en las Figuras 140, 141, 142 y 143 respectivamente:



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image shows a page of handwritten musical notation for Viola, titled "Nº 3" in the top left corner. The tempo is marked "Andante". The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Above the first staff, there are several groups of numbers (1, 2, 3, 4) indicating fingerings for the right hand. The score is densely written with notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are three empty staves.

Figura 140: *Estudio-Borrador 3A*.

Nº3 Andante

Figura 141: *Estudio-Borrador 3B*.



The image shows a handwritten musical score for a cello study. At the top, there are two empty staves with the number '5' written in the center. Below them, a red arrow points to the first staff, which begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The score consists of five systems of music. The first system has a single staff with a melodic line. The second, third, and fourth systems each consist of two staves: the upper staff continues the melodic line, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The fifth system also has two staves. The music is characterized by frequent triplets and sixteenth-note patterns. The piece concludes with a final staff marked 'FIN' in red ink.

Figura 142: *Estudio-Borrador N° 5*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 143: *Estudio-Borrador N° 7*.

A continuación se muestra el arreglo del *Estudio N° 5* en la Figura 144:

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It is marked 'Andante'. The score consists of 21 measures across 11 staves. The first measure is marked with a fermata. The piece features complex fingering patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A double bar line is present at measure 10. The score concludes with a final cadence in measure 21.





Figura 144: Arreglo del *Estudio N° 5* (elaboración propia).

- *Estudio N° 6.*

El último *Estudio* de Casaux se asemeja no en melodía pero sí en dificultad de arco al *Estudio N° 6 op. 73* de D. Popper (1982), siendo muchísimo más complejo de mano izquierda. Este *Estudio* no está finalizado pero pueden advertirse las dificultades técnicas que Casaux pretendía que se trabajaran.

Respecto a la mano derecha, se practicará el *legato* para estudiar más detenidamente la sonoridad, el punto de contacto, y los cambios veloces y anticipados de cuerdas, además de los saltos de cuerdas. La dificultad irá aumentando conforme la velocidad. Y las dinámicas junto con los acentos que suelen coincidir en las partes fuertes de la línea musical dificultarán la flexibilidad del golpe de arco, es decir, el dominio del *détaché*.

Respecto a la mano izquierda: tocar este *Estudio* resulta de enorme dificultad. Prácticamente todo el *Estudio* está escrito en clave de Sol, lo que significa que es muy agudo. Las digitaciones serán con pulgar, incluso con dobles cuerdas, lo que incrementa aún más la dificultad.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Puede afirmarse que los *Estudios* de Casaux resultan verdaderamente difíciles. Por un lado, se asemejan a los *Estudios* de D. Popper, pero con mayores dificultades en su interpretación. Por otro, tienen relación con las escuelas de J. Klengel, A. Franchome, o A. Piatti. Y, por último, puede considerarse que las grandes dificultades de los *Estudios* o caprichos de A-F. Servais o P. Bazelaire, son más accesibles para el instrumentista que los de Casaux, ya que éstos son más incómodos de tocar. Lo que significa el nivel de exigencia o el gran dominio que tenía Casaux sobre la técnica del violonchelo. Puede apreciarse el *Estudio N° 6* y su arreglo-reconstrucción en las Figuras 145 y 146:



Figura 145: *Estudio N° 6*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 146: Arreglo del *Estudio N° 6* (elaboración propia).

#### 4.3.3.2 *Impromptus de cello.*

Dos son los *Impromptus de cello* que Casaux dedica al instrumento. La palabra *impromptus* es muy utilizada para describir o titular obras o piezas para *cello* solo. (Actualmente en música contemporánea suele utilizarse mucho). Significa improvisar, lo que proporciona una acción más libre a la interpretación del instrumentista.

Hay muy pocas fuentes de información que citen a Casaux, por lo que se trata de un personaje desconocido, sin embargo algunas fuentes (Suárez, 2001) citan los *Impromptus* como sus únicas obras dedicadas al violonchelo, sin especificar si se trata de solo o acompañado. Lo que significa que las pocas informaciones que existen sobre las obras para *cello* de Casaux son erróneas. Los *Impromptus* en realidad son obras que no finalizó y la verdad es que tampoco son de mucha importancia, de ahí el desconcierto existente entre las fuentes de información.

Debido a que están totalmente inacabados se ha considerado interesante reconstruir los dos *Impromptus* siguiendo la idea inicial que plasmó Casaux. De esta manera pueden entenderse e incluso interpretarse. Además, pueden compararse todos los *Impromptus*, tanto los manuscritos originales de Casaux como los reconstruidos en las Figuras 147-150:



Figura 147: *Impromptus de cello N° 1*.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 148: Reconstrucción del *Impromptu de cello N° 1* (elaboración propia).

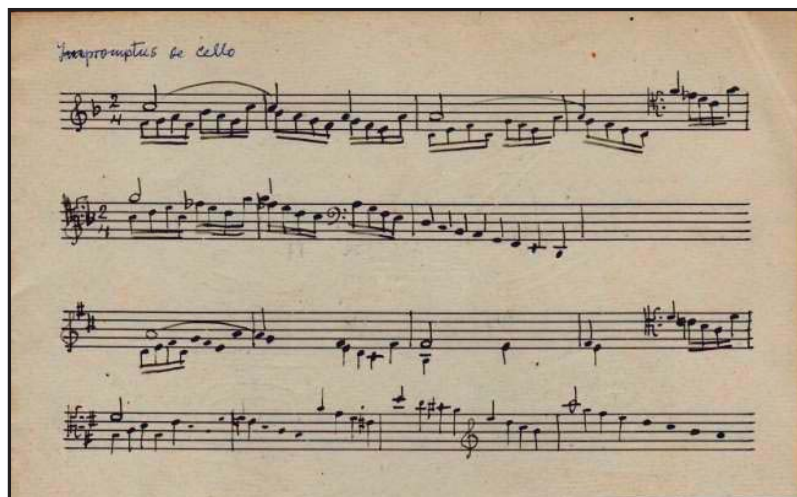


Figura 149: *Impromptu de cello N° 2*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 150: Reconstrucción del *Impromptu de cello N° 2*  
(elaboración propia).

En el *Impromptu de cello N° 1* Casaux hace hincapié en la articulación de la mano izquierda tanto en primeras posiciones como en posiciones agudas (con pulgar). Debido a las largas ligaduras que indica el maestro, obliga a la mano izquierda a articularla muy bien y a la mano derecha a cambiar de cuerda con claridad, precisión y coordinación con la izquierda, relajando y flexibilizando los movimientos del arco y por lo tanto todo el brazo.

El *Impromptu de cello N° 2*, es más complejo que el primero. A este *Impromptu* Casaux le añade una segunda voz cuya línea musical se compone de notas largas, por lo que convierte esta pieza a dos voces. Una de las grandes dificultades será tocar las dos voces a la vez, ya que una voz es de notas largas y la otra de notas rápidas, incrementándose la dificultad porque ambas voces están escritas en posiciones agudas. Las notas rápidas no han de interferir en las blancas (o notas largas) y viceversa. Si ya suele ser complicado realizar estos ejercicios en las primeras posiciones, en este *Impromptu* que Casaux impone que se realice en posiciones agudas se triplica la dificultad.

#### 4.3.3.3 Borradores.

De los 10 borradores que Casaux escribió, solamente se hace referencia a 6, los que son más completos y pueden leerse y entenderse mejor. El resto están poco trabajados, pero no por ello quedan excluidos.

Ninguno de los diez borradores está finalizado, pero se advierte en ellos la reconocida técnica del autor. Para ello, y al igual que en los apartados anteriores (*Estudios* e *Impromptus*), se recurre, una vez más, a programas musicales informáticos, para hacer una reconstrucción de los seis borradores que se señalan en esta investigación. De hecho, no se hace un análisis descriptivo de ellos considerando que la propia reconstrucción es suficiente para poder llegar a entenderlos, siendo además la única manera de poder conocerlos e interpretarlos.

En realidad, en algunos de sus borradores se repiten las exigencias técnicas del violonchelo con diferentes ejercicios. Solamente se va a exponer el borrador N° 1 y N° 2 ya que los tresillos y los cromatismos no se han desarrollado anteriormente en los *Estudios*. Respecto a la reconstrucción de los borradores, se exponen todos (del 1 al 6) debido al análisis que se ha tenido que efectuar a través del estudio de las obras de Casaux<sup>233</sup>. A continuación se desarrollan el N° 1 y N° 2:

- Borrador N° 1.

En cada *Estudio* Casaux pretende trabajar algún concepto técnico característico de la técnica del violonchelo. En este borrador, que está por terminar, el recurso técnico que el maestro utiliza son los tresillos, ya que requieren un específico control.

La estructura general del *Estudio* no tiene una forma concreta como las piezas anteriores. En este caso, se trata de ir alternando los motivos, siempre en ritmo de tresillo, que irán variando entre ellos sucesivamente. Véase Figura 151:



Figura 151: Motivos.

<sup>233</sup> La partitura original de los borradores N° 3, 4, 5 y 6 se exponen en el anexo XIV.

La dificultad que predominará sobre la realización del tresillo será la articulación y dirección del arco y de las notas. Cada grupo de tresillo alterna el arco arriba y arco abajo, esto dificulta la dirección del arco y por lo tanto la velocidad y precisión de las notas ejecutadas.

Para solucionar este problema, se trabajará despacio y se intentará cambiar de dirección (arriba o abajo) cada tres notas, es decir la primera nota de cada tresillo será la encargada de ser acentuada obligando al brazo a cambiar forzosamente la dirección del arco, consiguiendo que las dos corcheas restantes del tresillo, se toquen por efecto rebote, es decir, sin hacer esfuerzo, simplemente producido por el impulso del arco.

Al mismo tiempo hay que añadir las dificultades que requieren los cambios de cuerda ejecutados continuamente y molestos para la motricidad de ambos brazos. Para ello se tratará de no pasar demasiado arco, intentando tocar en un punto cómodo de la cuerda, entre el talón y la mitad del arco, y sobre todo se anticipará el movimiento del ángulo de las cuerdas con el brazo y antebrazo derecho.

Otras dificultades que se van a presentar en este borrador van a ser los tresillos en posiciones agudas con pulgar. De manera, que habrá que cuidar especialmente la afinación, dominar la digitación y articulación y en todo momento se intentará buscar el punto de contacto adecuado, es decir, tocar con el arco más cerca del puente. Obsérvese en la Figura 152:

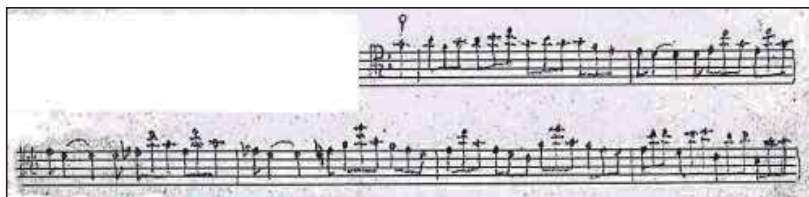


Figura 152: Posición en pulgar.

Además de los tresillos, en este borrador prevalece su carácter anacrúsico, de manera que la anacrusa en forma de negra será el principio de cada motivo. Igualmente ocurre con las ligaduras sincopadas que rompen el ritmo del tresillo para

preparar el pasaje final del borrador. Una apreciación que se quiere añadir, es que la corchea suelta detrás de la ligadura se realizará arco arriba.

El final del borrador se da por entendido que le siguen una o varias secuencias en línea descendente llegando a concluir en Do M, que es su tonalidad principal y por supuesto manteniendo el ritmo de tresillo. Puede apreciarse debidamente la copia del borrador N° 1 en la Figura 153<sup>234</sup>:



Figura 153: Copia del borrador N° 1 (elaboración propia).

- Borrador N° 2.

Este borrador está fechado el 22 de marzo de 1963, pero como ya se ha explicado anteriormente es posible que no sea su fecha real de composición. En esta ocasión la fecha del borrador coincide en los últimos años de actividad docente de Casaux y puede que fuera una de sus últimas composiciones.

Al igual que el borrador anterior que no contiene una estructura formal, en éste ocurre lo mismo. Casaux utiliza un motivo de ocho corcheas cromáticas, cuatro

<sup>234</sup> Consúltese el borrador original en el anexo XIV: Figura 277.

ascendentes y cuatro descendentes. Este motivo se irá repitiendo sucesivamente, intentando que la primera parte del borrador sea en dirección cromática ascendente y la segunda parte descendente, tal y como se aprecia en la Figura 154:



Figura 154: Motivo principal.

Aunque esta segunda parte no está terminada se puede intuir el final, ya que el formato de este borrador es el cromatismo. La dificultad del cromatismo consiste en la articulación por semitonos de los dedos de la mano izquierda. Las digitaciones propuestas por Casaux son 1-2-3-4-4-3-2-1, y vuelta a empezar, de manera que el primero y cuarto dedo serán los que realizarán el cambio de posición por semitono, consiguiendo como resultado final que entre motivo y motivo, haya la distancia de un tono. Obsérvese la Figura 155:

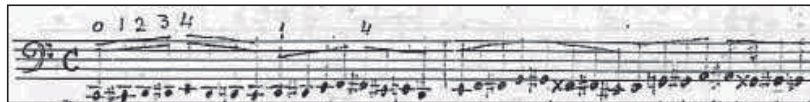


Figura 155: Distancias de tono cada motivo.

La altura máxima a la que llega el borrador es a la cuarta posición del violonchelo en la primera cuerda. A partir de entonces se puede descender de dos maneras: primera opción, realizando el motivo empezando desde el cuarto dedo, o sea, descendente-ascendente, como se indica en la Figura 156. La segunda opción realizándolo a la inversa, es decir, empezando desde el primer dedo consiguiendo que el diseño sea ascendente-descendente al igual que la primera parte del borrador, como en la Figura 157:



Figura 156: Primera opción: descendente-ascendente.



Figura 157: Segunda opción: ascendente-descendente.

La afinación resulta complicada y delicada a la vez, ya que se repiten las mismas notas con diferentes digitaciones. Para ello, hay que insistir en trabajarlo despacio e incluso con ligaduras, con un sonido suave para poder escuchar la afinación detenidamente y poco a poco ir aumentando la velocidad.

El resultado final es la motricidad de ambos brazos ya que todas las corcheas están sueltas, lo que requiere la misma velocidad y sincronización del arco a la cuerda respecto a los dedos. Una forma más sencilla de ejecutar este borrador es, pensar que la primera nota de cada cuatro corcheas empieza arco abajo, si esta primera nota es atacada o mordida correctamente, el resto de las corcheas resultarán mucho más claras y fáciles de interpretar.

También se ha confeccionado un arreglo del borrador N° 2 a través del estudio de cromatismos y enarmonizaciones. Se pretende facilitar la lectura de las alteraciones cromáticas, y, en algunos casos, sustituyendo dobles alteraciones por otras sencillas a través de la enarmonización. Un ejemplo de ello puede ser: el Sol doble sostenido descendente del 2º compás de la partitura original por un La natural del arreglo del borrador, como puede comprobarse en la Figura 158<sup>235</sup>:

---

<sup>235</sup> Consúltese el borrador N° 2, original de Casaux, en el anexo XIV: Figura 278.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 158: Arreglo del borrador N° 2 (elaboración propia).

Respecto a los borradores N° 3, 4, 5 y 6, se ha considerado interesante reconstruirlos teniendo en cuenta la idea musical y pedagógica de Casaux, ya que no estaban finalizados debidamente. Se han editado informáticamente para facilitar su lectura y así finalizar la posible colección de estudios que pretendía tener Casaux. Pueden verse en las Figuras 159-162<sup>236</sup>:

<sup>236</sup> Consúltense los borradores originales de Casaux, del N° 3 al N° 6, en el anexo XIV: Figuras 279-282 respectivamente.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 159: Reconstrucción del borrador N° 3 (elaboración propia)



Figura 160: Reconstrucción del borrador N° 4 (elaboración propia).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 161: Reconstrucción del borrador N° 5 (elaboración propia).



Figura 162: Reconstrucción del borrador N° 6 (elaboración propia).

Para finalizar, se puede afirmar que las obras o *Estudios* para violonchelo solo del maestro Casaux se basan principalmente en cromatismos, tonalidades correlativas y cadencias perfectas, que musicalmente agradan al oído. Pero la principal intención de Casaux en estas composiciones, es la de combatir todas las dificultades técnico-instrumentales básicas del violonchelo. Como se ha citado anteriormente, cada *Estudio* representa una cuestión técnica a resolver por el ejecutante y la mayoría de ellos son de gran envergadura. Como dicen sus alumnos, estudiar el violonchelo, realmente era algo muy serio. Las últimas palabras dedicadas a Casaux en esta investigación las realiza su hija Mary en el anexo XV.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

# CONCLUSIONES



## 5. CONCLUSIONES

Esta Tesis se centra en el estudio de la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal, importante violonchelista de principios del siglo XX que, a día de hoy, permanece en el olvido, a pesar de tener gran reconocimiento en su época. Destacó la gran labor que realizó en el campo de la pedagogía, la música de cámara, la recuperación del Patrimonio Nacional a través de los Stradivarius del Palacio Real de Madrid, así como la creación de su propia colección de instrumentos antiguos. A la vez, destaca su implicación en la reforma de las enseñanzas musicales, su interés por la composición, compaginándolo con una intensa vida concertística.

Para llevar a cabo esta investigación, se ha realizado una revisión bibliográfica, mediante la consulta de publicaciones de libros, artículos de revistas, prensa, radio, programas de conciertos, Tesis doctorales, métodos de violonchelo, registros de archivos, bibliotecas públicas, documentales y entrevistas. Algunas de las instituciones públicas consultadas, ya que se trata de bibliografía descatalogada, han sido, por un lado, los archivos del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Nacional de España, el Palacio Real de Madrid, y, por otro, la Sociedad General de Autores y Editores, el Museo Arqueológico Nacional o el *Museu* de la Música de Barcelona. Pero la información más importante de esta Tesis lo constituye el archivo personal que guardaba el propio Casaux, documentos que, actualmente, están en propiedad de la familia Ruiz-Casaux. Todo ello, ha conllevado a que la mayor parte de la información investigada se ha encontrado en la ciudad de Madrid.

A continuación se hace un balance de los objetivos propuestos al inicio de la investigación y del grado de consecución de cada uno de ellos:

El objetivo principal de esta Tesis es evidenciar la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux, así como estudiar su obra, ya que se trata de una de las personalidades más importantes, y a la vez desconocidas, de la música española de la primera mitad del s. XX.

Respecto a este objetivo, se ha pretendido dar a conocer la personalidad de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal y el legado que, gracias a su prolífica trayectoria profesional, dejó en el ámbito musical español. Para ello, se ha tenido que

emprender un largo viaje al pasado, concretamente a la primera mitad del s. XX, recorriendo la trayectoria personal y musical de la vida de Casaux, quedando cautivados por los hallazgos encontrados. Tras este trayecto, se ha considerado que realmente era necesario realizar un trabajo de investigación sobre Casaux, dada la nula información existente en torno a un personaje fundamental en la historia del violonchelo en España.

Esta investigación pone de manifiesto, que por primera vez en la historia de la música, se ha podido reconstruir la vida y obra de Casaux, un extraordinario cellista y músico español, prácticamente desconocido hasta la fecha. El acceso, desde sus múltiples perfiles, a la figura de un músico de estas dimensiones ya es de por sí enriquecedor, puesto que se trata de un personaje central en la Escuela Española del Violonchelo.

La extensa recopilación de documentos que se presentan, inéditos hasta el momento, suponen un material único e histórico de valiosa información y documentación para futuros estudios de investigación o para su uso didáctico en centros de educación musical. Estos documentos, pertenecen al archivo personal de Casaux. También se aportan referencias sobre medios de comunicación que pueden ser muy útiles: una bibliografía descatalogada, así como el uso de revistas, prensa, radio o programas de conciertos, haciendo un total de más de 500 documentos expuestos sobre Casaux, ordenados la mayoría de ellos en un importante anexo. Además de realizar entrevistas a violonchelistas españoles –sus alumnos Ángel González Quiñones y Vicente Espinosa Carrero, y otros de mayor edad como Pedro Corostola Picabea y Marçal Cervera Millet, este último en un documental-, e incluso a su propia hija y pianista Mary Casaux para poder concluir adecuadamente esta investigación.

Por todo ello, puede conocerse, y a la vez reconocerse, la importante labor que el maestro realizó con y para el violonchelo dentro de la historia musical española. Casaux representa, en este sentido, una inagotable fuente de conocimientos sobre la evolución histórica del cello en España, principalmente desde sus vertientes interpretativa y pedagógica.

De este objetivo principal, se desprenden otros cuatro que hacen referencia a sus facetas más representativas:



- 1) El primer objetivo consistió en destacar su trayectoria como concertista, su intensa actividad como intérprete solista al frente de orquestas sinfónicas nacionales e internacionales, así como su importantísima actividad promotora y organizativa de la música de cámara española, con las que alcanzó un reconocido prestigio musical y una destacable proyección internacional. La *Agrupación Nacional de Música de Cámara* ha sido el eje principal de una intensa actividad musical, cultural y social en el país.

En cuanto a la consecución de este, se ha demostrado que como concertista llegó a pertenecer al destacado grupo de las tres 'ces' del violonchelo español del momento Casals-Casaux-Cassadó. Para ello, se ha tenido que dedicar un capítulo analizando y enumerando las interpretaciones más importantes como solista al frente de orquestas sinfónicas, destacando que tocó con todas las orquestas sinfónicas existentes en el país, especialmente con la *Orquesta Sinfónica de Madrid* -siendo su interpretación de la obra *Don Quijote* de R. Strauss bajo la dirección del compositor la que le ha llevado a la historia-.

Además de mostrar su actividad concertista al frente de orquestas sinfónicas, también se ha demostrado que Casaux fue un excepcional intérprete de música de cámara. Y, se ha resaltado especialmente, su labor en una de las principales formaciones para cuerda de este género musical, el cuarteto de cuerda. Para ello, se han enumerado cronológicamente las diferentes agrupaciones que Casaux fundó o llegó a formar parte de ellas. De esta manera, se reconoce su gran aportación a la música de cámara en España, de hecho, logró llevar esta modalidad interpretativa a los más altos niveles, especialmente con la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* -quinteto de cuerda y piano-. Consiguió que esta agrupación fuera sustentada por el Gobierno Español, obteniendo merecida fama nacional e internacional y estrenando e interpretando infinidad de obras por todas las ciudades de España.

No obstante, tuvo una enorme repercusión nacional e internacional esta agrupación, pero, conseguir fundarla fue tan compleja como resultaría crearla hoy. ¿Podría instaurarse en España una formación camerística sustentada por el Ministerio de Educación? Esto evidencia la dedicación absoluta y la entrega

de Casaux hacia la música en España, la gran labor que realizó en un país que tanto había que hacer y, que, sus esfuerzos que sirvan como modelo para las nuevas generaciones.

- 2) El segundo objetivo trataba de destacar la *lutheria* a través de los Stradivarius del Palacio Real de Madrid. Después de muchos años de trabajo y perseverancia, Casaux consiguió reunir los cinco Stradivarius, es decir, el conjunto ornamentado construido a finales del S. XVII para la Corte Española. Este hecho es de tal importancia en la historia musical española, que si no hubiese sido por el empeño, esfuerzo y constancia de Casaux, no existiría dicha colección completa. Actualmente se siguen ofreciendo conciertos en el Palacio Real con los Stradivarius a cargo de destacados instrumentistas. Respecto a este, ha quedado patente su dedicación incansable a la *lutheria*, especialmente a la restauración, cuidado y recopilación de los cinco Stradivarius del Palacio Real, como ejemplo de sensibilidad y tenacidad en un ser tan excepcional como fue Casaux. A día de hoy es la faceta que más ha trascendido en España, puesto que restaurar los instrumentos Stradivarius y recuperar la viola perdida -encontrada tras dedicar casi 30 años de su vida a buscarla y apodada como viola 'Ruiz-Casaux' conlleva a que, en la actualidad, se pueda utilizar el conjunto ornamentado, interpretando obras del repertorio clásico de la música de cámara. Consiguió que los conciertos realizados en el Palacio con los Stradivarius se convirtieran en un acontecimiento social con repercusión internacional. En realidad, la trayectoria completa de cómo se restauraron, recopilaron, dónde y cómo se guardaron, cómo se utilizaron los Stradivarius del Palacio Real y su repercusión, es totalmente desconocida (se dispone solamente de lo que Casaux escribió). Ni siquiera figura en los archivos del Palacio, por lo que se trata de información excepcional e inédita en la historia del Patrimonio Musical Español. Estos exclusivos documentos serán de gran importancia, tanto para el Patrimonio Nacional, como para grandes coleccionistas y profesionales de los instrumentos de cuerda, ya que son interesantes descubrimientos básicos para futuras investigaciones. La documentación aportada sobre la recuperación de la viola 'Ruiz-Casaux' ha

dado lugar a una bonita historia en la que la insistencia, perseverancia y el buen hacer de Casaux han sido fundamentales para que volviera a España. Esta historia que en la actualidad no ha quedado constancia alguna, también sirve para demostrar el arduo trabajo que supuso para Casaux conseguirlo y la importancia que conlleva al Patrimonio Nacional conservarlo. A través de esta Tesis podrá conocerse el cuidado y la protección que recibían los Stradivarius en aquella época y compararse con la actual, que resulta insuficiente. Y, por tanto, que sirva de ejemplo para la conservación y mantenimiento de los instrumentos.

Respecto a sus artículos de musicología, hasta la elaboración de esta Tesis, eran totalmente desconocidos, al igual que su colección privada de instrumentos antiguos. No solo pueden conocerse sus contenidos, sino también dónde se encuentran para estudiarlos detenidamente y, al tiempo, respetarlos por su calidad y valor de investigación.

- 3) El tercer objetivo compendia su pedagogía violonchelista en todas sus modalidades. Se presenta su excelente trabajo como profesor en el Real Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid. Todavía queda constancia en sus discípulos, como testimonio ejemplarizante de las magistrales lecciones impartidas por él. Aquí, se pone de manifiesto y se sacan a la luz sus manuscritos inéditos relacionados con su sistema pedagógico. Por un lado, su Programa Oficial, Plan de Estudios y sistema técnico, y por otro, su sistema psico-anatómico, en el que explica perfectamente la mejor forma de tocar y enseñar la técnica del violonchelo. Estos manuscritos resultan novedosos y avanzados para el momento.

En cuanto al tercero, se confirma que fue un excelente pedagogo. Para ello, se demuestra su dedicación a la docencia y a la didáctica del violonchelo. Debido a que Casaux ha conservado innumerables manuscritos, se ha podido conocer de primera mano, el Programa Oficial de Violonchelo y el Plan de Estudios del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid -durante sus años de cátedra- ideado y realizado por él mismo. Esto ha permitido estudiar y

valorar el planteamiento de la escuela violonchelística del momento y cotejarlo con los programas didácticos actuales.

Es importante la labor realizada en este trabajo respecto a los documentos de Casaux relacionados con la docencia y pedagogía. Gracias a los documentos expuestos en esta investigación, se puede tener conocimiento, por primera vez en la historia del violonchelo español, de la programación del aula de violonchelo en el principal centro educativo del país durante la primera mitad del s. XX. Hecho que permite saber cuáles fueron los inicios y su posterior evolución de la escuela del violonchelo en España.

También se ha encontrado, a través de los manuscritos y su pedagogía, su Método Didáctico -que no llegó a finalizar- directamente relacionado con la técnica del violonchelo, diseñado y distribuido con ejercicios técnicos progresivos muy específicos para su buen entendimiento. Y, después de un análisis exhaustivo, ha sido conveniente reconstruirlo, mediante programas informáticos especializados en la edición de partituras musicales, para que pueda leerse adecuadamente y conocerse detalladamente la técnica que Casaux enseñó en la primera escuela sólida del violonchelo español.

Por otra parte, se ha expuesto su sistema psico-anatómico, que trata sobre la colocación del instrumento y los movimientos (posiciones) a realizar por el intérprete para lograr el máximo rendimiento musical en el momento de la ejecución. El desarrollo de esta metodología técnico-interpretativa puede advertirse perfectamente, y con todo tipo de detalles, mediante dibujos y explicaciones escritas por el propio Casaux, siendo transcritos la gran mayoría de sus manuscritos debido a su estado de deterioro. Se ha podido conocer y transmitir la visión tan avanzada que tenía Casaux de la técnica del violonchelo. La ergonomía, que a día de hoy está en uso habitual, era inconcebible a principios del s. XX. Esto que hace plantearse a los violonchelistas lo imprescindible que es el poder dominar la técnica y lo que se ha evolucionado desde entonces. Gracias a estos documentos pude descubrirse por primera vez y con un detalle asombroso la pedagogía que inculcó Casaux. Además, en estos planteamientos anatómicos el maestro Casaux también hizo hincapié en la importancia que tiene la docencia y los

requisitos necesarios para ejercerla, haciéndonos reflexionar de nuevo sobre la responsabilidad y seriedad que debe adoptar el profesor hacia el alumno. Actualmente sigue siendo una información sorprendente y básica para el violonchelista y para los pedagogos, puesto que está lleno de importantes enseñanzas que entroncan muy bien con la didáctica del instrumento que se aplica hoy en día.

No causa extrañeza que Casaux colaborara en la evolución de un determinado sistema musical ya que la situación al respecto en este país, estaba anclada en el pasado. Contribuyó incasablemente, a que las enseñanzas musicales ocuparan un lugar digno en la sociedad cultural española, consiguiendo que el Ministerio de Cultura reconociera los estudios musicales, dotándola de una titulación académica equiparable a otras titulaciones universitarias. Hecho que nos conduce a conocer mejor los fundamentos de la enseñanza musical del país.

- 4) El cuarto objetivo está dedicado a la composición. En él se quiere dar a conocer su obra musical. Algunas de estas piezas son originales y otras transcripciones, perteneciendo a géneros tan diversos como la música de cámara, el violonchelo solo, e incluso obras de Palacio. Todas ellas inéditas hasta el momento.

Así, se ha destacado su legado como compositor, y, se ha demostrado que las obras de Casaux están dedicadas, en su gran mayoría, al violonchelo. Las desarrolladas en este trabajo son las compuestas para violonchelo solo, de carácter pedagógico, es decir, a su colección de *Estudios* relacionados todos ellos con las enseñanzas técnicas y progresivas de Casaux. No llegó a finalizarlos pero, de nuevo, se han reconstruido los más deteriorados, mediante programas musicales informáticos, pudiéndose interpretar, por primera vez, a través de esta investigación. Ello ha supuesto conocer la obra completa de *Estudios* para violonchelo, su estilo compositivo, los recursos técnicos utilizados y las dificultades que conllevan su interpretación. Todos ellos de gran dificultad, con lo que se demuestra el nivel de exigencia de Casaux.

También se han llevado a cabo otro tipo de trabajos como arreglista o transcriptor. Por un lado, las referidas a la música de cámara, algunas originales y otras como transcripciones o arreglos para diferentes formaciones camerísticas y, por otro, las zarzuelas. Muchas de ellas realizadas por encargo del Palacio Real de Madrid, sacadas a la luz por primera vez ya que son inéditas todas ellas e inexistentes en los archivos del Palacio Real. Este catálogo de obras, también sirve para conocer de manera más cercana, la vida musical de principios del s. XX, especialmente en Palacio.

Gracias al descubrimiento de sus obras, se han podido recopilar y ayudar a la familia Ruiz-Casaux para que puedan ser registradas en el SGAE para su protección, conocimiento y posible interpretación.

Para concluir, cabe destacar sus muchas otras facetas, que también enriquecieron su vida, como los dibujos (en caricaturas), el coleccionismo o el hecho de ser vicepresidente de la sociedad numismática. Estas inquietudes junto con sus conocimientos y estilo de vida, revela el gran nivel cultural de Casaux. Su personalidad polifacética es un ejemplo humano de que hay que amar, además de la música, la vida. Esta es una de las enseñanzas que, tanto a sus alumnos, como a todos los que le rodearon supo transmitir.

Se conoce de la existencia de diversas grabaciones de audio por Radio Nacional de España, donde sería posible escuchar al maestro Casaux. Por desgracia y, tras intentarlo en varias ocasiones, no se han podido localizar, hasta la fecha. Esta labor requiere de ayuda profesional en los archivos de Radio Nacional, ya que son grabaciones extraviadas y de gran antigüedad. Este material habría sido de gran interés para conocer en primera persona la técnica y musicalidad del maestro Casaux.

En cuanto a futuras investigaciones, resulta interesante conocer a fondo el sistema psico-anatómico. Las transcripciones de los manuscritos abren las puertas a su estudio y posibles comparativas con respecto a los actuales, ampliando los conocimientos dirigidos por Casaux. Por otro lado, el Programa Oficial y el Plan de Estudios, también sirven para cotejar métodos antiguos y desconocidos, sacando a la luz antiguas enseñanzas que hacen reflexionar sobre los diferentes sistemas de enseñanzas actuales. Estos métodos de violonchelo u obras utilizadas, su sistema progresivo de enseñar, la pedagogía

aplicada, su método didáctico, junto a las pedagogías actuales, abren posibilidades de seguir investigando hacia una mejora del sistema educativo del aula de violonchelo. Respecto a los Stradivarius, son foco de investigación y tema de interés por parte de melómanos, entendidos y profesionales, siendo el descubrimiento de su historia, material fundamental para incrementar el conocimiento de estos únicos instrumentos. Cabe la posibilidad de ampliar ésta información examinando la documentación aportada. Al igual que también se puede profundizar en la trayectoria musical y conciertos de cada una de las agrupaciones de música de cámara en las que participó Casaux, aportando información valiosa acerca de tradiciones de la época, salas de concierto más importantes y repertorio interpretado. Y, de esta manera, conocer mejor la historia de la música de cámara de la primera mitad del siglo XX.

Sin duda alguna, Casaux fue un extraordinario artista. Muestra de ello, entre otras cosas, son las innumerables distinciones oficiales que recibió en vida. El presente trabajo de investigación es un homenaje al maestro Casaux, por lo que ha significado en la historia del violonchelo y de la música en España y por lo que a mí, particularmente, me ha transmitido a través de su legado humano, pedagógico y musical. Una herencia cultural que merece ser compartida por todos.





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

# REFERENCIAS



## 6. REFERENCIAS.

### 6.1 Fuentes documentales.

- Alavedra, J. (1969). *Pau Casals*. Barcelona: Aedos.
- Alexander, F.M. (1995). *La técnica Alexander*. Barcelona: Paidós.
- Alexanian, D. (1922). *Traité théorique et pratique du violoncelle*. Paris: Editions Litteraires et musicales A. Z. Mathot. 11. Rue Bergère.
- Anderson, B. (2004). *Estirándose*. Barcelona: RBA.
- Arizcuren, E. (1992). *El violoncello. Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona: Labor.
- Asensi, M. C. (2014). Les tres ces del violoncel espanyol. *Picat i lligat*, 14,12-13.
- Blanes, L. (1997). *Personalidad del Padre Vicente Pérez-Jorge a través de su música y de sus escritos*. Valencia: Promolibro.
- Bunting, C. (1999). *El arte de tocar el violonchelo*. Madrid: Pirámide.
- Calais, B. & Lamotte, A. (2006). *Anatomía para el movimiento*. Barcelona: La Liebre de Marzo.
- Camner, J. (1980). *The great instrumentalists in historic photographs. 274 portraits from 1850 to 1950*. New York: Dover Publications.
- Carella & Français, (1904). *Luthiers du Conservatoire National de Musique*. Paris: Saint-Louis.
- Castells J. y Brotons, L.R. (2002). *Títulos y Diplomas de los Conservatorios de Música. Una herramienta orientadora para el acceso al mundo laboral*. Córdoba: Tipografía Católica, S.C.A.
- Chakalov, N. (2004). *La digitación en el violonchelo*. Barcelona: Idea Books.
- Cubiles, A. J. (1942). *Del intérprete musical*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- De´ak, S. (1980). *David Popper*. New Jersey: Paganiniana Publications.

- Einstein, A. (1905). *Zur deutschen Literatur für viola da gamba*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Fernández, E. (1924). *Del violín, de su técnica, de su interpretación, de su estilo y su relación con la evolución de la Música*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Fernández, E. (1929). *Orquesta Sinfónica de Madrid. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Madrid: Imprenta Paris.
- Fernández, E. (1954). Tres artículos del Maestro Arbós. *Música*, 226-237.
- Fétis, F.-J. (1869). *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. Paris: F. Didot.
- Fontestad, A. (16-12-2005). *El conservatorio de música de Valencia. Antecedentes, fundación y primer etapa (1879-1910)*. Universitat de València. Departament d'Història de l'Art. Depósito legal: V-4919-2007. ISBN: 9788437066332. Facultat de Geografia i Història.
- García, J. (1919). *Real Capilla de S.M. Reorganización del archivo musical (de 1734 a 1918). Historia de los instrumentos de música construidos por Stradivarius y Amati que en la actualidad posee la Capilla*. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodriguez.
- García, J. (1950). *Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Grillet, L. (1901). *Les ancêtres du violon, et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets*. Paris: Charles Schmid, Editeurs.
- Hart & Son (s.f). *Violin, viola and violoncello. Strings and Accessories*. London: Wardour Street, 28.
- Hart, G. (1886). *Le violon, des luthiers célèbres et leurs imitateurs*. Paris: J. Rouam.
- Hill, A. E., A. F. & W. Henry. (1931). *The violin-Maker of the Guarneri family (1626-1762), their life and work*. London: William E. Hill & Sons.

- Hill, W. E. & Sons. (1891). *The salabue Stradivari. A history for the famous violin known as "Le messie"*. London: Harrison, R.
- Hill, W. E. and Sons (s.f.c). *Violin, viola, and violoncello bows*. London: 140 New Bond St.
- Hill, W. E. and Sons. (s.f.a). *Cases and music stands*. London: 140 New Bond St.
- Hill, W. E. and Sons. (s.f.b). *Strings*. London: 140 New Bond St.
- Hill, W. E. and Sons. (s.f.d). *Violins, violas and violoncellos at very moderate prices sold by W. E. Hill & Sons*. London: 140 New Bond St.
- Iniesta, E. (1942) La enseñanza del violín en el conservatorio. *Ritmo*, 20-21
- Kühne, T., Kitt, F. & Erben, V. (s.f). *André Navarra und die Meisterschaft des Bogens*. Wien: Edition München.
- Lafuente, M. (1883). *História general de España desde los tiempos primitivos hasta la muerte de Fernando VII*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Mantel, G. (1995). *Cello technique. Principles forms of movement*. Bloomington: Indiana University Press.
- Marin, M. A. (2013). *L. Boccherini. Clementina*: Bolonia: Ut Orpheus
- Markevitch, D. (1984): *Cello story*. Priceton, New Jersey: Summy-Birchard Music.
- Montsalvatge, X. (1954). Orquesta de Barcelona y su mejor cristalización: la orquesta municipal. *Música*, 80-83.
- Pagés, M. (2000). *Gaspar Cassadó. La veu del violoncel*. Berga (Barcelona): Amalgama.
- Pérez, M. (2001). Conservatorios. I. España. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 3, 884-913.
- Pleeth, W. (2006): *Cello*. Londres: Kahn & Averill.
- Poidras, H. (1929). *Dictionaire des Luthiers, anciens et modernes, critique et documentaire*. Rouen: Imprimerie De La Vicomte.

- Poindras, H. (1932). *Diccionario des luthiers anciens et modernes*. Roen: Additif.
- Polanco, R. (2013). *La crítica musical española en los albores del siglo XX. El paradigma de la crítica musical valenciana*. La Laguna (Tenerife): Cuadernos de Bellas Artes.
- Rodrigo, J. (1942), El Conservatorio como Centro de relaciones musicales con el exterior. *Ritmo*, 23-24.
- Romaní, J. M. (1992a) La música de cámara, hoy en España (1). *Boletín informativo*, 217, 3-10.
- Romaní, J. M. (1992b). La música de cámara, hoy en España (2). *Boletín informativo*, 218, 3-12.
- Ruiz S. (1954). Orquesta municipal de Bilbao. *Música*, 90-95.
- Ruiz, A. (2001). Orquestas. I. España. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 8, 194-208.
- Ruiz, G. (1999). *Amo hacer música*. Madrid: Ed. Mandala.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1935, diciembre). Los instrumentos de arco. (Continuación) *P.O.M.*, 12-13.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1935, noviembre). Juan Ruiz Casaux. *P.O.M.*, 4.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1935, noviembre). Los instrumentos de arco. Sus orígenes. *P.O.M.*, 10-12.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, abril). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 12-13.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, enero). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 12-13.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, febrero). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 12-13.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, julio). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 10-11.



- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, junio). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 10-11.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, marzo). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 10-11.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1936, mayo). Los instrumentos de arco. (Continuación). *P.O.M.*, 12-13.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1942, noviembre). La música de cámara. *Ritmo*, 17-19.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1959). *La música en la corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Sachs, C. (1947). *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.
- Sagardía, A. (1954). Orquesta Sinfónica, Filarmónica de Madrid y Nacional. *Música*, 35-89.
- Saldoni, B. (1868). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull.
- Sardá, E. (2003). *En forma: ejercicios para músicos*. Barcelona: Paidós.
- Schultz, H. (1931). *Instrumentenkunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Sobrino, R. y Cortizo, M. E. (2001). Sociedades. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 9, 1065-1072.
- Sopeña, F. (1946, marzo). Juan Antonio Ruiz Casaux. *Siluetas de Figuras de la Música Madrileña*, 42.
- Sopeña F., Rodrigo, J. y Diego, G. (1949). *Diez años de música en España. Musicología, Intérpretes, Compositores*. Madrid: Espasa-Calpe
- Sopeña, F. (1954). De Arbós a Argenta: la dirección de orquesta en España. *Música*, 7-31.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

- Starker, J. (1965). *An organized method of string playing. Violoncello exercises for the left hand*. Hamburgo: Peer Musikverlag.
- Stowell, R. (2004). *The cambridge companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stradivari, A. (1709). *Le creffuhle. violon célèbre d´Antonio Stradivari*. Zurich: Hug & Cie.
- Suárez, J. (1990). Juan Ruiz Casaux. *Cuadernos de Música*, 55-70.
- Suárez, J. (2001). Juan Ruiz-Casaux. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 9, 475-477.
- Subira, J. (1947). Notas sobre la sección de música de la Biblioteca Nacional. *Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, 51-71.
- Subirá, J. (1972a). Necrología Juan Antonio Ruiz Casaux. *Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 6-11.
- Tolbecque, A. (1903). *L´art du luthier*. Niort: Th. Mercier.
- Tortelier, P. (1993). *El violonchelo. Así interpreto, así enseño*. Barcelona: Labor.
- Vidal, A. (1876). *Les instruments a archet*. Paris: J. Claye.
- Zanetti, M. A. (1954). Conservatorios. Labor del conservatorio de Madrid. *Música*, 195-210.

## 6.2 Anuarios y otras publicaciones.

### 6.2.1 Anuarios.

- Ruiz-Casaux, J. A. (1921). Catálogo descriptivo y analítico del Conservatorio Real de Bruselas, precedido de un ensayo de clasificación metódica de todos los instrumentos antiguos y modernos. *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1920 a 1921*, 43-49.

- VV. AA. (1921). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1920 a 1921*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1922). Catálogo descriptivo y analítico del Conservatorio Real de Bruselas (Instrumentos de viento). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1921 a 1922*, 25-31.
- VV. AA. (1922). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1921 a 1922*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1923). Catálogo descriptivo y analítico del Conservatorio Real de Bruselas (Instrumentos de cuerda). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1922 a 1923*, 23-32.
- VV. AA. (1923). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1922 a 1923*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1924). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1923 a 1924*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1925). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1924 a 1925*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Ruiz-Casaux, J. A. (1926). Catálogo descriptivo y analítico del Conservatorio Real de Bruselas (Instrumentos de viento, continuación). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1925 a 1926*, 27-34.
- VV. AA. (1926). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1925 a 1926*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

- Ruiz-Casaux, J. A. (1927). Catálogo descriptivo y analítico del Conservatorio Real de Bruselas (Instrumentos de cuerda, continuación). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1926 a 1927*, 25-41.
- VV. AA. (1927). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1926 a 1927*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1931). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1930 a 1931*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1932). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1931 a 1932*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1943). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1942 a 1943*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1961). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1960 a 1961*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1962). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1961 a 1962*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1963). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1962 a 1963*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- VV. AA. (1966). *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1965 a 1966*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

#### 6.2.2 Otras publicaciones.

Asensi, M. C. y Sebastián, S. (2014a). *Homenaje a Marçal Cervera*. Documental presentado en el homenaje a Marçal Cervera i Millet, mayo, Madrid.

Asensi, M. C. y Sebastián, S. (2014b). *Homenaje a Marçal Cervera*. Documental presentado en el homenaje a Marçal Cervera i Millet, julio, Barcelona.

Patrimonio Nacional. (1944). *Catálogo de las publicaciones y obras de fondo*. Madrid: Palacio de Oriente.

VV. AA. (1949). *Programas musicales de Radio Nacional de España. Temporada 1949-50*. Madrid: Radiodifusión Sintonía.

#### 6.3 Periódicos.

*Nuevo Mundo* (1908, 27 marzo), Madrid.

*Eco Musical* (1912, 23 octubre), Lisboa.

*Gaceta de Madrid* (1919, 24 marzo), Madrid.

*ABC* (1919, 20 octubre), Madrid.

*Gaceta de Madrid* (1920, 18 abril), Madrid.

*La Vanguardia* (1941, 14 noviembre), Barcelona.

*Noticias Barcelona* (1941, 15 noviembre), Barcelona.

*ABC* (1942, 10 julio), Madrid.

*Diario de la mañana* (1944, 12 abril), Lisboa.

*A Voz* (1944, 13 abril), Lisboa.

*El Pueblo* (1944, 27 abril), Madrid.

*YA* (1944, 3 mayo), Madrid.

*Hoja del Lunes* (1944, 8 mayo), Madrid.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

*Boletín Oficial del Estado (BOE)* (1945, 3 mayo), Madrid.

*Arriba* (1945, 19 mayo), Madrid

*Informaciones Lunes Cádiz* (1945, 25 junio), Cádiz.

*Marruecos* (1945, 22 noviembre), Tetuán.

*Marruecos* (1945, 24 noviembre), Tetuán.

*España* (1945, 24 noviembre), Tetuán.

*Marruecos* (1945, 26 noviembre), Tetuán.

*Informaciones* (1945, 27 noviembre), Madrid.

*Marruecos* (1945, 27 noviembre), Tetuán.

*Arriba* (1945, 27 noviembre), Tetuán.

*Ideal* (1945, 30 noviembre), Granada.

*Patria Granada* (1945, 30 noviembre), Granada.

*Marruecos* (1945, 27 diciembre), Tetuán.

*Región* (1946, 24 marzo), Madrid.

*Arriba* (1947, 7 octubre), Madrid.

*ABC* (1948, 8 octubre), Sevilla.

*Los Angeles Times* (1949, 5 abril), New York.

*El pueblo* (1949, 2 diciembre), Madrid.

*Yugo* (1950, 24 febrero), Madrid.

*ABC* (1950, 4 junio), Madrid.

*ABC* (1951, 10 marzo), Londres.

*El Adelanto* (1951, 25 abril), Madrid.

*YA* (1951, 5 mayo), Madrid.

*Arriba* (1951, 5 junio), Madrid.

*ABC* (1951, 6 junio), Madrid.

*Sintonia* (1951, 1 abril), Madrid.

*Coral* (1953, enero, febrero), Madrid.

*ABC* (1959, 24 noviembre), Madrid.

*Arriba* (1959, 22 diciembre), Madrid.

*Región Oviedo. G.* (1960, 31 agosto), Oviedo.

*El Diario Montañas* (1960, 28 septiembre), Santander.

*El Diario Montañas* (1960, 26 octubre), Santander.

*El Mundo* (2012, 5 mayo) Madrid.

*La Estafeta Literaria* (s. f.) Madrid.

*ABC* (s.f), Madrid.

#### 6.4 Métodos de violonchelo.

Baudiot, Ch. (1826). *Méthode de violoncelle, 1re partie*. Paris: Pleyel.

Bazelaire, P. (1925). *La Technique du Violoncelle, Gammes et Arpèges*. Paris: Alphonse Leduc.

Becher, R. & Mandalka, R. (1993). *Orchester-Probespiel Violoncello. Test Pieces For Orchestral Auditions*. Germany: Schott.

Becker, H. (s.f). *Finger and Bowing Exercises für Violoncello*. Mainz: 26875, Schott.

Benoy, A.W. & Sutton, L. (1965). *Introduction to thumb Position on the cello*. Oxford: Oxford University Press.

Bideau, D. (c.1802). *Grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle*. Paris: Naderman.

Boccherini, L. (1911). *Rondo*. Arreglo por Carl Schroeder. Mainz: Schott Musik International.



- Colledge, H. & Colledge K. (1993). *Fast Forward, for cello and piano*. Londres: Boosey & Hawkes.
- Corrette, M. (1741). *Méthode pour apprendre le violoncelle, op. 24*. Paris: Castagnery.
- Cossmann, B. (1912). *Études pour le violoncello*. Mainz: Schott.
- Cossmann, B. (s.f). *Studies for Developing Agility for Cello*. Mainz: Schott.
- Cupis, F. (1772). *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle*. Paris.
- Dotzauer, J. F. F. (2004a). *113 Exercises por violoncello, vol. I*. Leipzig: Peters.
- Dotzauer, J. F. F. (2004c). *113 Exercises por violoncello, vol. III*. Leipzig: Peters.
- Dotzauer, J. F. F. (2004d). *113 Exercises por violoncello, vol. IV*. Leipzig: Peters.
- Dotzauer, J.F.F. (2004b). *113 Exercises por violoncello, vol. II*. Leipzig: Peters.
- Duport, J-L. (s.f). *21 Etüden. Violoncello*. Leipzig: Peters 2508a.
- Feuillard, L-R. (1919). *Daily Exercises, for violoncello*. Maiz: Schott Musik International.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 1*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 2*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 3*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 4*. Nice (France): DelRieu.

- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 5*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 6*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 7*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1938). *La technique du violoncello, vol. 8*. Nice (France): DelRieu.
- Feuillard, L-R. (1953). *60 études du jeune violoncelliste*. Nice (France): DelRieu.
- Franchomme, A. (1951). *12 Studies for cello, op. 35*. New York City: IMC.
- Gendron, M. (1999). *L'art du Violoncelle*. Mainz: Schott Musik International.
- Gruetzmacher, F. (1973). *Daily Studies Opus 67 for cello solo*. New York City: International Music Company.
- Grützmacher, F. (s.f.a): *24 Studes, op. 38 Book 1*. Leipzig: Peters.
- Grützmacher, F. (s.f.b): *24 Studes, op. 38 Book 2*. Leipzig: Peters.
- Klengel, J. (1909). *Daily Exercises I*. Leipzig: Breitkopf.
- Klengel, J. (1939). *Technische Studien Heft I*. Leipzig: Breitkopf.
- Klengel, J. (s.f.a). *Technical Studies for cello II*. New York: IMC ID: 2132.
- Klengel, J. (s.f.b). *Technische Studien für Violoncello, Heft IV*. Leipzig: Breitkopf.
- Lee S. (1911). *12 Melodische Etüden, op. 113*. Mainz (Germany): Schott Musik International.
- Lee S. (1921). *Melodische und Progressive Übungen, op. 131*. Mainz: Schott Musik International.
- Lee S. (1935). *40 leichte Etüden in der ersten Lage, für Violoncello, opus 70*. Mainz (Germany): Schott's Soehne.

- Lee, S. (1942). *La técnica del violoncello: 40 estudios melódicos y progresivos, op. 31*, libro I. Barcelona: Boileau.
- Lee, S. (1944). *Le premier pas du jeune violoncelliste, op. 101*. Paris: Alphonse Leduc.
- Lee, S. (1950). *Método práctico para violoncello, op. 30*. Barcelona: Boileau.
- Lee, S. (1958). *Melodsche und progressive Etüden, op. 31, violoncello, Heft 2*. Mainz: Schott Musik International.
- Lee, S. (1963). *Melodsche und progressive Etüden, op. 31, violoncello, Heft 1*. Mainz: Schott Musik International.
- Loeb, J. (1994). *Gammes et arpèges pour violoncelle*. Paris: Gérard Billaudot.
- Mooney, R. (1995). *Double Stops for Cello*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Mooney, R. (1997). *Position Pieces for Cello, Book 1*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Mooney, R. (1997). *Position Pieces for Cello, Book 2*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Mooney, R. (1998). *Thumb Position for Cello. Book 1*. Miami: Summy.Birchard Inc.
- Mooney, R. (1998). *Thumb Position for Cello. Book 2*. Miami: Summy.Birchard Inc.
- Pais, A. (1953). *La tecnica del violonchelo (mano sinistra)*. Milano, Ricordi.
- Piatti, A. (1929). *12 caprices for violoncello, op. 25*. New York: Carl Fischer Inc.
- Popper, D. (1982). *High School of cello playing 40 Studes, op. 73*. New York: IMC.
- Popper, D. (1986). *Popular Concerts Pieces, for violoncello and Piano, vol. I*. Hungría: Editio Musica Budapest.
- Popper, D. (1988): *15 estudios fáciles, op. 76*. Hungría: Editio Musica Budapest.

- Raoul, J. M. (1797). *Méthode de violoncelle*. Paris.
- Ruf, H. (s.f). *Duo G major F. Couperin, bass-instruments*. Schott ED. 5491
- Ruiz-Casaux, J. A. (1932): *B. Romberg 3 Concertinos para violoncello con acompañamiento de un segundo violoncello. Reducción y revisión de los Tríos Op. 38 por Juan R. Casaux*. Madrid: Lit. Díez y Carrasco.
- Servais, A. F. (s.f). *Six Caprices for cello solo, op. 11*. New York: IMC.
- Sevcik, O. (1905). *40 variaciones for cello, op.3*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1905). *School of bowing technique, op. 2 Part 2*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1905). *School of bowing technique, op. 2 part 3*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1905). *School of bowing technique, op. 2 part 4*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1905). *School of bowing technique, op. 2 part 5*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1905). *School of bowing technique, op. 2 part 6*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1929). *Changes of position & preparatory scale studies, op. 8*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (1935). *Thumb Placing exercises for cello, op. 1 part 1*. London: Bosworth.
- Sevcik, O. (s.f.). *School of bowing technique, op. 2 part 1*. London: Bosworth 4277.
- Stutschewsky, J. (s.f.). *Neue Etüdensammlung. Mainz: Schott Music*.
- Suzuki, S. (1983). *Suzuki Cello School, vol. 3*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (1983). *Suzuki Cello School, vol. 4*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (1991). *Suzuki Cello School, vol. 9*. Miami: Summy-Birchard Inc.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

- Suzuki, S. (1992). *Suzuki Cello School, vol. 1*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (1992). *Suzuki Cello School, vol. 2*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (2003). *Suzuki Cello School, vol. 5*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (2003). *Suzuki Cello School, vol. 6*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (2003). *Suzuki Cello School, vol. 7*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Suzuki, S. (2003). *Suzuki Cello School, vol. 8*. Miami: Summy-Birchard Inc.
- Thiemann, P. (2006). *Sistema de escalas básicas para violonchelo*. Barcelona: Boileau.
- Tillièrre, J. (c.1774): *Méthode pour le violoncelle*. Paris: Bailleux.
- Webber, J. L. (1984). *12 favourite pieces for cello and piano*. London: Wilhelm Hansen.
- Whitehouse, W. E. (s.f). *Scale and Arpeggio Album for the violoncello*. Germany: Schott, ED 11215.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

# ANEXOS





## ANEXOS

Anexo 0: Inicios musicales .....	II
Anexo I: Interpretaciones del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss.....	X
Anexo II: Conciertos de Solista y de Música de Cámara.....	XIV
Anexo III: Agrupación Nacional de Música de Cámara.....	XXII
Anexo IV: Otras facetas .....	XXXVII
Anexo V: Artículos de Instrumentos de Arco realizados por Casaux.	XLVIII
Anexo VI: Colección Privada de Casaux. Nociones de <i>Lutheria</i> .....	LVIII
Anexo VII: Los Stradivarius.....	LXVIII
Anexo VIII: Conciertos en el Palacio Real de Madrid.....	LXXXIV
Anexo IX: Honores .....	CVIII
Anexo X: El Profesor.....	CXXV
Anexo XI: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza	
Musical en España.....	CXXXVI
Anexo XII: Método Didáctico de Casaux.....	CLIV
Anexo XIII: Transcripciones de las entrevistas:	
1. Mary Ruiz-Casaux.....	CLXXVII
2. Ángel González Quiñones.....	CLXXXV
3. Vicente Espinosa Carrero.....	CLXXXVII
4. Pedro Corostola Picabea.....	CLXXXIX
Anexo XIV: Obras.	
1. Obras dedicadas a Casaux.....	CXCII
2. Obras relacionadas con Palacio.....	CXCV
A) Obras de G. Brunetti.....	CXCV
B) Otras transcripciones Italianas.....	CCVI
C) Zarzuelas.....	CCXII
3. Obras de música de cámara.....	CCXIV
4. Borradores para violonchelo solo. ....	CCXXIV
Anexo XV: Palabras de su Hija.....	CCXXVI

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

#### ANEXO 0: INICIOS MUSICALES



Figura 1: Padre de Casaux.



Figura 2: Casaux de niño rodeado de sus hermanos y una prima.


JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.




Figura 3: Casaux en su juventud.



Figura 4: Autorretrato de Casaux.



para  
A. 7. 24. 1773



CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

CURSO  
de  
1917 Á 1918

Núm. 24

## REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

### CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

*Don Antonio Fernandez Bordas*


SECRETARIO DEL REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN


**CERTIFICO:** Que *D. Juan Antonio Ruiz y Casaux* natural de *San Fernando* provincia de *Cádiz*, tiene hechos en este Conservatorio los estudios siguientes.

Asignaturas	Cursos	Calificación en los exámenes		Observaciones
		Ordinario	Extraordinario	
Solfeo, 1.º año	1902 á 1903	Sobresaliente		Libre Septiembre
Solfeo, 2.º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Solfeo, 3.º año	1903 á 1904	Sobresaliente		Oficial
Violoncello, 1.º año	id.	Sobresaliente		Libre Septiembre
Violoncello, 2.º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Violoncello, 3.º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Violoncello, 4.º año	id.	Sobresaliente		id. id.
Violoncello, 5.º año	1904 á 1905	Sobresaliente		Oficial
Violoncello, 6.º año	1905 á 1906	Sobresaliente		id.
Armonía, 1.º año	id.	Sobresaliente		id.
Violoncello, 7.º año	1906 á 1907	Sobresaliente		id.
Armonía, 2.º año	id.	Sobresaliente		id.
Violoncello, 8.º año	1907 á 1908	Sobresaliente		Primer Premiazado
Armonía, 3.º año	id.	Sobresaliente		Oficial
En el curso de 1907 á 1908 obtuvo el premio <i>Bernardini</i> , consistente en un Violoncello donación de dicha casa.				

Of paca que conste donde conenga al interesado, y á su instancia, libro la presente de orden y con el V.º B.º del Sr. Director de este Real Conservatorio y con el sello del mismo, en Madrid á *diecinueve* de *enero* de mil novecientos diez y ocho.

V.º B.º  
El DIRECTOR,





El Secretario,




Figura 5: Expediente Académico de Casaux.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 6: Calificaciones de violín, violonchelo y solfeo en la Academia de Música de S. Fernando.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 7: Calificaciones de violonchelo en el Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Profesores de violonchelo de Casaux.



Figura 8: Profesor Salvador Viniegra. Dedicación escrita a la derecha de la imagen: "A mi querido discípulo Juanito Ruiz. Salvador Viniegra 23-12-1908".





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 9: Profesor Víctor Mirecki (Caricatura de Casaux) Apenas existen fotos de este personaje, ni siquiera en posesión de la familia Mirecki.

Estudios en París



Figura 10: Profesor André Hekking (Paris 1911).



Figura 11: Enric Casals (izquierda) y Casaux (derecha).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 12: Orquesta Sechiari (Paris).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

#### ANEXO I

#### INTERPRETACIONES DEL *DON QUIJOTE* DE R. STRAUSS.



Figura 13: Casaux de Solista con la Orquesta Nacional de España. Palacio de la Música de Madrid. (1944). Director Pérez-Casas, en los primeros atriles se encuentra a Luis Antón (de concertino) e Iniesta (en el segundo atril). Es una de las innumerables veces que tocó el concierto *Don Quijote* de Richard Strauss.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 14: Programa del Concierto-Homenaje a Richard Strauss. Teatro Real de Madrid, Orquesta Sinfónica de Madrid, interpretando el *Don Quijote* por Casaux (como solista) y dirigido por el propio Strauss (9 de marzo de 1925).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

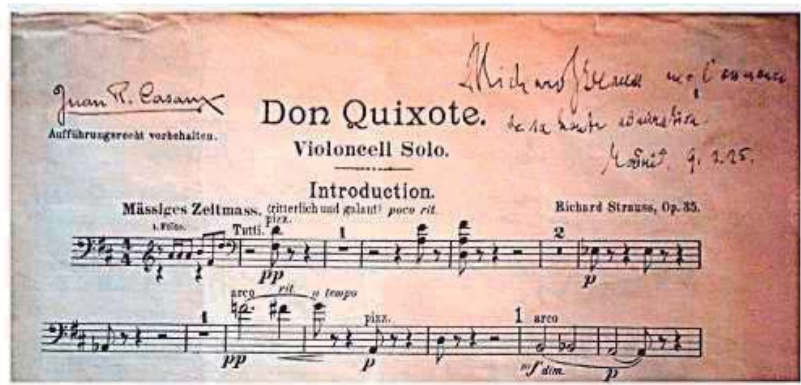
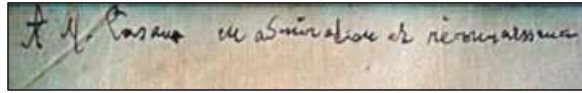


Figura 15: Partitura de violonchelo solista utilizada por Casaux del *Don Quijote* con dedicatoria de Richard Strauss.

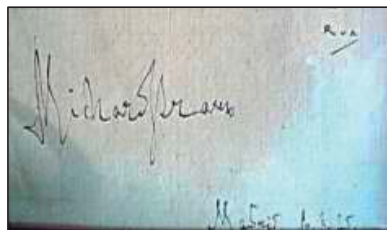
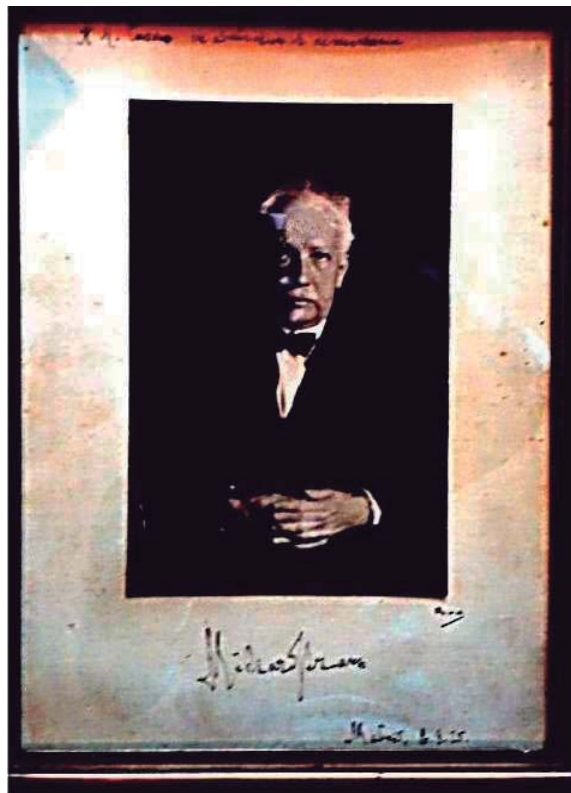
Dedicataria: Richard Strauss *avec l'assurance de sa haute admiration*. Madrid 9-3-25.  
Traducción: Richard Strauss *con su más sincera admiración*. Madrid 9-3-1925.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



A. J. Casaux en admiration et reconnaissance

Dedicataria: *A.M. Casaux en admiration et reconnaissance.*  
Traducción: *Señor Casaux con admiración y reconocimiento.*



Richard Strauss  
Madrid 10-3-25

(Firmado por) Richard Strauss. Madrid 10-3-25.

Figura 16: Cuadro dedicado a Casaux por Richard Strauss.

ANEXO II: CONCIERTOS DE SOLISTA Y MÚSICA DE CÁMARA.

a. Conciertos de solista



Figura 17: Ensayo del *Doble concierto* de J. Brahms bajo la dirección de Ramón Usandizaga (San Sebastián, 28 de Marzo de 1945).



Figura 18: Programa del *Concierto para violín, violonchelo y orquesta* de J. Brahms. Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián) Orquesta del Conservatorio de San Sebastián. Director Ramón Usandizaga. Solistas: Casaux y Luis Antón. (28 de junio de 1951). Los Solistas son los miembros de la Agrupación Nacional de Música de Cámara.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 19: Casaux como solista interpretando dos conciertos importantes en un mismo recital. El *Concierto en La menor* de C. Saint-Saëns y el *Don Quijote* de R. Strauss. Acompañado por la Orquesta Municipal de Barcelona dirigida por Enric Casals en el Palacio de la Música de la Ciudad. (13 de noviembre de 1941). Crítica del periódico *Noticias Barcelona* (15 de noviembre de 1941) y *la Vanguardia* (14 de noviembre de 1941).



Figura 20: Interpretación del *Concierto en La menor para violonchelo y orquesta, op. 129*, de R. Schumann por Casaux. Conservatorio Profesional de Música y escuela de arte dramático de Málaga. Director: Pedro Gutiérrez Lapuente. (26 de mayo de 1958) Málaga (ejemplo de la admiración a Casaux en el *currículum*).

b. Conciertos de música de cámara



Figura 21: Cuarteto Vela (Telmo Vela, Francisco Cano, Juan Ruiz-Casaux y Enrique Alcoba). El diario *Nuevo Mundo*, (27 de marzo de 1908).



Figura 22: Prensa internacional sobre el Rey Colaço y Casaux. (Lisboa), *Eco Musical* (23 de octubre de 1912).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

112

**SALÃO DO SPORTING-CLUB**

**CONCERTO**  
por Alexandre Rey Colaço e Juan Ruiz Casaux  
com o amavel concurso das  
Ex.<sup>mas</sup> Sr.<sup>as</sup> D. Branca de Gouveia Colaço e D. Felicidade Pereira  
e dos Ex.<sup>mos</sup> Srs. Byrne e Forzini

DOMINGO, 13 DE OUTUBRO DE 1912  
As 9 1/2 horas da noite

**PROGRAMMA**

**1.º Parte**

I—Trio em ré menor, op. 49..... MENDELSSOHN.  
Molto allegro ed agitato—Andante con moto tra-  
quillo—Scherzo—Finale, allegro assai appas-  
sionato.  
(PARA PIANO E VIOLONCELLO)  
Srs. Rey Colaço, Forzini e Ruiz Casaux

**2.º Parte**

II—a) Samàra..... SAINT-SAËNS.  
b) Mazurka..... POPPER.  
Sr. Ruiz Casaux

III—a) Still wie die Nacht..... BISM.  
b) Obstinatio..... FORTMILLER.  
(PARA CANTO)  
Sr. Byrne

IV—a) Berceuse..... CHOPIN.  
b) Polacca em ré..... WEBER.  
Ex.<sup>mas</sup> Sr.<sup>as</sup> D. Felicidade Pereira

**3.º Parte**

V—Fantasia sobre a ópera «Fausto»..... SARASATE.  
Sr. Forzini

VI—a) The Rosary..... NESSE.  
b) Absent..... METCAL.  
Sr. Byrne

VII—Poesias.....  
Pela Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>a</sup> D. Branca de Gouveia Colaço

VIII—Introdução e polca, op. 3..... CHOPIN.  
(PARA PIANO E VIOLONCELLO)  
Srs. Rey Colaço e Ruiz Casaux

Piano Rud Ibach Sohn, gentilmente cedido pela casa J. H. d'Oliveira

Figura 23: Programa del concierto de Alexandre Rey Colaço y Juan Ruiz Casaux. *Salao do Sporting-Club* (Lisboa, 13 de Octubre de 1912).



Figura 24: Casaux con Moreira de Sa (Portugal 1943).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 25: Vianna da Motta (octubre 1929).

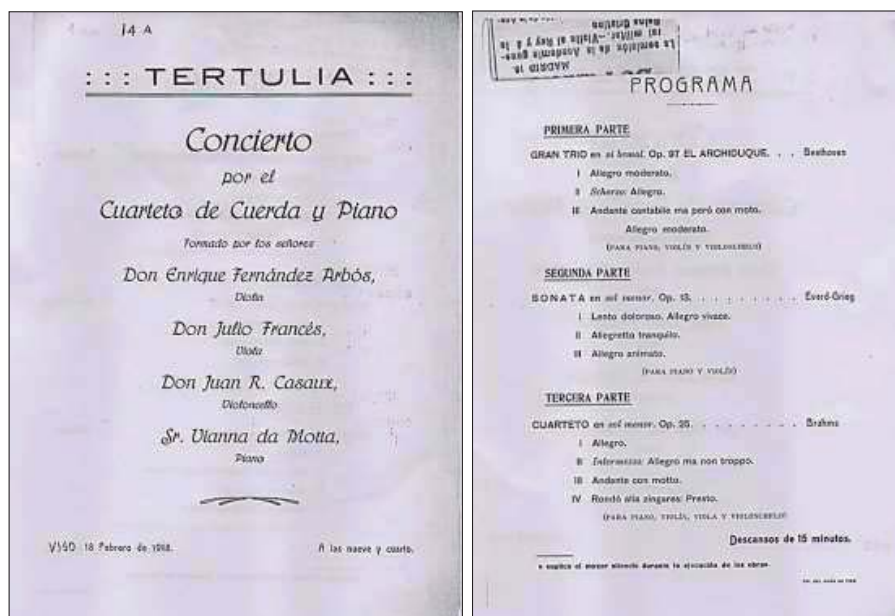


Figura 26: Programa de Concierto con Arbós, J. Francés, Casaux y Vianna de Motta. Sala Tertulia (Vigo, 18 de febrero de 1918).





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 29: *Unión Radio*.

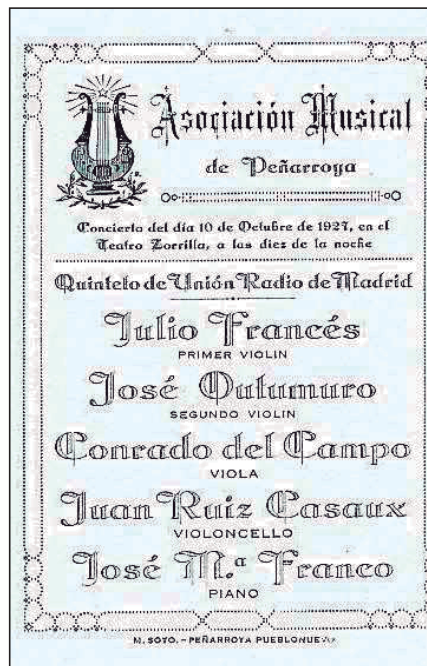


Figura 30: Programa de concierto, *Quinteto de Unión Radio*. Teatro Zorrilla (Valladolid, 10 de octubre de 1927).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 31: *Trio Hispano-Húngaro* en Tetuán (1934).



Figura 32: *Trio Hispano-húngaro* (1932).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

ANEXO III: AGRUPACIÓN NACIONAL DE MÚSICA DE CÁMARA.



Figura 33: Nombre definitivo de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*. Constitución independiente de su participación en la Orquesta Nacional (13 de febrero de 1947).

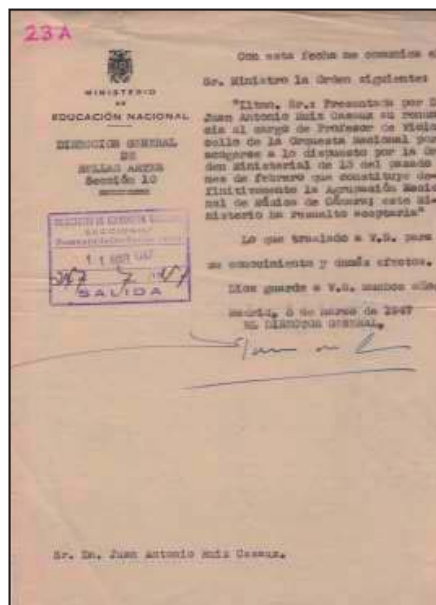


Figura 34: Renuncia de Casaux al cargo de Profesor de violonchelo de la Orquesta Nacional por la *Agrupación Nacional* (8 de marzo de 1947).

1. Imágenes



Figura 35: Palau de la Música Catalana (Barcelona 1940).



Figura 36: Santiago de Compostela (julio de 1943).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 37: Mina "el Fradon" (25 de marzo de 1946).



Figura 38: Tetuán (marzo 1944).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

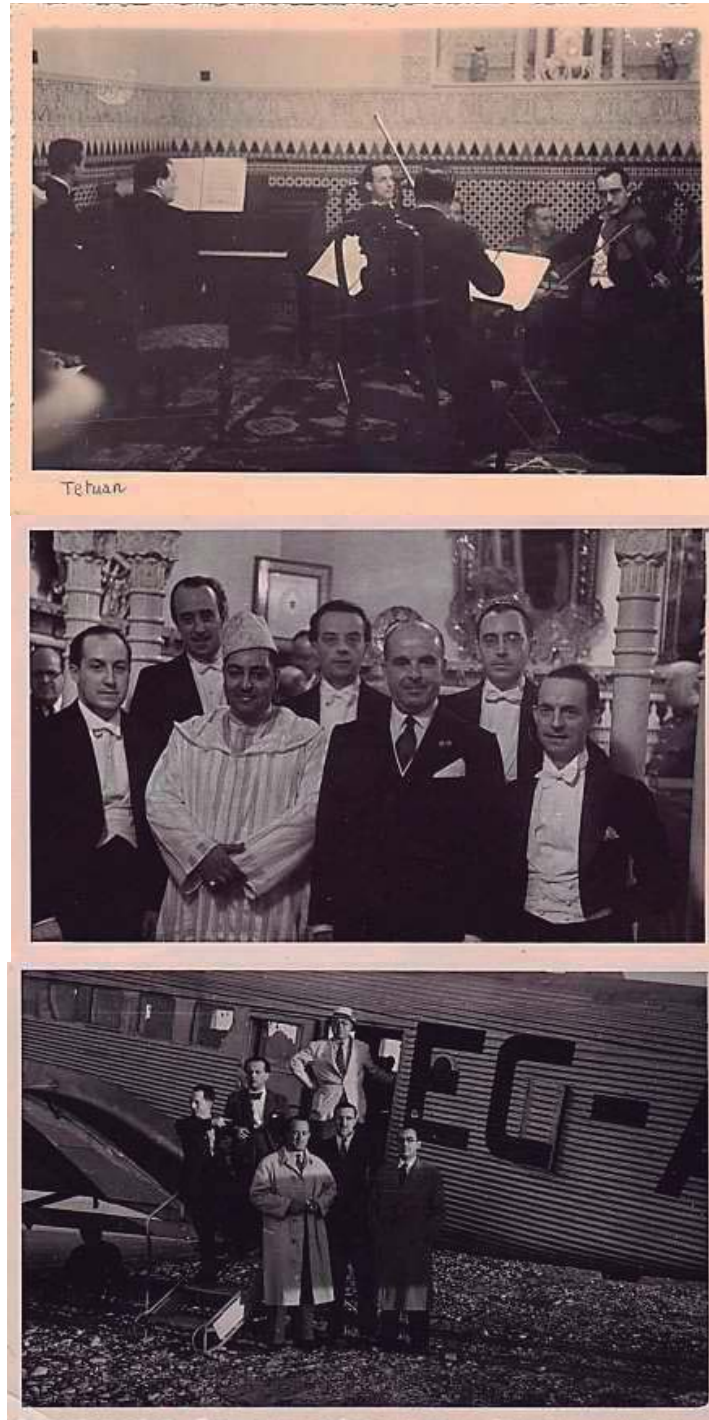


Figura 39: Tetuán (2 de noviembre de 1919).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

2. Programas de Concierto de la Agrupación Nacional.

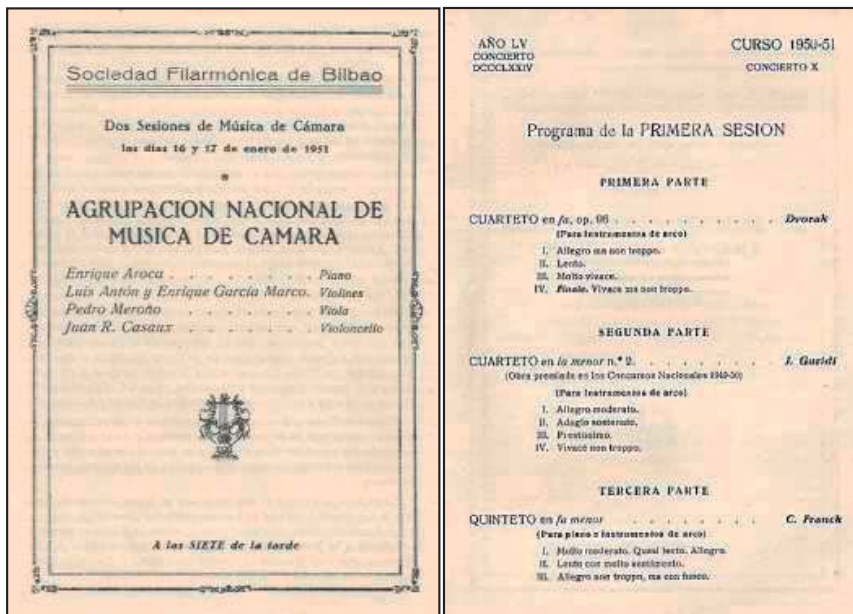


Figura 40: Sociedad Filarmónica de Bilbao. Estreno del cuarteto del compositor español J Guridi dedicado a Casaux (2ª parte del concierto). Actuaciones realizadas los días 16 y 17 de enero de 1951.



Figura 41: Concierto en honor d S. A. J. el Jalifa. Palacio del Mexuar (Tetuán, 26-noviembre-1945).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

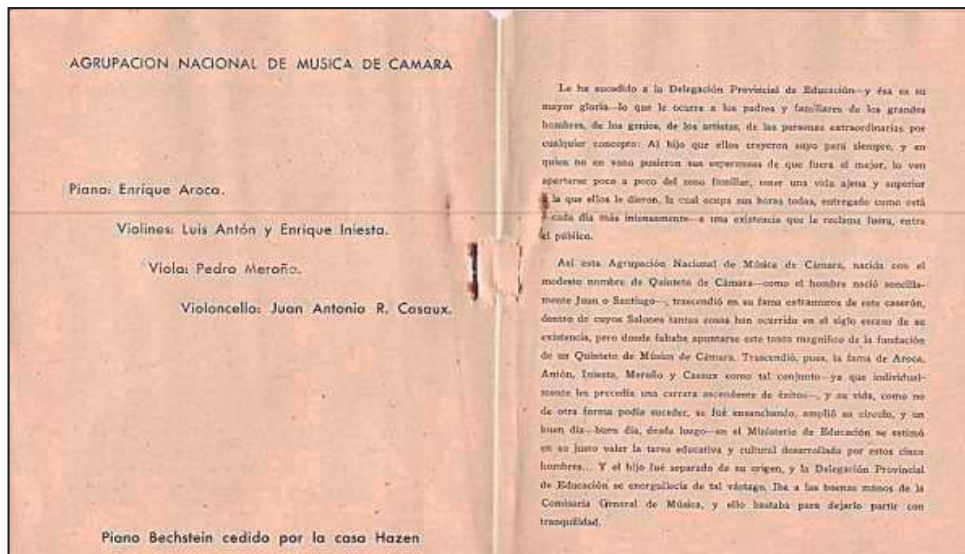
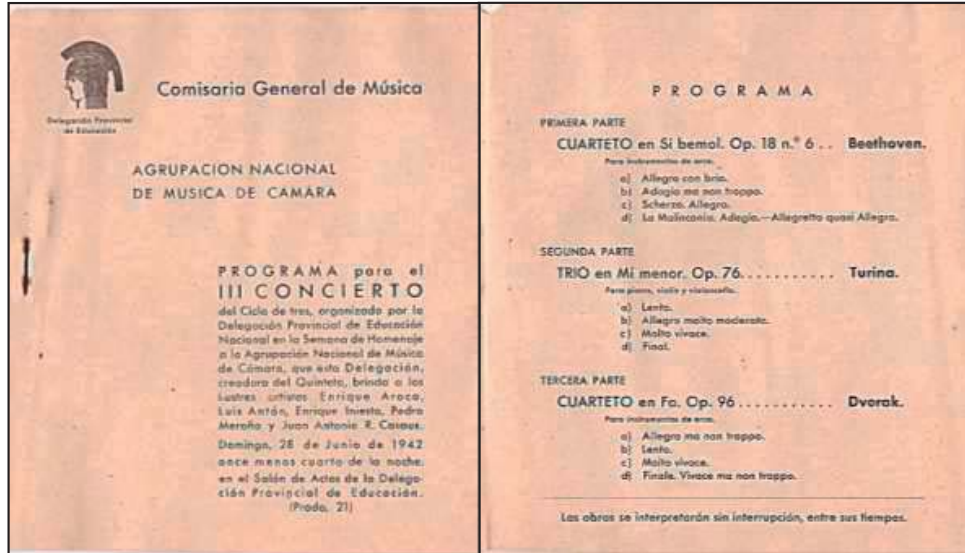


Figura 42: Concierto-Homenaje a la propia *Agrupación Nacional de Música de Cámara*. Salón de Actos de la Delegación Provincial de Educación de Madrid (28-junio-1942).

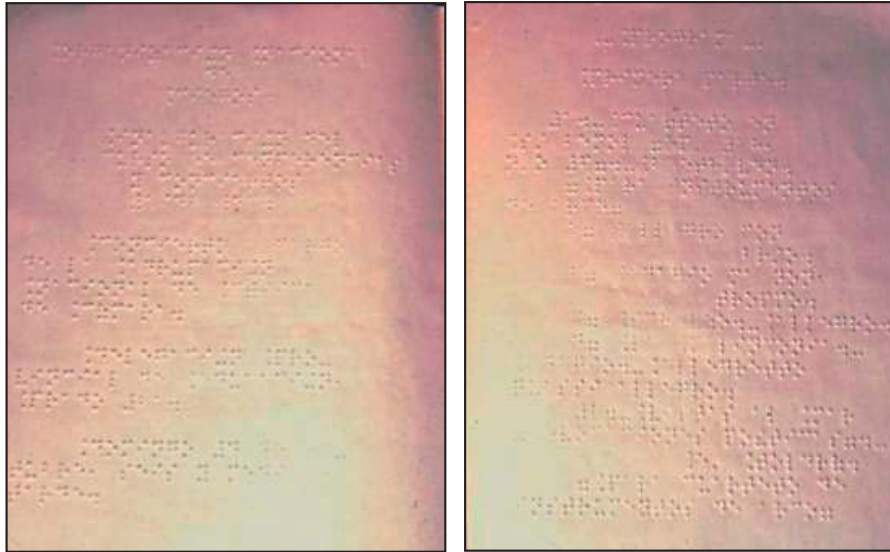


Figura 43: Programa escrito en Braille. Concierto benéfico "Organización Nacional de Ciegos". Delegación Provincial de Educación de Madrid (4 de octubre de 1942).

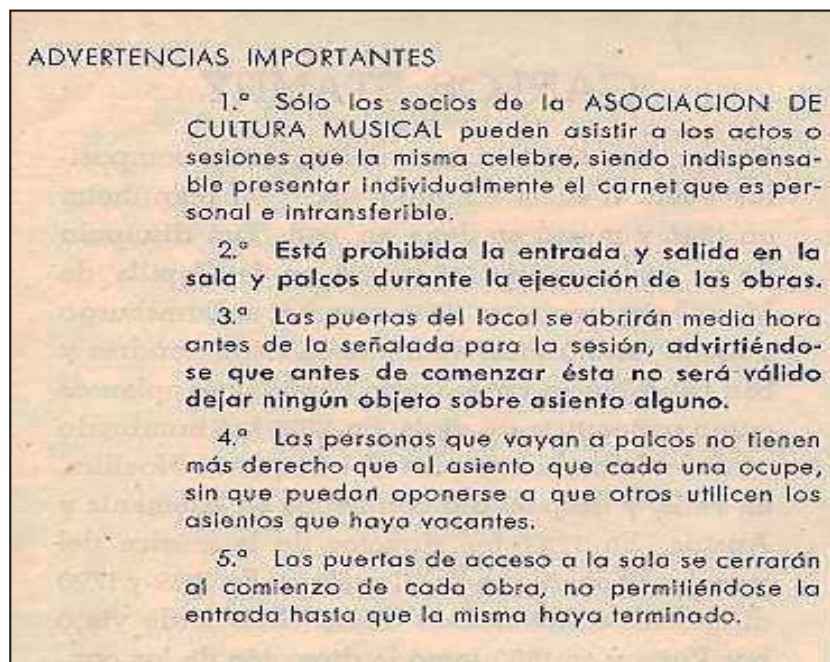


Figura 44: Programa de concierto en el que pueden apreciarse algunas advertencias importantes o normas de concierto de la época interesantes. Teatro Victoria Eugenia (San Sebastián, 28 de junio de 1951).



*Precios de las Localidades*

	PESETAS
Palcos plateos .....	30,00
Palcos entresuelos .....	30,00
Palcos principales .....	20,00
Palcos segundos .....	12,00
Butacas .....	8,00
Delantera de butaca de entresuelo .....	7,00
Butaca de entresuelo .....	5,00
Delantera de anfiteatro principal .....	5,00
Butaca de anfiteatro principal .....	4,00
Delantera de anfiteatro segundo .....	3,50
Butaca de anfiteatro segundo .....	3,00
Delantera de palcos .....	3,00
Butaca de palcos .....	2,50
Delanteras laterales de palcos .....	2,50
Entrada a palco .....	2,50

Abono a los DOS conciertos  
Butaca 14 pesetas

Figura 45: Programa de concierto donde figuran los precios de las localidades para asistir a los conciertos de esta época. Teatro Español de Madrid (7 de abril de 1932).

**Grande Casino Internacional**  
8 D

MONT' ESTORIL

Dia 10 de Junio de 1912

**PROGRAMINA**

1 <sup>a</sup> Parte		
1 <sup>o</sup> D. Swan		Mozart
2 <sup>o</sup> Cavata		Mozart
3 <sup>o</sup> Manon		Mosart
2 <sup>a</sup> Parte		
1 <sup>o</sup> Smit de (Fec - Gunt)		Strieg.
2 <sup>o</sup> Romanza en Sol (Solo de Violin) & allegro		Beethoven
3 <sup>a</sup> Parte		
1 <sup>o</sup> Agua, asucavillos y Aquarient		Chua
2 <sup>o</sup> Cavatina		Raf
3 <sup>o</sup> Los Gaminos de Paris		Perqui

Figura 46: Ejemplo de programa de concierto manuscrito de la época. Grande Casino Internacional, *Mont'Estoril* (10 de junio de 1912).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

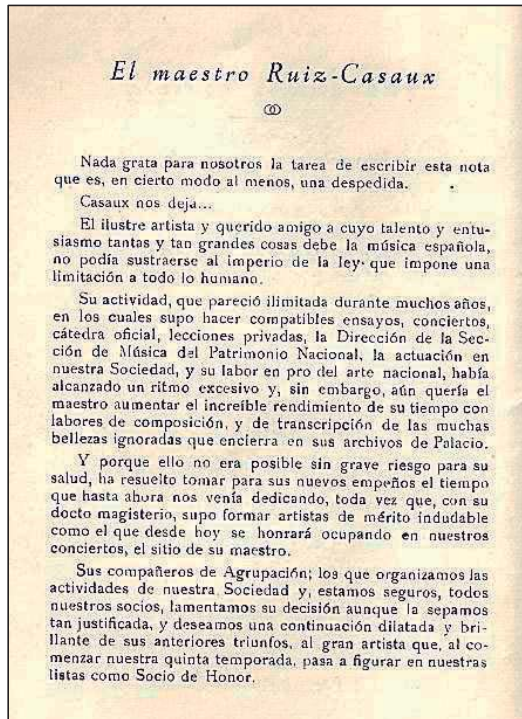


Figura 47: Último concierto realizado por Casaux con la *Agrupación Nacional*. Salón de Actos del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, (24 octubre 1954).

3. Prensa: Ejemplo de artículos de primera página de prensa de los miles que les fueron otorgados a la *Agrupación Nacional*.



Figura 48: Diario *Marruecos*, Tetuán (27 de noviembre de 1945).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

**LA VIDA MUSICAL**

## El concierto de la Agrupación Nacional de Cámara

El Patronato Universitario ha tenido lugar esta en nuestra vida musical, tan decida hace años, antes de su actual gestión, de modo tal que tras el concierto que hace dos días dio Rodríguez Albert, ayer tarde se celebró otro a cargo de la Agrupación nacional de música de cámara. Buena prueba de que estamos frente a un joven ensamble del que podemos esperar excelentes resultados.

La Agrupación de Cámara, integrada como es sabido, por Ambó e Iribarrá como violinistas, Merodio y Casaux, viola y chelo respectivamente y Arca, pianista de este conjunto, sigue manteniéndose en alto su bandera. Buena cohesión, excelente técnica y armonía, los méritos que individualmente atribuíamos a cada uno de los componentes de esta Agrupación, se afirman una vez más en el concierto. El programa de ayer tarde estaba constituido por el bellísimo "Cuarteto en re mayor" de Haydn—ofrecido por el cuarteto de "Las Alondras"—; el "Cuarteto en fa mayor" de Beethoven, primero de la segunda época cuartetística del célebre de Bonn, y un "Cuarteto en mi bemol", de Dvorak. Musicalmente hablando, la parte mejor queda reservada para Beethoven, claro está; pero otro punto singular, aparte de la maestría formal de esta obra, la riqueza, enjuiciada de su sustancia musical. En cuanto a Dvorak, se trata de un cuarteto cuajado de bellezas, que retroja el nuevo folclórico Bohemio, pero ausente—como característica intrínseca, en este autor—, dentro del interés armónico—que refleja analogía con Grieg—una perpetua oscilación entre la vulgaridad y momentos de admirable emocionalidad.

Y por último, un ruego. Quisiéramos que puesto que estos cuartetos son organizados por el Patronato Universitario, se reflejara en los programas una mayor variabilidad de criterio que, mirando tanto hacia atrás como hacia adelante en el orden del tiempo, amén de bajo el signo de la más alta calidad musical, permitiera habitar a nuestro público a más diversificada y expresiva música. No creemos recomendable la insistencia en determinados autores y en determinadas tendencias, so pena de la ametralla de una fossilización del gusto selectivo. ¿Por qué preferir Dvorak a Debussy o a Stravinsky? ¿Y por qué no atreverse con otros autores, que, igualmente nuevos, si poco o nada conocidos, son músicos egregios, aun cuando la audición de sus obras ponga a prueba a nuestro público? Pienso en Bela Bartok — hace pocos días fallecido en América, hoy refugio de tantas artinas europeas—; pienso en otros nombres también: Albin Elgar, Hindemith. Y en otros cuartetos, los de Schumann, los de la última y más maravillosa época de Beethoven. Se ha dicho muchas veces que al pueblo soberano hay que proporcionarle con el látigo y el terrón de azúcar. Le demos el terrón de azúcar, bien; pero si la música de cierto tipo y de cierta altura es el látigo, creo que también es recomendable para espolearlo a sendas nuevas y más altas experiencias artísticas. Que ya Eijo Delacorte que el arte grande no se hizo para embalsar el mundo hedonista de las masas; el arte grande es el arte que hace sufrir.—  
L. J. P.

**MUSICA**

## UN GRAN CONCIERTO DEL CUARTETO NACIONAL

*Ha sido el primero ofrecido por la Comisión de Música del Aula de Cultura*

En fecha muy reciente ha sido creada la Comisión de Música del Aula de Cultura. Los mejores propósitos, el más firme deseo de laborar en pro de nuestro arte, preside su constitución. El Ateneo va así a reanudar—incrementándola—su historia musical. Conferencias, conciertos, recitales que ofrezcan figuras consagradas; que sirvan también para presentación de cuantos novedades denoten condiciones, se sucederán ante ese público fiel y entusiasta, que colma siempre el local.

Así se explicó a cuantos fueron testigos de la primera sesión, por el padre Mateo, que no podía estar ausente en esta jornada de clara trascendencia, y por el presidente efectivo de la Comisión, Juan Antonio Ruiz Casaux, que leyó unas cuartillas justas y sentidas.

Justas, sentidas, llenas de matices, calidades y poesía, fueron las versiones ofrecidas por la Agrupación Nacional de Música de Cámara, de las tres obras que componen el programa: Dvorak, Usandizaga—en el sitio de honor, el cuarteto español; buen síntoma de unos propósitos—; Fauré—otro detalle digno de elogio: al menos, estos artistas no olvidan su centenario—fueron interpretados de esa manera primorosa y que nos tiene ya acostumbrados el primer conjunto español de cámara, empeñado siempre en merecer el cariño y la admiración que todos le rinden.

Los aplausos, inabarcables. No pudo comenzar de mejor forma sus tareas esta Comisión, y si elegir más ilustres instrumentistas para el concierto primero. Esperemos que todas las esperanzas tengan feliz logro en el próximo curso, ya que el actual toca a su fin.

A. FERNANDEZ-CID

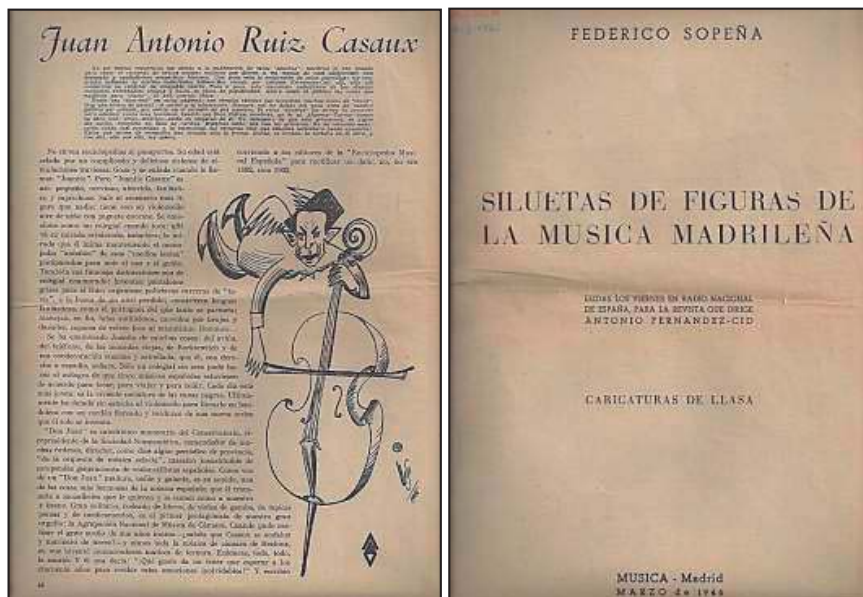


JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 49: (izquierda) *Patria Granada*, por A. Fernández Cid (30 de noviembre de 1945).  
Figura 50: (derecha) *Arriba* por J.P. (19 de mayo de 1945).



Figura 51: Radio Nacional 5 de enero de 1941: Escrito al pie del dibujo: "Concertistas Españoles y extranjeros que se han presentado en distintos teatros Madrileños durante el año 1940, vistos por el caricaturista USA. De izquierda a derecha: Cubiles, Cilliari, Casaux, Simoncelli, Imaz, Aroca, Meroño, Antón, Wolf, Galve, Strauss, Bockeruth, Romae, Arijlla, Nieldzelski, De la Maza, Argenta, Iniesta, Querol y Uninsky".



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 52: Artículo de Casaux publicado en la revista musical *Siluetas de Figuras de la Música Madrileña* (por Federico Sopena). En esta revista también existen los artículos de sus componentes de la Agrupación. Estos artículos solían leerse los viernes por Radio Nacional de España (marzo de 1946).





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

LABOR DE DIVULGACION REALIZADA POR LA AGRUPACION NACIONAL DE MUSICA DE CAMARA DESDE SU FUNDACION

Año 1940	En Madrid: Conciertos Oficiales.....	9	
	Id. particulares.....	78	
	En provincias: Id. Oficiales.....	87	
	Id. particulares.....	6	
	En Portugal Id. Oficiales .....	3.4	Total...35.4
Año 1941	En Madrid: Conciertos Oficiales.....	16	
	Id. particulares.....	4	
	En provincias Id. Oficiales.....	2	
	Id. particulares.....	20	Total...42
Año 1942	En Madrid: Conciertos Oficiales.....	30	
	Id. particulares.....	9	
	En provincias: Id. Oficiales.....	3	
	Id. particulares.....	16	Total...58
	En Alemania 4 Oficiales y 7 particulares		11
Año 1943	En Madrid Conciertos Oficiales.....	15	
	En provincias Id. Oficiales.....	4	
	Id. particulares.....	9	Total...28
Total de conciertos en 17-VI-43.182			

Figura 55: Divulgación de conciertos entre los años 1940-1943.

SOCIEDAD DE CONCIERTOS DE MÚSICA DE CÁMARA

Para complacer a los que desean que nuestros conciertos se celebren por las tardes;

Para dar satisfacción a los que prefieren se celebren por las noches;

Para que la limitada capacidad de esta sala -tan adecuada a los fines de nuestra sociedad- no nos resulte insuficiente, y

Contando con el desinterés ó ilimitado espíritu de colaboración de la

AGRUPACIÓN NACIONAL DE MÚSICA DE CÁMARA

nos proponemos establecer, a partir de la fecha que oportunamente anunciaremos, dos turnos, repitiendo los dos conciertos de cada mes.

**TURNO DE TARDE:** Domingos o festivos.

**TURNO DE NOCHE:** Sábados o vísperas de festivos.

Esperamos que esta iniciativa contribuya al engrandecimiento de nuestra sociedad y, para ponerla en práctica, rogamos a Ud. nos indique al pie de este impreso su preferencia al respecto. Para mayor comodidad, el cobrador de la sociedad recogerá estos volantes a la salida de este concierto.

-----

D. \_\_\_\_\_ prefiero asistir a los

conciertos de turno de: TARDE NOCHE

(Táchese el turno no deseado)

Figura 56: Horario oficial de conciertos estipulados por la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

*nº 200 de Revista Musical que dirige A.F.C.*  
**Primeras actuaciones.**  
 Sean mis primeras palabras de gratitud en nombre de todos los componentes de la Agrupación, a Radio Nacional de España que nos brinda tan amablemente esta oportunidad para saludar a nuestro querido público y a nuestros buenos amigos de la Prensa española y dar al mismo tiempo un ligero avance de nuestros proyectos futuros.

celebradas en año 40 en  
 Primeras actuaciones. De nuestras primeras actuaciones que también exclu- el A. i  
 sivamente a un plan educativo, ya que los efímeros intentos de las grupos M.  
 firmados con anterioridad solo habían conseguido reunir un corto número de  
 adeptos y estos mismos, se hallaban casi extinguidos por la convulsión sufrida  
 desde 1936, desde estos momentos en que una vez más, desde el estado actual  
 que de nuestro de cultura musical se refiere, podemos decir que  
 media un abismo.

Hablen si me algunas cifras de las conciertos celebrados en Madrid, provin-  
 cia y extranjero: 49, en 1941; 69 en 1942; 56 en 1943; y así sucesivamente hasta  
 la fecha, con bastantes llenos en Madrid y excursiones por provincias de un mes  
 de duración y un número de conciertos jamás alcanzado por ninguna agrupación  
 de este género. *VIAJES*

*Para este año*  
 Nuestros proyectos son siempre presididos por un plan de superación y de  
 eficacia en nuestra misión cultural. Por ello preparamos un próximo curso pro-  
 metedor de audiciones de obras consagradas de las que efectuaremos algunos ciclos  
 interesantes.

También tenemos algunas obras no contemporáneas pero desconocidas en Espa-  
 ña, que dar por primera vez. De estas ya hemos hecho conocer algunas tan mag-  
 níficas como los cuartetos de Sibelius y Tancielw y las obras con piano de Revel  
 en su Trio, Brahms Op. 60 y Strauss en sus cuartetos, y Debussy en su quinteto.

En cuanto a los modernos tenemos preparadas obras de autores extranjeros  
 en las que vamos a dar un paso más adelante en la producción de nuestra institución que ha  
 nuestro esfuerzo y así nos vamos a ir realizando desde nuestra institución que ha  
 culminado en las sesiones emprendidas al curso pasado en el At- net.

---

Hasta la fecha hemos estrenado, que yo recuerdo por lo menos quince obras de  
 los compositores Asinas Arbó, Conrado del Campo, Cassadó, Civil, Escudero, Eche-  
 verra, García Leza, Gómez, Isasi, Muñoz Mollado, Sánchez, Toldrá, Turina, Vela etc.

VIAJES. Discurremos incesantemente nuestra labor por las provincias y  
 extranjero. Nuestro último y reciente viaje por tierras de Andalucía no ha  
 podido ser más halagoso en éxitos y satisfacciones.

*El para seguir en camino de hacer el próximo Andante que el At- net XI*  
*quieriendo que el tiempo señalaba esta reunión nos permitiera hacer algunas*  
*de Haydn y una extraordinaria con músicos del nº 200 de la Revista*  
*pero en cambio puedo anunciarles nuestra próxima actuación en la*  
*de Música de R. N. de E. que dirige mi querido amigo Antonio*  
*Fernández Cid y que se celebrará el día 5 de Noviembre a las*  
*10 y 1/2 de la noche.*

Figura 57: Discurso que hizo Casaux en la Radio Nacional de España sobre la *Agrupación Nacional*. (Seguramente publicado en la revista musical nº 200 que dirige A. Fernández Cid según sus anotaciones del discurso). Se desconoce la fecha exacta pero por su contexto es posterior a 1943 (probablemente 1944).

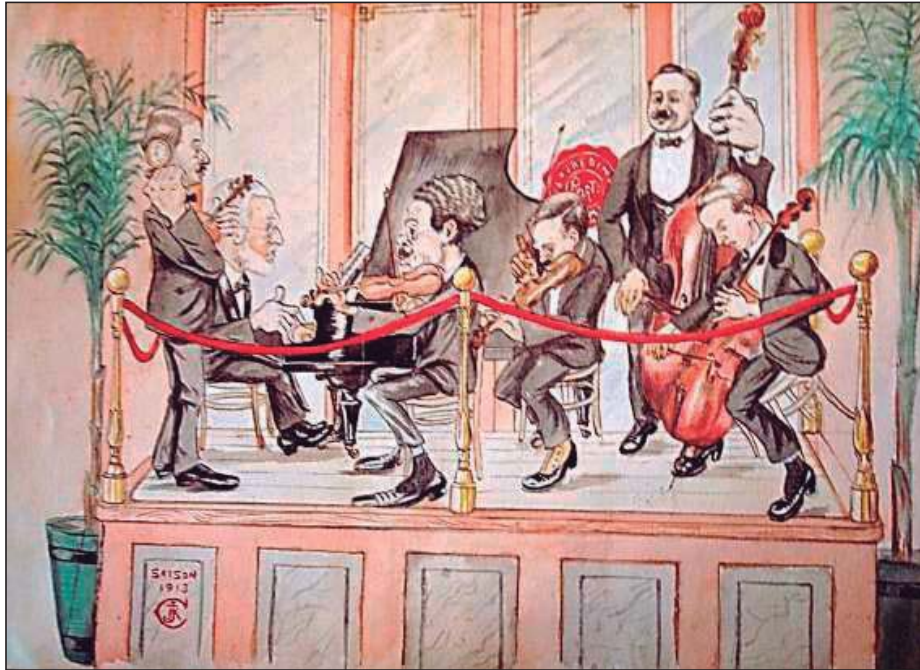




JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

#### ANEXO IV: OTRAS FACETAS EN LA VIDA DE CASAUX

Caricaturas (dibujos realizados por Casaux).



Padre de Casaux

Figura 59: Caricaturas de Casaux

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Autorretrato.



Figura 60: Caricaturas de Casaux (Continuación)

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Aroca de espaldas.



Auto caricatura



Figura 61: Caricaturas de Casaux (Continuación).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

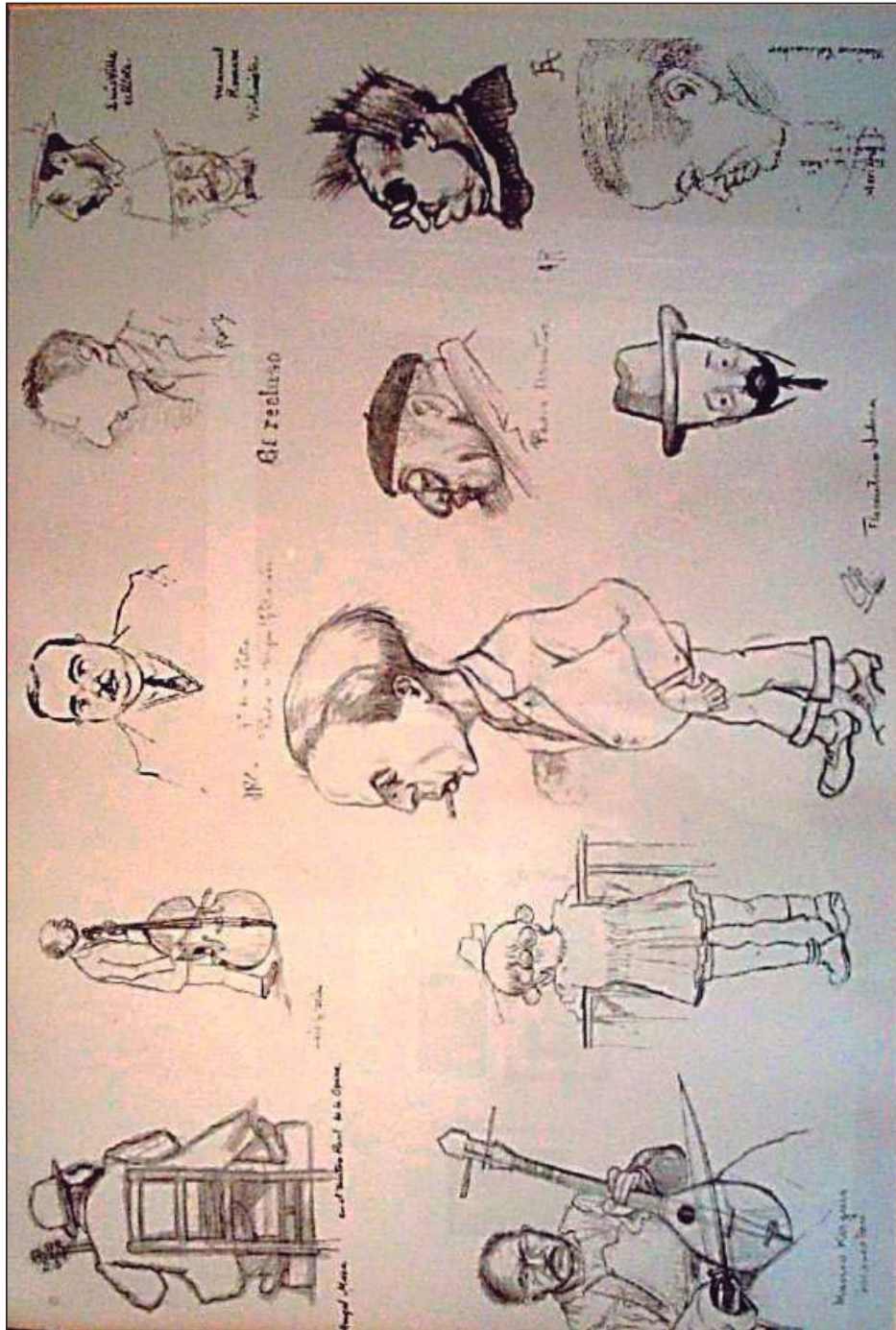


Figura 62: Varios. Puede observarse a Gálvez, Casaux y su hija Mary de pequeña, entre otros.



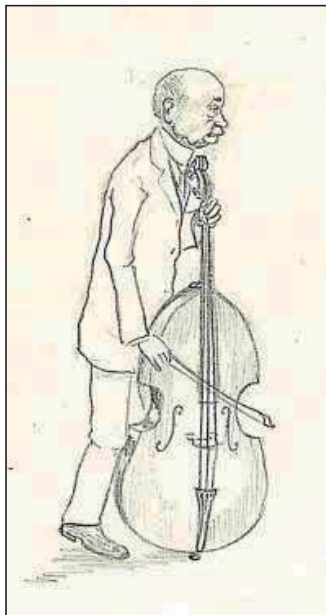
JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Alfredo de Larrocha. San Sebastián 1918



José Mª Sedano Carrasco



Luis García



Viana da Mota

Figura 63: Músicos de la época (amigos).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



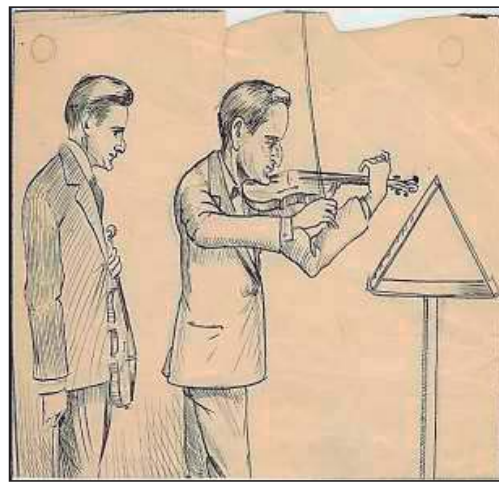
Agustín Soler Roman



Manuel Pallás Noguerras



Alumna de violín



José Alcolea Romera

Figura 64: Caricaturas que aparecen en los anuarios del Real Conservatorio de Madrid del año 1920-21 (anexo V, apartado 3).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Gumersindo Iglesias

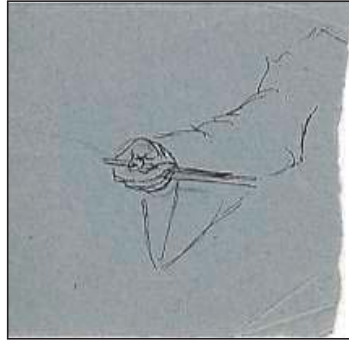
Srta. Vigné

Figura 65: Varios.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



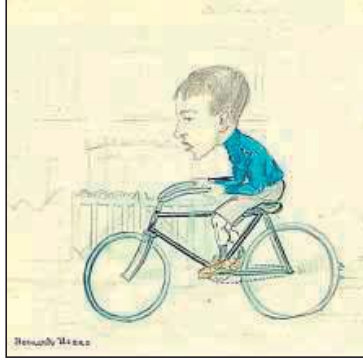
Padre de Miguel Garía Basabe



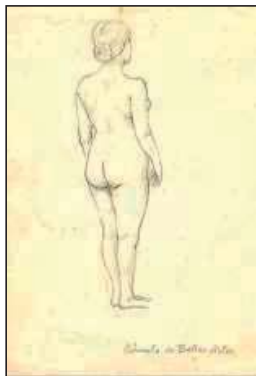
Posición del arco de viola de gamba



Arthur Rubinstein



Bernardo Usano



Marta Clara Asensi Canet



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 66: Varios.



(Esta última pintura no es una caricatura de Casaux, fue un regalo que le hicieron como puede apreciarse en la dedicatoria.)

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 67: Varios.







Figura 69: Ejemplo de colecciones que poseía Casaux (numismática).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

ANEXO V:

ARTÍCULOS DE INSTRUMENTOS DE ARCO REALIZADOS POR CASAUX.

1. Revista *P.O.M.*



Figura 70: Revista *P.O.M.* (noviembre 1935). Portada de la revista (izquierda). Artículo sobre Casaux por ser portada (derecha). Publicación de la colección de Casaux de los instrumentos de arco (abajo).

L

Marta Clara Asensi Canet



Artículos sobre "los instrumentos de arco" publicados por Casaux en la Revista *P.O.M.* (desde noviembre de 1935 hasta julio de 1936) se exponen a continuación por estar todos descatalogados.



Figura 71: Primer artículo de los instrumentos de arco (sus orígenes). Publicado en noviembre de 1935, pp. 10 y 11.



Figura 72: (1935, diciembre). Los instrumentos de arco (continuación). *P.O.M.*, 12-13.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

12 P. O. M. 13

## LOS INSTRUMENTOS DE ARCO por JUAN RUIZ CASAUX

Edición del autor

**El "Sica", o "Sonda",** ofrece la particularidad de que puede completamente plisarse, el violón puede verse de altitud considerablemente superior a la del contrabajo, de que se proyecta, pero se le impide bajar bastante la central, la afinación de los cuerdas.

Una instrumentación de este tipo, que aparece en el Asia como los primitivos instrumentos del tipo de Europa, es el "Sica", antiguo (Fig. 4), que se conoce también con el nombre de "Sica", que más adelante describiremos.

El "Sica", antiguo, también conocido en un solo lenguaje de cuerdas, tiene por todo instrumento que produce el sonido el arco, y los dos cuerdas de tipo de arco, que se afilan en la parte de arriba y que sirven, respectivamente, del grave al agudo y del agudo al grave. Este instrumento, que produce el sonido, tiene un diámetro de 25 cm y 7 pulgadas, con espesor de 2 cm en la parte superior y 1 cm en la inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.

Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.

El "Sica", antiguo, también conocido en un solo lenguaje de cuerdas, tiene por todo instrumento que produce el sonido el arco, y los dos cuerdas de tipo de arco, que se afilan en la parte de arriba y que sirven, respectivamente, del grave al agudo y del agudo al grave. Este instrumento, que produce el sonido, tiene un diámetro de 25 cm y 7 pulgadas, con espesor de 2 cm en la parte superior y 1 cm en la inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.

Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.



Fig. 4  
Sica antiguo



**P. O. M.**

Desea un feliz año nuevo a sus lectores, suscriptores, asociaciones y amigos de todo España y del extranjero

Figura 73: (1936, enero). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 12-13.

12 P. O. M. 13

## LOS INSTRUMENTOS DE ARCO por JUAN RUIZ CASAUX

Edición del autor

**El "Sica",** antiguo, también conocido en un solo lenguaje de cuerdas, tiene por todo instrumento que produce el sonido el arco, y los dos cuerdas de tipo de arco, que se afilan en la parte de arriba y que sirven, respectivamente, del grave al agudo y del agudo al grave. Este instrumento, que produce el sonido, tiene un diámetro de 25 cm y 7 pulgadas, con espesor de 2 cm en la parte superior y 1 cm en la inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.

Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.

El "Sica", antiguo, también conocido en un solo lenguaje de cuerdas, tiene por todo instrumento que produce el sonido el arco, y los dos cuerdas de tipo de arco, que se afilan en la parte de arriba y que sirven, respectivamente, del grave al agudo y del agudo al grave. Este instrumento, que produce el sonido, tiene un diámetro de 25 cm y 7 pulgadas, con espesor de 2 cm en la parte superior y 1 cm en la inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.

Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior. Este instrumento se afila en la parte superior y se afila en la parte inferior.



Fig. 7  
Sica antiguo



Fig. 8  
Sica antiguo



**P. O. M.**

Desea un feliz año nuevo a sus lectores, suscriptores, asociaciones y amigos de todo España y del extranjero

Figura 74: (1936, febrero). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 12-13.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 75: (1936, marzo). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 10-11.



Figura 76: (1936, abril). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 12-13.

Marta Clara Asensi Canet

LIII



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 77: (1936, mayo). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 12-13.



Figura 78: (1936, junio). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 10-11.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 79: (1936, julio). Los instrumentos de arco (continuación). P.O.M., 10-11.

2. Revista Ritmo:



## La Música de Cámara

P o r

**J. RUIZ CASAUX**

Con motivo de la próxima inauguración del nuevo edificio adquirido por el Estado para el Real Conservatorio de Música y Declamación, la Revista Musical RITMO me invita amablemente para que en breves líneas exponga mis ideas acerca del futuro funcionamiento de alguna de sus diferentes enseñanzas. Acepto agradecido la oportunidad que me brinda la expresada revista, ya que me considero obligado a aportar, siquiera sea sumariamente, las observaciones y datos recogidos con mi experiencia de más de veinte años de profesorado oficial, como decano que soy de los profesores numerarios de instrumentos de arco. Y si con estos datos puedo contribuir en algo a la magnífica obra llevada a cabo por nuestro director, Rvdo. P. Otaño, en bien de la enseñanza musical española y del prestigio de nuestros Conservatorios, me sentiré plenamente satisfecho.

Ello me anima a escoger, como tema más interesante e íntimamente relacionado con mis actividades profesionales, la enseñanza de la Música de Cámara, por ser la disciplina que resume la más alta expresión de las enseñanzas instrumentales, y cuya reorganización exige hoy la máxima atención.

No trato de evocar épocas pasadas, pero juzgo de utilidad para el fin que me propongo hacer un poco de historia de cómo se ha desarrollado esa disciplina en el

LV

Marta Clara Asensi Canet



Figura 80: Artículo de Casaux sobre "La música de Cámara" en la Revista Musical *Ritmo* (p. 17).

**RITMO**

Centro docente musical presenta dos aspectos bien definidos: el de la noción y el de la especialización.

Las nociones generales de Música de Cámara deben, a mi juicio, introducirse de un modo práctico, dentro de cada clase instrumental y con carácter obligatorio, a partir del grado superior de su enseñanza, de forma tal, que todos los alumnos, al terminar sus estudios, conozcan un número determinado de obras del período clásico. A este efecto, las diferentes clases de enseñanza instrumental se prestarán mutua asistencia, estableciendo un intercambio de alumnos que permita formar grupos de cuartetos, que en este género es la combinación fundamental, sobre la que gravitan las demás. Como garantía de suficiencia bastará exigir a los alumnos que hayan de examinarse del último curso de un instrumento la interpretación de una obra elegida entre determinado número que debe presentar.

La especialización en Música de Cámara debe ser objeto de una cátedra especial, y por su categoría dentro del arte musical, considerada como enseñanza superior.

Siendo, como antes dije, el cuarteto de arco la combinación básica en la Música de Cámara, la cátedra de esta asignatura debe lógicamente recaer en un violinista o violoncellista especializado en el estudio e interpretación de este género.

El alumado, cuyo número debe limitarse según las necesidades, dada la índole de un estudio tan detenido y profundo, será admitido previo examen de ingreso, en el que demuestre poseer las aptitudes necesarias para ello.

Los alumnos pianistas prepararán técnicamente las obras de Música de Cámara bajo la dirección del profesor de Acompañamiento al piano, y pasarán a aquella clase para practicar, en unión de los instrumentistas de arco, el estudio de conjunto e interpretación.

Con el empleo racional e inteligente del material pedagógico que encierra el vasto repertorio con que cuenta este género sublime pueden formarse, ciertamente, grupos de instrumentistas cuya formación, dentro del buen estilo de la interpretación, constituya una base segura para la propagación del culto a la Música de Cámara en nuestro país.

De cómo este culto se considera necesario da muestra la preocupación del Gobierno de Franco, creando bajo sus auspicios la Agrupación Nacional de Música de Cámara, organismo al que me honro en pertenecer, y cuya labor tenaz y disciplinada ha producido un movimiento de adeptos desconocido en el ambiente musical español.

Todo esto y mucho más puede realizar nuestro Real Conservatorio, dada la eficiencia de su Claustro de Profesores, donde se encuentran los más ilustres músicos españoles.

Por fortuna, el Conservatorio de Madrid cuenta con un director del prestigio y valía del P. Otaño, que ha puesto toda su voluntad y entusiasmo en pro del resurgimiento de la enseñanza musical en España. A él debemos, entre otros muchos beneficios, el magnífico edificio donde en lo sucesivo quedará instalado nuestro primer Centro docente musical, así como el reciente Decreto sobre la reorganización de todos los Conservatorios españoles.

Pongamos todas nuestras esperanzas en su magna obra, y aportemos a ésta nuestra colaboración más eficaz, seguros de que con ello prestamos un gran servicio a nuestra Patria.

Otras mejoras importantes cabría introducir en nuestro Conservatorio con ocasión de su reorganización, tales como crear un Museo instrumental y documental, de gran necesidad para el estudio de la Historia de la Música sobre ejemplos vivos; la creación de una cátedra de Violetería, que perpetuara en España el casi extinguido arte de construir y reparar los instrumentos de arco. Pero hablar de todo esto sería extenderme más de lo que las circunstancias permiten, y ya es bastante por hoy con estas mal hilvanadas líneas.



Instrumentos antiguos de la colección particular de D. Juan Ruiz Casaux: 1.-Quintón francés (París 1743), anverso y reverso. 11.-Viola de gamba alemana (Joachim Tielke, Hamburgo 1694), anverso y reverso.

Figura 81: Continuación del artículo sobre "La música de Cámara" en la Revista *Ritmo*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

3. Anuarios del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Catálogo Descriptivo y Analítico del Museo Instrumental del Conservatorio Real de Bruselas realizado por Casaux. Debido a su extensión se presenta la clase IV perteneciente a los instrumentos de cuerda frotada por el arco.

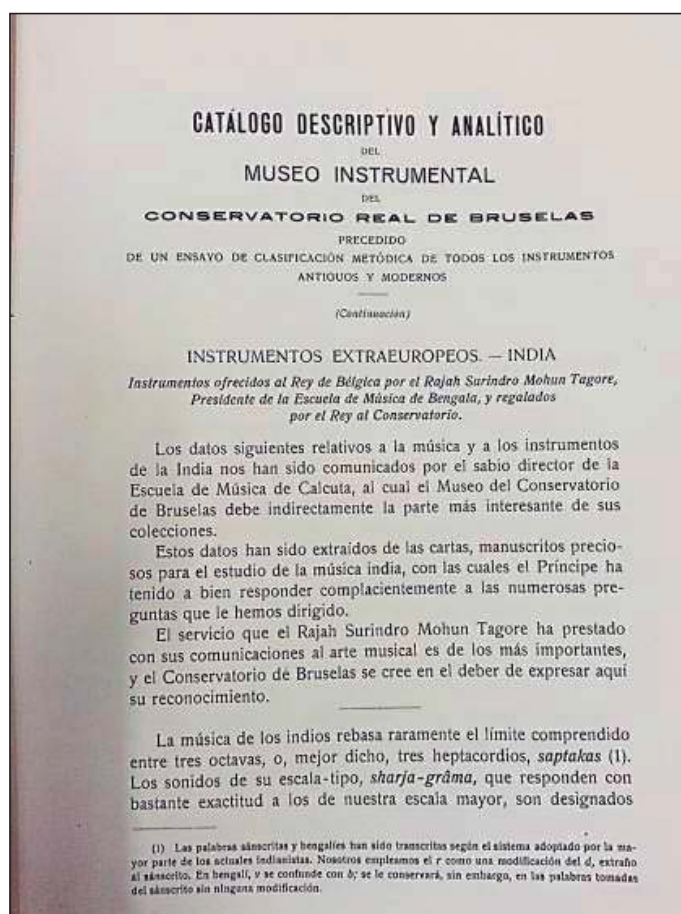


Figura 82: Presentación del "Catálogo descriptivo y analítico" de Casaux. Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1920 a 1921 (p. 39).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

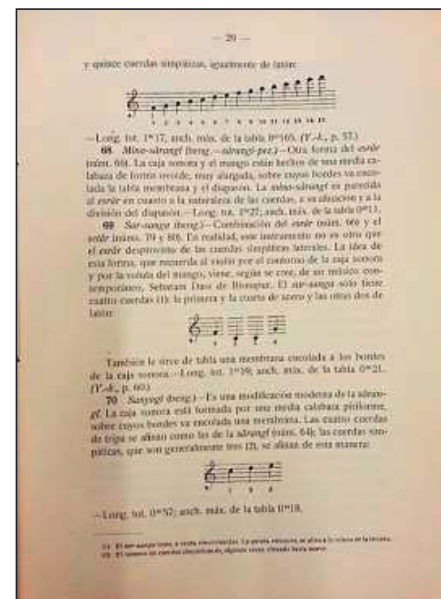
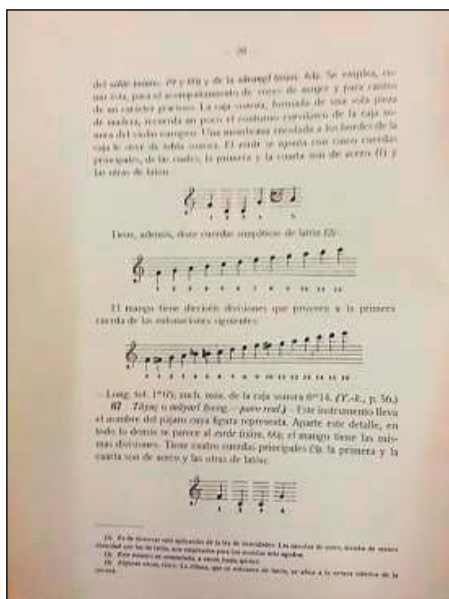
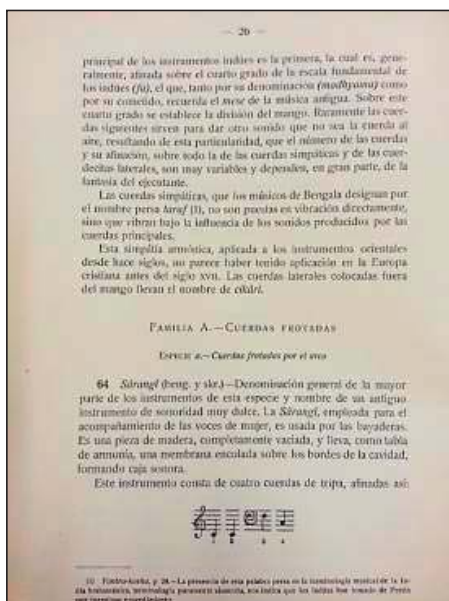


Figura 83: Clase IV del catálogo descriptivo y analítico, instrumentos de cuerda frotada por el arco. Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1922 a 1923 (pp. 26-29).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

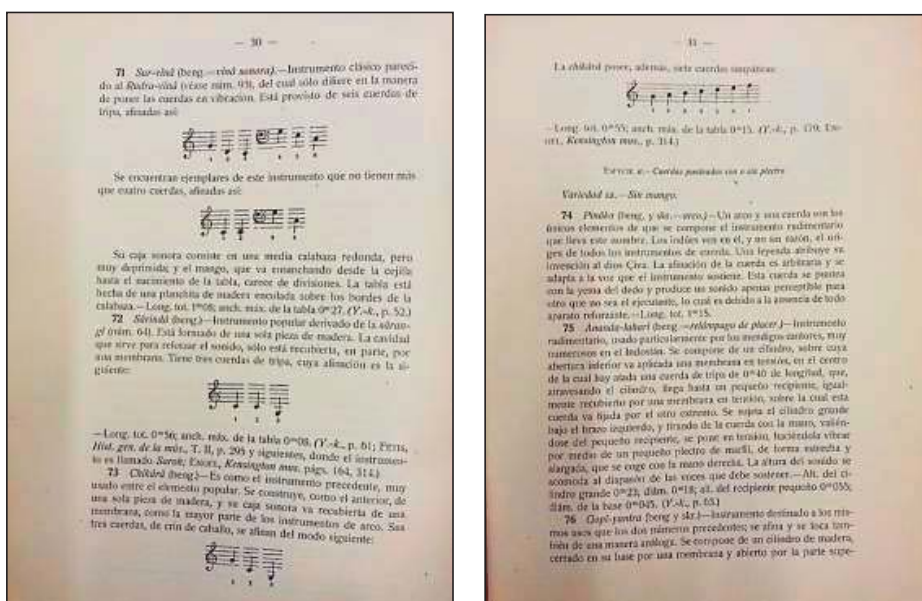
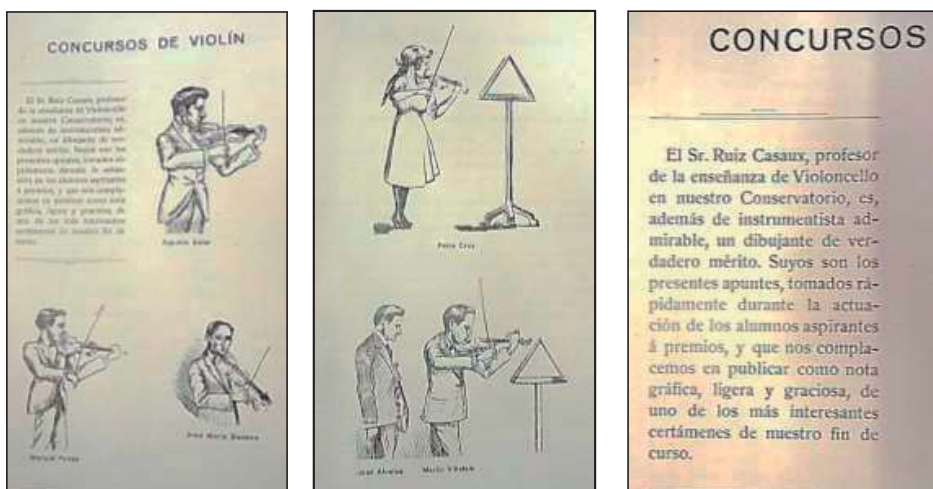


Figura 84: Clase IV del catálogo. Instrumentos de cuerda frotada. (Continuación, pp. 30-31)



Figuras 85: Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación. Curso de 1920 a 1921 (pp. 29-30). Concursos de violín en los últimos cursos de carrera que Casaux ayudó a que se instauraran en el Real Conservatorio y en el sistema de enseñanza español. Dibujos realizados por Casaux. (A la derecha, ampliación del texto)



ANEXO VI

COLECCIÓN PRIVADA DE CASAUX Y NOCIONES DE LUTHERIA.

1. Colección Privada.

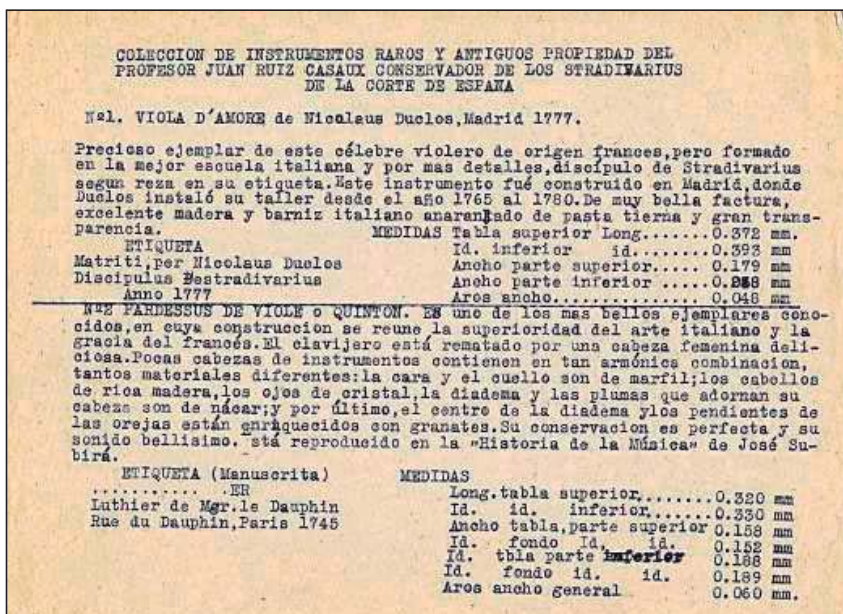


Fig. 1

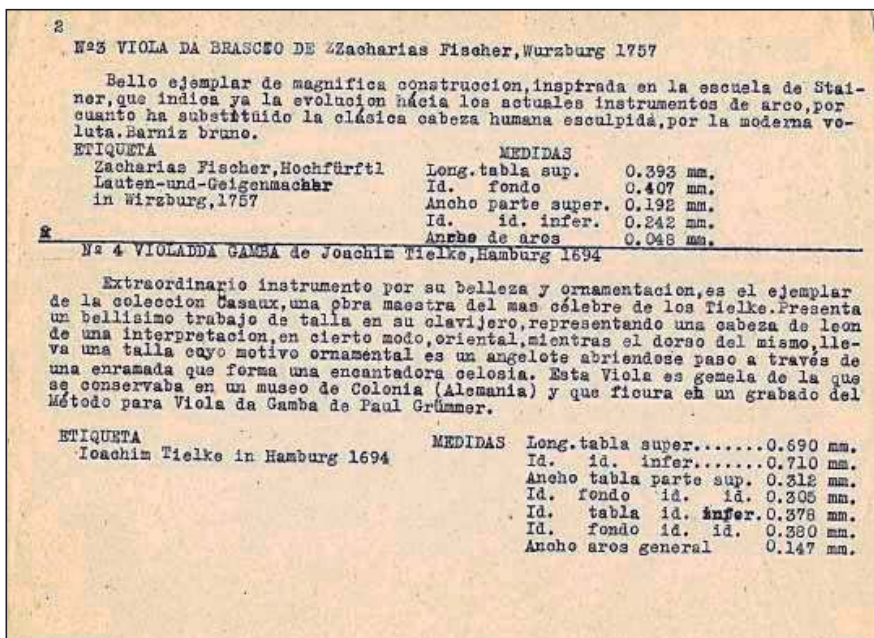


Fig. 2

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

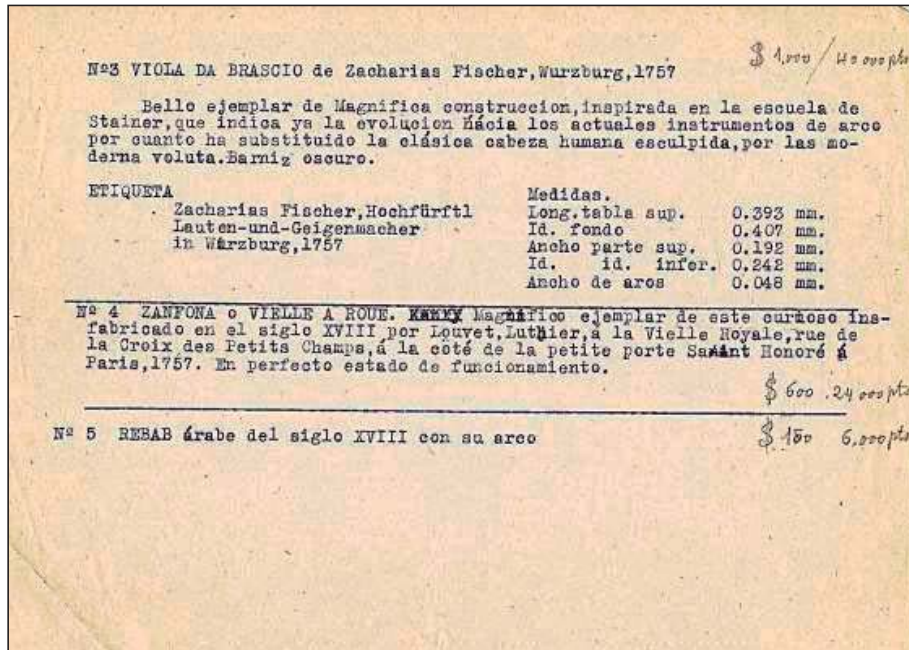


Fig. 3

Figura 86 (1, 2 y 3): Descripción realizada por Casaux de su propia colección privada. "Colección de instrumentos raros y antiguos propiedad del profesor Juan Ruiz Casaux, conservador de los Stradivarius de la Corte de España".

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 87: *Viola d'amore* de Casaux (correspondiente a la descripción del instrumento nº 1) fondo o parte de atrás de la viola (izquierda) y parte frontal de la viola (derecha). (Abajo izquierda): *viola d'amore* sin *montaje*.<sup>1</sup>, (derecha) Escrito o etiqueta impresa en el interior de la viola, "*Joseph Duolos alumnus d'Estradivarius. Matriti fecit anno 1777*".

<sup>1</sup> El *montaje* de un instrumento se refiere a la colocación adecuada de clavijas, cuerdas, puente y cordal correspondientes del instrumento.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 88: *Pardessus de Viole o Quinton* de Casaux (correspondiente a la descripción del instrumento nº 2).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 89: *Viola de Gamba* de Casaux (correspondiente a la descripción de Casaux del instrumento nº 4). Cara frontal de la viola, parte de atrás y detalle de la "cabeza" o clavijero del instrumento.



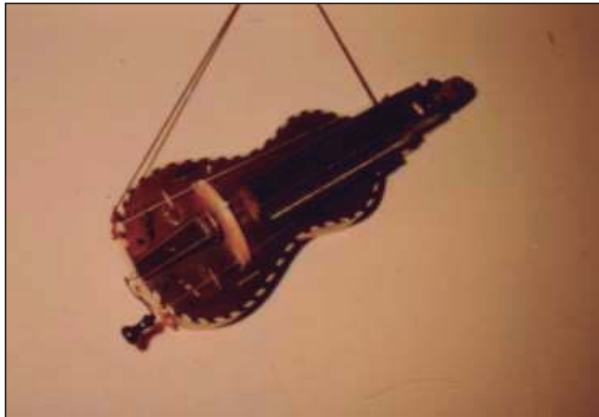


Figura 90: Zanfona o *Vielle* de Casaux (correspondiente a la descripción del instrumento nº 4, fig. nº 3).

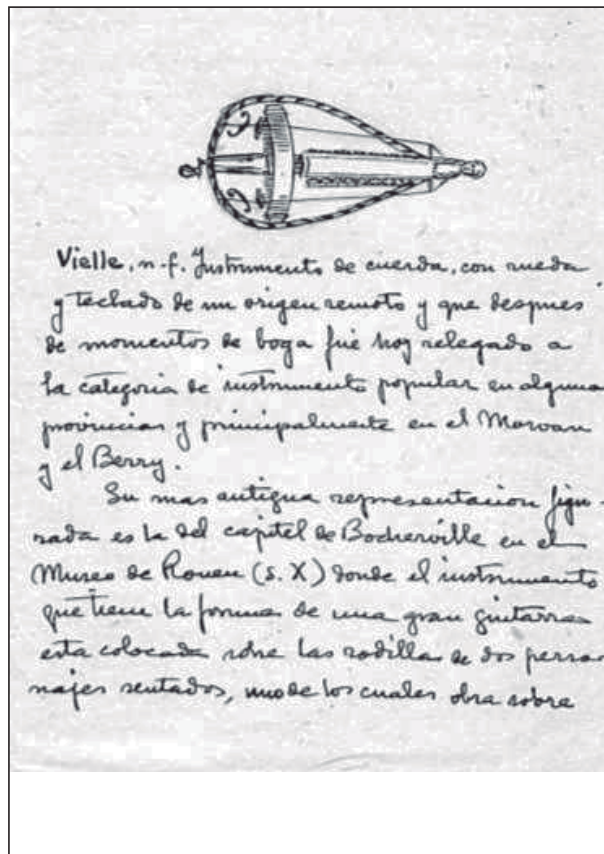


Figura 91: descripción del origen del instrumento por Casaux.



Dr. República Argentina, 1.  
Buenos Aires  
11 de Marzo de 1955  
Dr. D. Juan R. Casaux

Mi distinguido amigo: Recibí su  
última carta del 17 de Febrero que se cruzó con la  
mía en la que poco más o menos contestaba a  
la suya.

Como le comunicaba en mi carta, la propo-  
sita de adquisición había sido a la Comisión Per-  
manente de la semana pasada. A última  
hora se decidió que antes pasara por la Comisión de  
Cultura para su estudio. Y he aquí otra inesperada de-  
morosa. Espero que no tardará en efectuarse.

Como hago perfectamente cargo de mi posición. Por mi parte  
no debe que insistir en que resuelva pronto este asunto,  
que por diversas circunstancias se ha prolongado más de lo  
normal. No puedo imaginarme cuánto sentiría que no  
pudieran haberse favorecido, pero me hace muchísima  
ilusión poder exhibir las violas en el Museo.

Con todos mis deseos de poder darle pronto una  
contestación afirmativa, le saluda atentamente su  
afirmo amigo  
J. Ricard Matas

Figura 92: Trámites de su Colección Privada con el Museo de Música de Barcelona. Ejemplo de una carta (entre las muchas que se escribieron) donde se aprecia el interés de Ricard Matas por la colección de Casaux. (11 de marzo de 1955).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

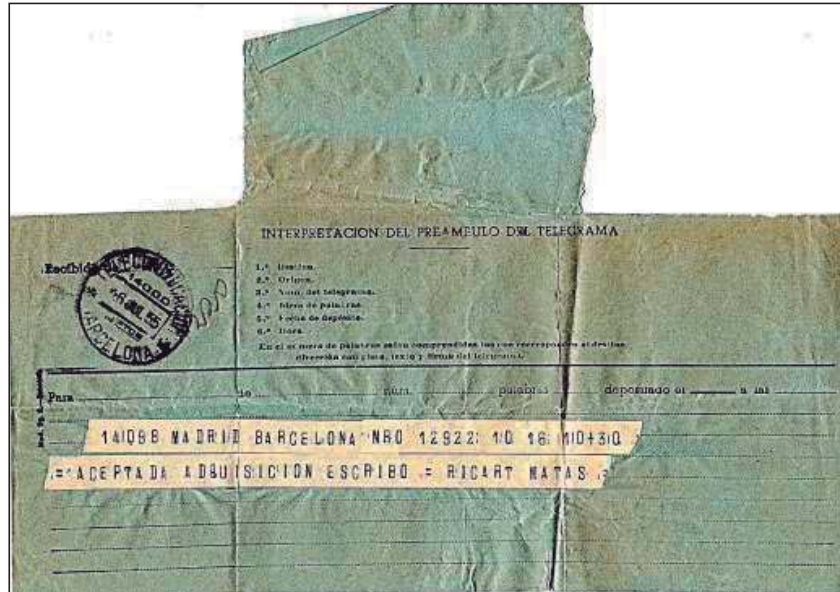


Figura 93: Telegrama de Ricard Matas a Casaux aceptando la adquisición. Forma del telegrama propio de la época.

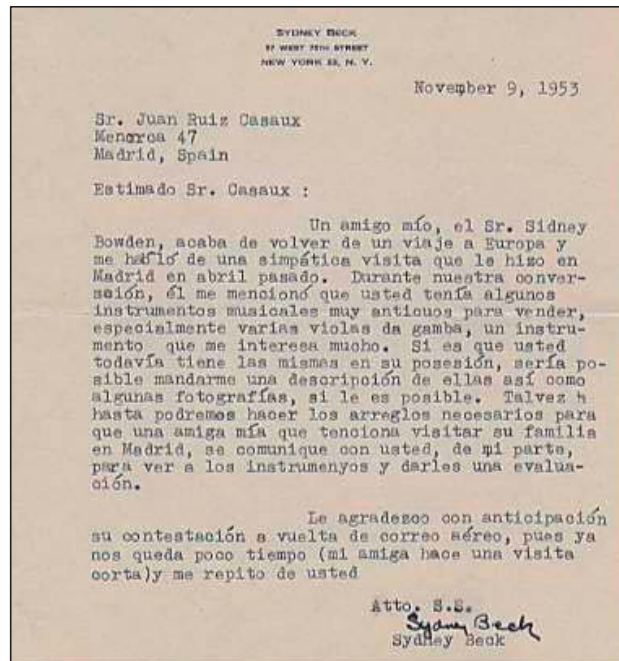
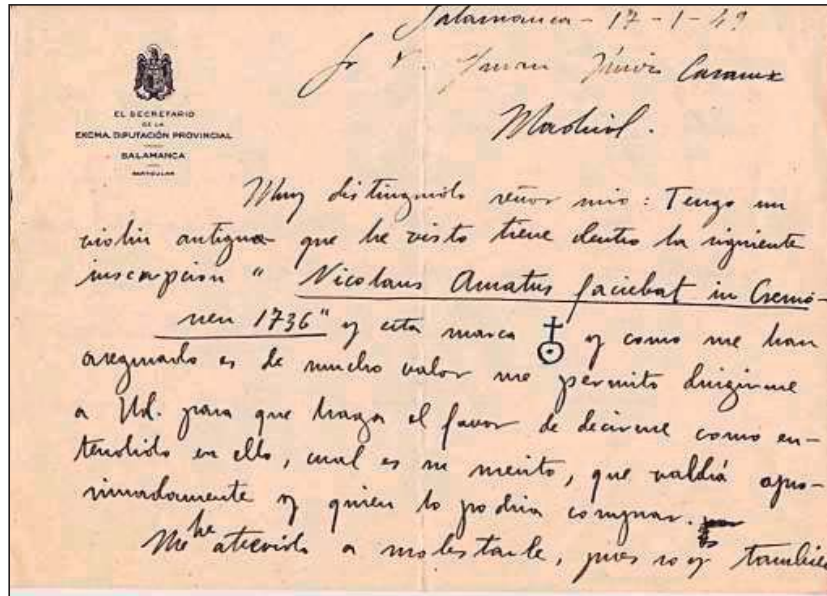


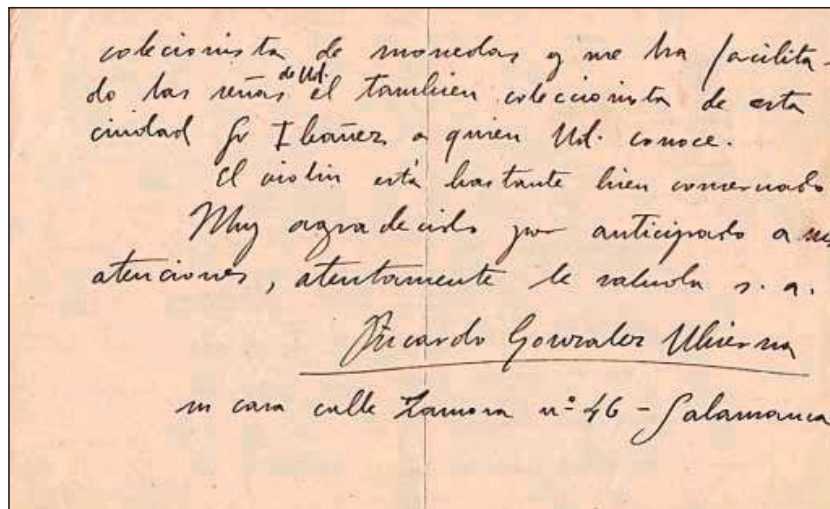
Figura 94: Carta desde Nueva York, por el Sr. Sydney Bowden, como testimonio de coleccionistas importantes que se interesaron por la colección de Casaux. (9 de noviembre de 1953). Puede apreciarse el interés que tenía por las *violas de gamba*.

2. Nociones de *Lutheria*.



Salamanca - 17-1-49  
Sr. Juan Antonio Ruiz Casaux  
Madrid.

Muy distinguido señor mío: Tengo un violín antiguo que he visto tiene dentro la siguiente inscripción "Nicolaus Amatus faciebat in Cremona 1736" y esta marca  $\oplus$  y como me han asegurado es de mucho valor me permito dirigirme a Ud. para que haga el favor de decirme como entendido en ello, cual es su mérito, que valdría aproximadamente y quien lo podría comprar. ~~me~~  
No he querido a molestarle, pues no es también

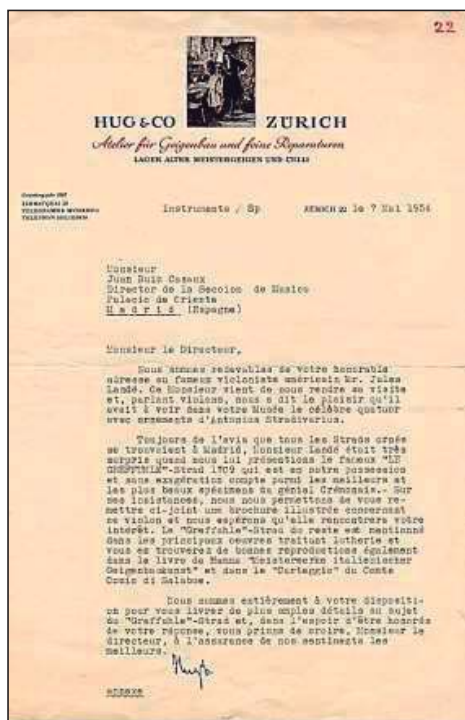


coleccionista de monedas y me ha facilitado las señas <sup>de Ud.</sup> el también coleccionista de esta ciudad Sr. Ibañez a quien Ud. conoce.  
El violín está bastante bien conservado.  
Muy agradecido por anticipado a sus atenciones, atentamente le saluda s. a.  
Ricardo González Ulloa  
en casa calle Zamora n.º 46 - Salamanca.

Figura 95: Cartas que le escribían a Casaux para pedirle que consultara y certificara la validez de los instrumentos solicitados.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Desde Zurich (7 de mayo de 1954).



Desde Paris (3 de febrero de 1958).

Marta Clara Asensi Canet

LXIX

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 96: Cartas importantes de *luthiers* a Casaux destacando la labor de restauración realizada a los instrumentos Stradivarius del Palacio Real.

#### ANEXO VII

#### LOS STRADIVARIUS.

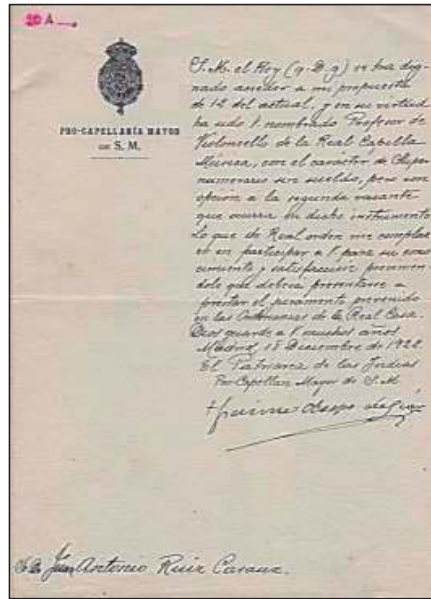


Figura 97: Nombramiento de Profesor de la Real Capilla de Música (18-diciembre-1922).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 98: Nombramiento de Jefe de la sección de música del Patrimonio Nacional (30 de abril de 1948).

WILLIAM B. HILL & Sons  
Violin Makers.  
140, New Bond Street.  
London 16 de Marzo de 1949

Monsieur JUAN CASAUX  
Conservatorio Real  
Madrid, Spain.

Querido Señor Casaux.

He tenido el placer de almorzar con el comandante De Torres hace unos días, quien me dijo había recibido carta del Gobierno Español manifestándole el deseo de adquirir la Belle viola Stradivari inexistente.

El propietario de este instrumento no es deseoso de venderlo y solamente se decidirá a hacerlo en el caso de ser devuelto a su legítima procedencia, junto a los demás instrumentos pertenecientes al Gobierno Español.

El precio pedido hace algunos años, cuando escribí a Vd. sobre este asunto, era de Libras 10.000 (diez mil libras.) y yo considero esa cifra muy razonable si se tiene en cuenta el hermoso estado de conservación de esta viola y el hecho de ser única.

Yo me aventuro a asegurar que podría obtenerse mucho más en América, de donde ya hubo, antes de ahora, tentativas de oferta.

Si Vd. quiere comunicarme a sus autoridades desearé no equivocarme de este asunto y estoy dispuesto a pagar esta suma, y haré las gestiones necesarias para obtener el permiso de exportación de este instrumento.

De Vd. sinceramente  
W. B. Hill

Figura 99: Correspondencia del *luthier* Alfred Hill a Casaux anunciándole que el coleccionista que poseía la viola Stradivarius está dispuesto a entregarla al gobierno español por 10.000 libras (16-marzo-1949).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 100: Compra de un arco para un violín Stradivarius del Palacio (17-diciembre-1949).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 101: Aprobación del viaje que tuvo que realizar Casaux a la casa del *luthier* Hill (Londres) para la restauración de dos violines y un violonchelo del “cuarteto” Stradivarius. (21-diciembre-1950).



Imagen 102: Casa del *luthier* A. Hill en Londres. (Hill W.E. and Sons (s.f): *Violin, Viola, and Violoncello bows*. London, p.8).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



22A  
Foto obtenida por Ruiz Casaux en ocasión de su viaje a Londres el año 1924 para <sup>proyectar</sup> la reconstrucción del violoncello de 1694 que forma parte del cuarteto sinfónico.

En ella aparece Alfred Hill en su despacho donde pueden verse los originales de las acuarelas que reproducen los más célebres ejemplares de Strad. que figuran en su obra "Antonio Stradivari".  
Santabá, la celebre violoncellista portuguesa, Guillermina Suggia

← 929 / 9 (3) 5 del la 98 →

Figura 103: Luthier Alfred Hill "en su despacho donde pueden verse los originales de las acuarelas que reproducen los más célebres ejemplares de Stradivarius" (anotación de Casaux al dorso de la imagen).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Quinteto Stradivarius.

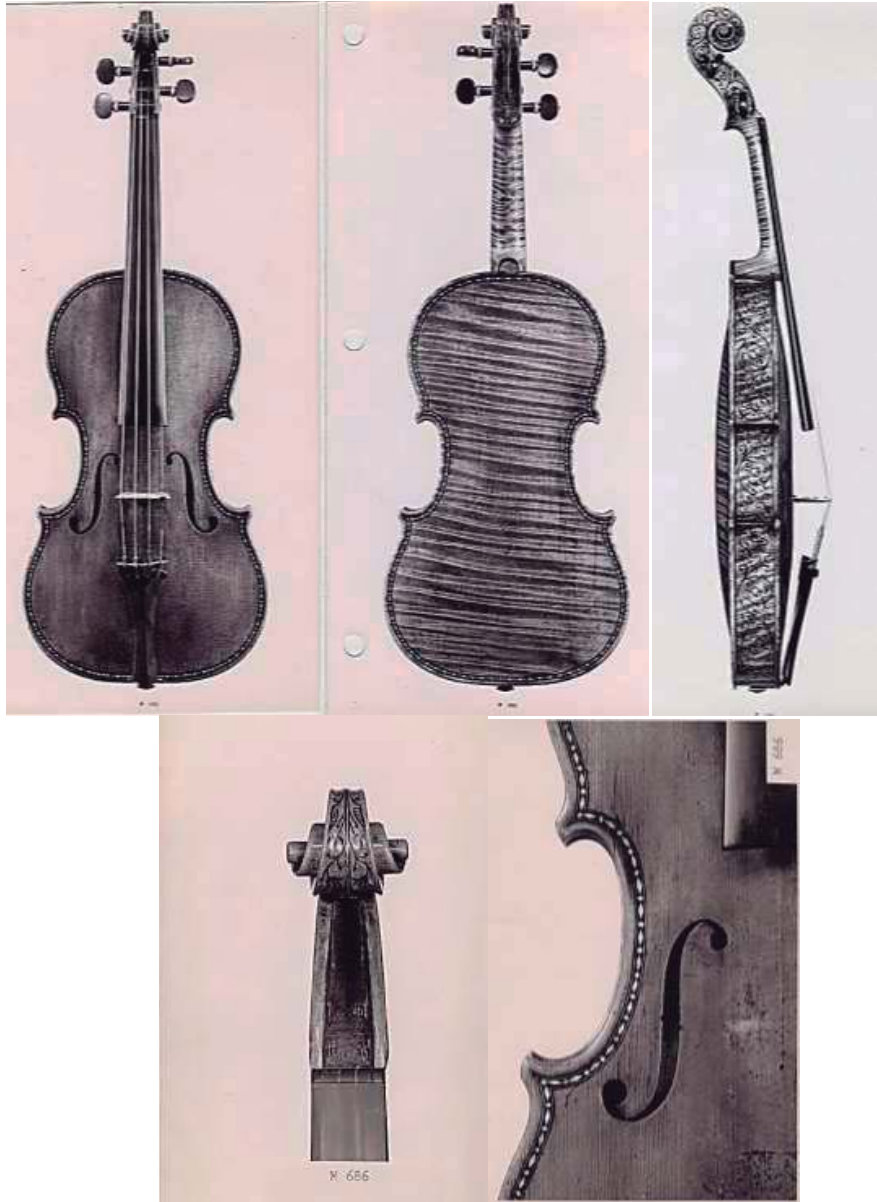


Figura 104: Viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux'.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 105: Viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux'.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

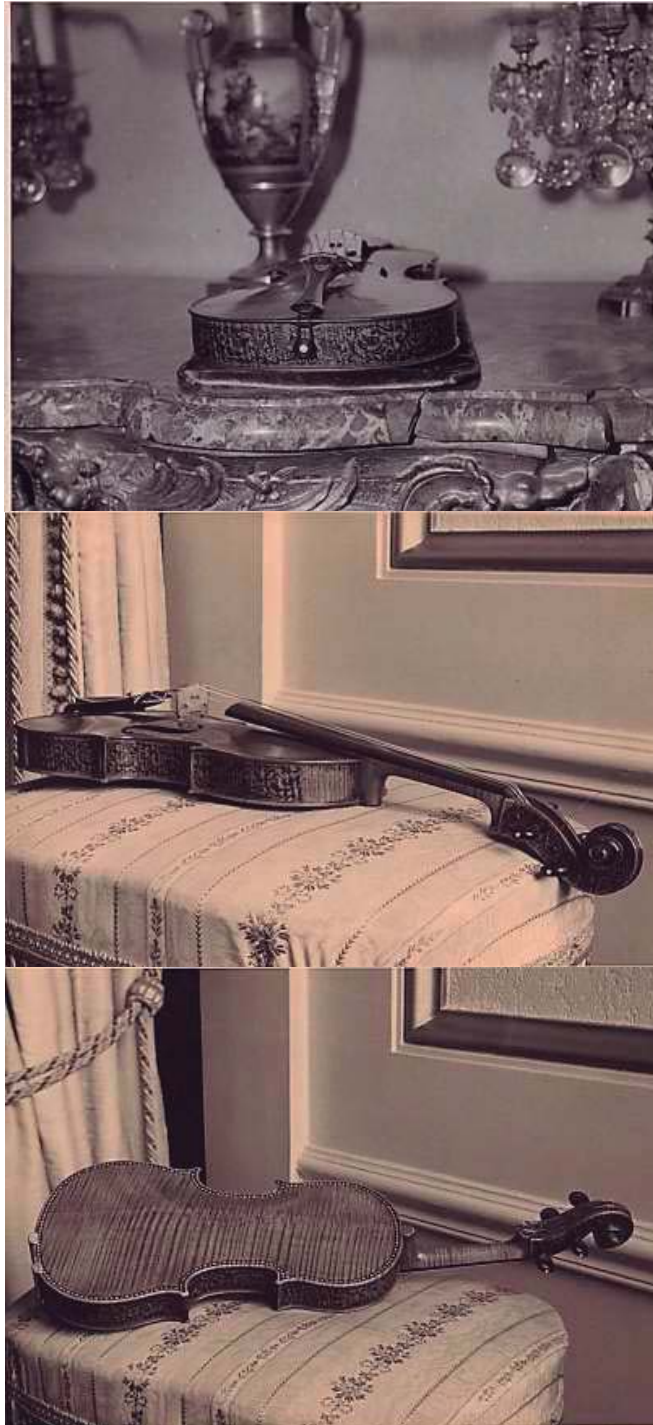


Figura 106: Viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux'.

Marta Clara Asensi Canet



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 107: Viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux'.




Figura 108: Violín Stradivarius. Ruiz-Casaux y L. de Carvajal J. A. (1959): *La música en la corte de D. Carlos IV y su influencia en la vida musical española*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (Lámina I)

LXXVIII

Marta Clara Asensi Canet


JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Fichas actualizadas de los Stradivarius en el Palacio Real del violín chico y violín grande (Archivos del Palacio Real).

  
**PATRIMONIO NACIONAL**

**Num. de Catálogo:** IM-76031P **Colección:** IM  
**INVENTARIO: Numero:** 10076031 **Fecha:** 10.09.1991  
Violín

Stradivarius, Antonio  
Escuela cremonense  
Fechado en 1709  
**Alto:** 35 **Ancho:** 20,2 **Profundo:** 5  
**Alto Total:** 59,5



**DESCRIPCIÓN GENERAL:** Violín conocido como "chico", compuesto de caja de madera de arce y tabla armónica de abeto, recorridas en su borde por una fina orla de marquetería en pasta de ébano, con incrustaciones de círculos y rombos de marfil. Clavijero y aro con motivos rellenos de pasta de ébano bajo el barniz. Entre una maraña de roleos estilizados de estirpe renacentista, alternan figuras de grifos rellenos y galgos moteados en silueta. Cordal, puente y cuerdas modernas.

**Técnica:** Talla. Marquetería. Barnizado.  
**Materia:** Madera de abeto y arce. Pasta de ébano. Marfil.

**INSCRIPCIONES:**  
**Situación:** Etiqueta del interior:  
**Texto:** Antonius Stradivarius Cremonensis / Faciebat Anno 1709 (anagrama AS en círculo bajo una cruz)  
**Lengua:** Latín

**Técnica de Funcionamiento:** Cuerda frotada con arco  
**ESTADO DE CONSERVACION:** En 10 .09 .1991 Bueno  
**LOCALIZACION:** RMP243P PALACIO REAL DE MADRID. PRINCIPAL. ANTECAMARA REINA CRISTINA zz

**REFERENCIAS FOTOGRAFICAS:** B353-5662RE B353-5665 FRENTE B353-5666 B353-5667D LADO B353-5668G C/ESTUCHE A305-9825 DG006098 R182-4169 A377-1298o DG003328 B94C1059G B94C1064G A01T249D A01T250D DGo24470G DGo24474G

**OBSERVACIONES:** Se guarda en estuche de piel forrado verde con herrajes dorados, e interior de terciopelo azul y maderas embutidas, con etiqueta de W. E. Hill. Es prácticamente idéntico al violín nº 10076030, aunque sus dimensiones son ligeramente inferiores.

Figura 109: Violín chico

Inventario de Bienes Muebles Histórico- Artísticos GOYAIMPR



Nº de imágenes: 66

**Num. de Catalogo:**IM-76030P **Coleccion:**IM  
**INVENTARIO: Numero:**10076030 **Fecha:** 10.09.1991  
Violín

Stradivarius, Antonio  
Escuela cremonense  
Siglo XVIII Primer cuarto Fechado en 1709

**Alto:** 35.2 **Ancho:** 20.5 **Profundo:** 5  
**Alto Total:** 58.5

**DESCRIPCION GENERAL:** Violín conocido como "grande", compuesto de caja de madera de arce y tabla armónica de abeto, recorridas en su borde por una fina orla de marquetería en pasta de ébano, con incrustaciones de círculos y rombos de marfil. Clavijero y aro con motivos rellenos de pasta de ébano bajo el barniz. Entre una maraña de roleos estilizados de estilo renacentista, alternan figuras de grifos rellenos y galgos moteados en silueta. Cordal, puente y cuerdas modernas.

**Técnica:**Talla. Marquetería. Barnizado.  
**Materia:**Madera de abeto y arce. Pasta de ébano. Marfil.

**INSCRIPCIONES:**  
**Situación:** Etiqueta interior  
**Texto:** Antonius Stradivarius Cremonensis /  
Faciebat Anno 1709 (anagrama AS en círculo bajo una cruz)

**Técnica de Funcionamiento:** Cuerda frotada con arco  
**ESTADO DE CONSERVACION:** En 10 .09 .1991 Bueno  
**LOCALIZACION:** RMP243P PALACIO REAL DE MADRID.  
PRINCIPAL. ANTECAMARA REINA CRISTINA  
**REFERENCIAS FOTOGRAFICAS:** A92T1169GF A324-10685  
DG005130 A305-9824 DG006097 B353-5661 B353-  
5663 B353-5664 B353-5666 B94C1058G B94C1064G  
C92C352 C92C353D CAJA C92C354D LADO DRCHO.  
C92C355D LADO IZQDO. C92C356D CABEZA

**OBSERVACIONES:**  
Se guarda en estuche forrado de piel verde con herrajes dorados, e interior de terciopelo rosa y maderas embutidas, con etiqueta de W. E. Hill.  
Es prácticamente idéntico al violín nº 10076031, aunque sus dimensiones son ligeramente más grandes.

Figura 110: Violín grande.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 111: Viola y violonchelo Stradivarius.



Figura 112: Violoncelo ornamentado Stradivarius .

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 113: Violoncelo ornamentado Stradivarius.



Figura 114: Violonchelo Stradivarius de 1700 (sin ornamentar).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

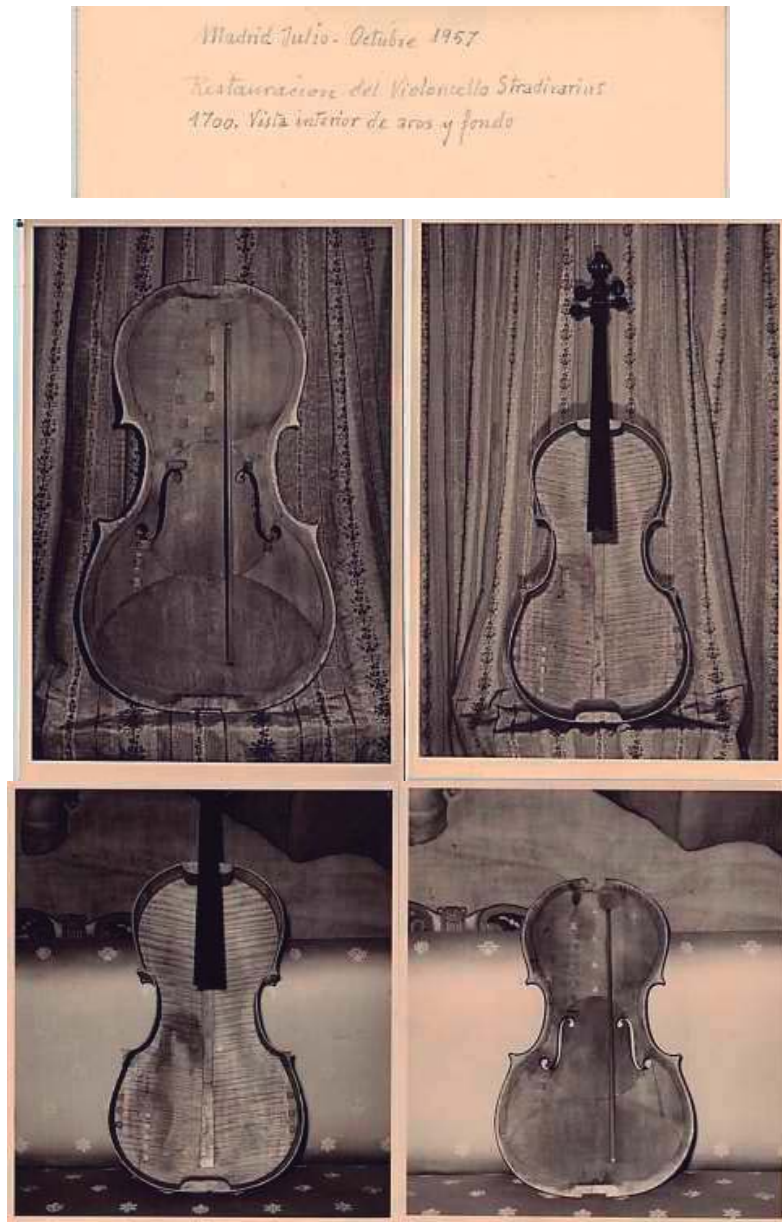


Figura 115: Restauración del Violonchelo Stradivarius de 1700 (sin ornamentar).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

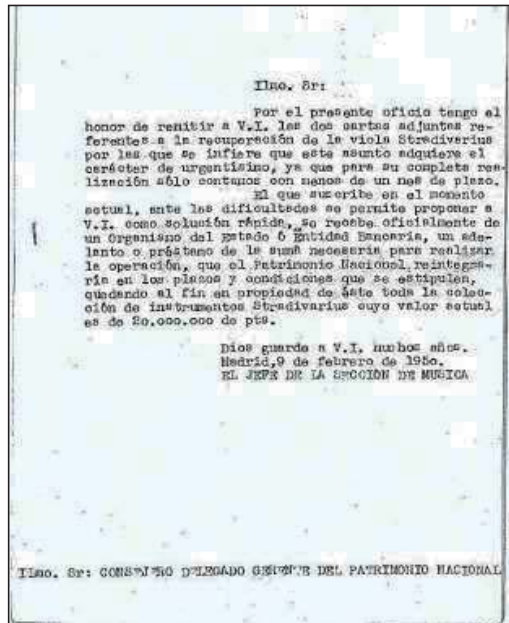


Figura 116: Valor económico de los Stradivarius, 20 millones de pesetas (9-febrero-1950).

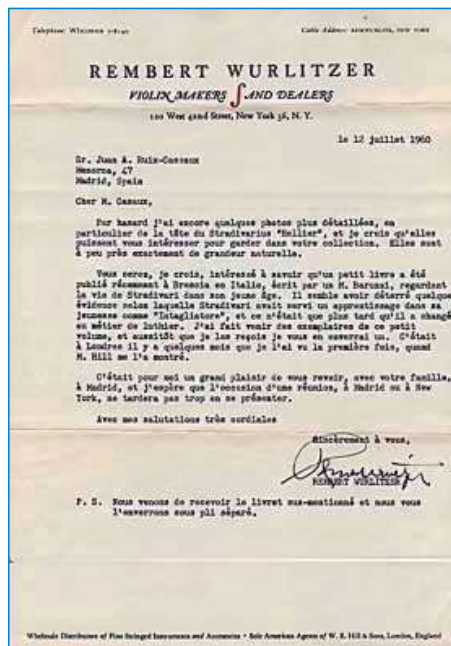


Figura 117: Carta desde Nueva York para hacer una exposición en Italia de los Stradivarius. (12-julio-1960).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

CARLOS GONZALEZ ARRABAL  
Importacion-Exportacion-Representaciones

Tangeri: Calle Paz, 9  
Tetuan: Paseo de las Palmeras

CEUTA 2 de Enero de 1949

SR. JEFE DE LA SECCION DE MUSICA DEL PATRIMONIO NACIONAL. - MADRID

			D	E	B	E
18	primas acero	violin, Bell Brand.....	3'50.		42.00	
2	segundas tripa	" marca M.H.....	15.00.		30.00	
1	"	" " Pirastro.....			25.00	
4	" aluminio	" " ".....	28.00.	Vapulo 30-IV	112.00	
6	terceras tripa	" " Equinote.....	20.00.		120.00	
2	"	" " Pirastro.....	30.00.		60.00	
2	"	" " Sweetone.....	10.00.		20.00	
2	cuartas metal	" " Pirastro.....	25.00.		50.00	
2	" plata	" " Sweetone.....	25.00.		50.00	
4	terceras plata	viola americanas.....	25.00.		100.00	
2	cuartas	" " ".....	30.00.		120.00	
2	primas tripa	violoncello marca Pirastro.....	25.00		50.00	
1	" Nylon	" " Augustini.....			35.00	
2	segundas tripa	" " Pirastro.....	30.00		90.00	
4	terceras	" " Armour N° 587 a 40.00			240.00	
4	cuartas	" " " N° 588 a 50.00			200.00	
2	Dientes preparados para violoncello.....	" " " a 50.00			100.00	
					1.444.00	
					Desuento del 1'50%	18.80
					Total Ptas.	1.425.20

R E C I B I:

Figura 118: Materiales de mantenimiento para los instrumentos Stradivarius (2-enero-1949)

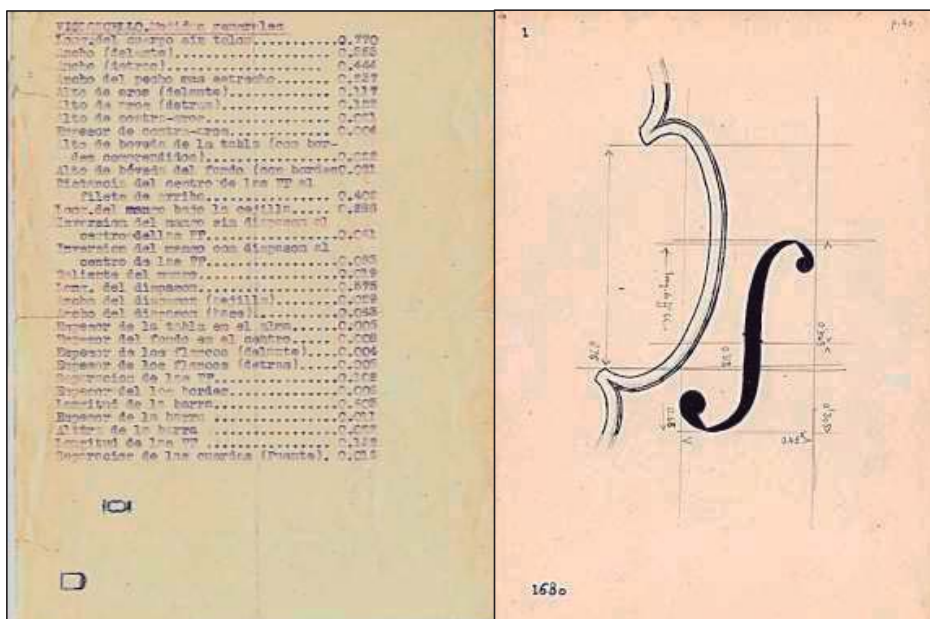


Figura 119: Medidas generales de un violoncello Stradivarius.



Figura 120: Prensa actual (*El mundo*, 5 mayo 2012). Portada y página 51, Violonchelo ornamentado roto por mala conservación. Actualmente está reparado.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

## ANEXO VIII

### CONCIERTOS EN EL PALACIO REAL DE MADRID

#### 1. Entrega de la viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux' al Gobierno Español.



Figura 121: Alfred Hill (*Luthier*) entregando la viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux' a Miguel Primo de Rivera en la Embajada Española de Londres (5 de mayo de 1951).




(Entrada personal, 1ª parte)



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

*Agrupación Nacional de Música de Cámara*

Violines: *Luis Antón y Enrique García*  
Viola: *Padra Morón*  
Violoncello: *Juan Ruiz-Casaux*  
Piano: *Enrique Araca*



Domingo, 3 de Junio de 1951  
a las 18,30 horas.

**IMPORTANTE:**  
Se advierte a los Sres. Socios que por exigencias de tiempo, el concierto comenzará exactamente a la hora anunciada.

---

**PROGRAMA**


Cuarteto en Re mayor n.º 8 ..... *Mozart.*  
(Instrumentos de cuerda)  
Allegretto.  
Andante.  
Menuetto, Allegretto.  
Allegretto.

Trio en Re mayor Op. 49 ..... *Mendelshonn.*  
(Piano, violín y violoncello)  
Molto allegro e agitato.  
Andante con moto tranquillo.  
Scherzo, Legero e vivace.  
Finale, Allegro assai appassionato.

Cuarteto en Fa mayor Op. 96 ..... *Dvorak.*  
(Instrumentos de cuerda)  
Allegro ma non troppo.  
Lento.  
Molto vivace.  
Finale, Vivace ma non troppo.

**ENTRADA**

---



Tarjeta de adhesión del socio  
D. ....

Imp. Talleres Gráficos

Figura 122: Entrada personal compuesta de 4 partes del Concierto extraordinario con motivo del "retorno a la patria" de la viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux' (3-junio-1951).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 122: Presentación del concierto de la viola Stradivarius 'Ruiz-Casaux' por el Ministro de Exteriores Martín Artajo.



Figura 123: Discurso por Casaux del mismo concierto.





JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 124: Mismo concierto. Ibáñez Martín (Ministro de Educación, a la izquierda de Casaux), Ricardo Vivó (a su derecha, sujetando el cello), Marqués y Marquesa de Lozoya (al lado de Vivó) y Juan Gyenes detrás.



Figura 125: Ibáñez Martín, Blanco Carrero (delante del instrumento), Paco Sastre (a la derecha de la imagen) y Marquesa de Lozoya.



Figura 126: Ibáñez Martín y Marín Atajo.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 127: Ricardo Vivó, Martín Artajo, Ibañez Martín y Casaux (de derecha a izquierda).



Figura 128: Ibañez Martín.

## 2. Conciertos en Palacio.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 129: Mary Casaux con el piano Bechstein del Palacio Real.



Figura 130: Mary Casaux al piano y su padre al violonchelo en la sala del Palacio Real de Madrid. El piano que aparece en la imagen es el que, en un principio, se disponía en Palacio. (30 de octubre de 1952).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 131: Concierto de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara* en el Palacio. Luis Antón (violín), Pedro Meroño (viola), Enrique Aroca (piano) y Casaux.



Figura 132: Concierto del *Quinteto Casaux* en el Palacio. Hermes Kriales (1º violín), Antonio Gorostiaga (2º), Argimiro Pérez Cobas (viola), PepeTordesillas (piano) y Casaux.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 133: Concierto del *Quinteto Casaux* en el Palacio. Juan Palau (1º violín), Benedito Lauret (2º), Casaux y Argimiro Pérez Cobas (viola), (1957).



Figura 134: Concierto del *Quinteto Casaux* en el Palacio. Hermes Kriales (1º violín), Antonio Gorostiaga (2º), Argimiro Pérez Cobas (viola), Pepe Cecilia Tordesillas (piano) y Casaux, (junio 1957).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 135: Concierto del *Quinteto Casaux* en el Palacio. Hermes Kriales (violín 1º), Rafael Periañez (violín 2º), Argimiro Pérez Cobas (viola), José Mª Franco (piano), Casaux (violonchelo 1º) y Leo Arnau (violonchelo 2º), (1957).



Figura 136: Concierto del *Quinteto Casaux* en el Palacio. Hermes Kriales, Antonio Gorostiaga, Argimiro Pérez Cobas, Enrique Aroca. Ino de Carvajal y Elsa del campo (cantantes), (noviembre 1954).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 137: Casaux en el Palacio con el cello Stradivarius ornamentado y las cantantes Ino De Carvajal (de espaldas) y Elsa del Campo, hija del célebre Conrado del Campo.

### 3. Invitaciones Privadas a los Conciertos del Palacio.

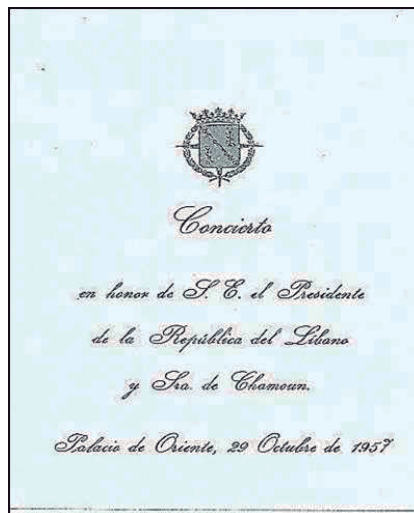


Figura 138: Ejemplo de invitación personal, dirigida a Reyes o Presidentes internacionales, para asistir a los conciertos del Palacio. En este caso, al Presidente de la República del Líbano y Señora. 29-octubre-1957.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 139: Invitación personal. Entrada de concierto para el Palacio de Oriente (3-octubre-1951). Consta de tres partes (1ª parte).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

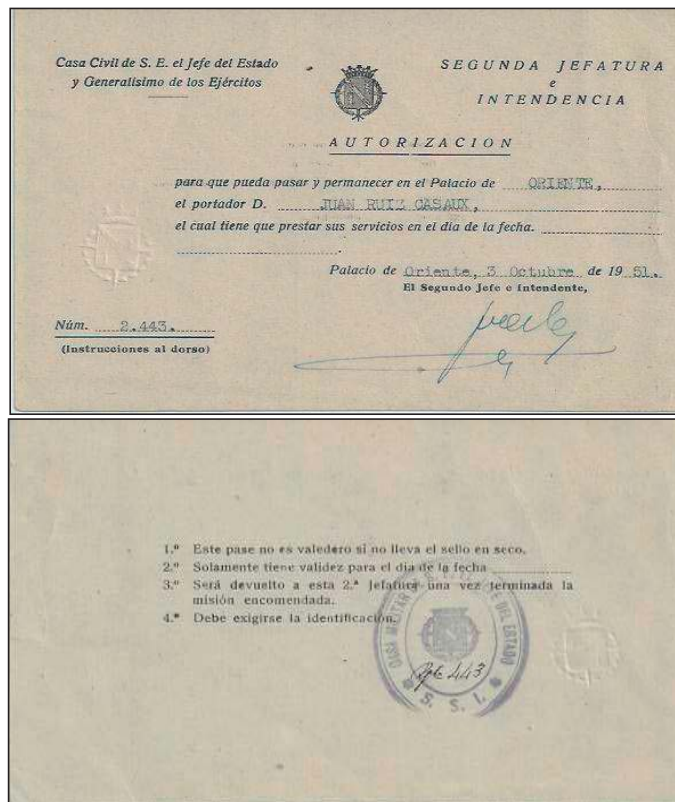


Figura 139: Invitación personal. Entrada de concierto para el Palacio de Oriente (3- octubre-1951). Consta de tres partes (2ª y 3ª parte).



Figura 140: Programa de concierto del Palacio de Oriente: 12-mayo-1952 (consta de dos partes)

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

4. Conciertos Retransmitidos por Radio Nacional.



Figura 141: Grabaciones en directo para Radio Nacional (1951).



Figura 142: Permisos. Para grabar en radio, 2-marzo-1949 (izquierda). Para grabar un documental sobre los Stradivarius, "NO-DO" 14-mayo-1951 (derecha)

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 143: Entrevista a Casaux en directo para Radio Nacional (28 mayo 1959).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 144: Entrevista a Casaux en directo para Radio Nacional (28 mayo 1959).



Figura 145: Programa de Radio Nacional, temporada 1949-1950. Conciertos retransmitidos desde el Palacio Real con los Stradivarius.



5. Invitados Ilustres



Figura 146: Invitados ilustres, F. Franco, Jefes del estado y sus esposas en primera línea del concierto (4 junio 1954).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

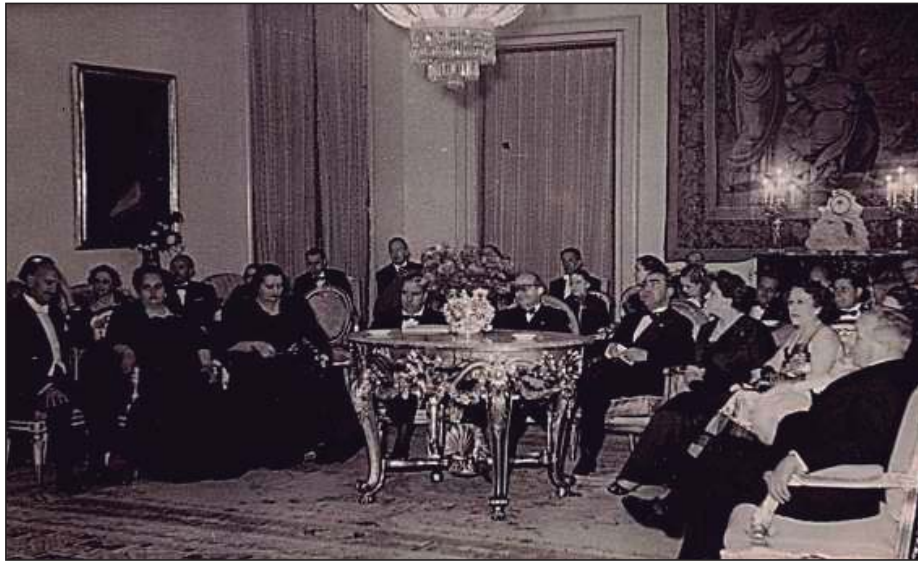


Figura 147: Otros conciertos.

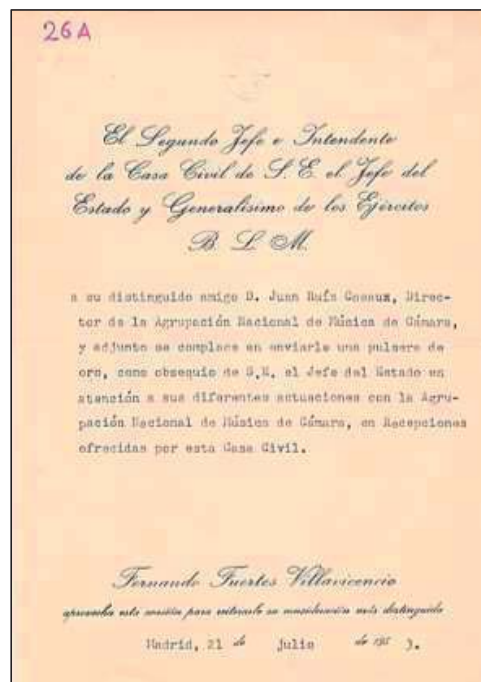


Figura 148: Regalo de una pulsera de oro a Casaux por un Jefe de Estado (26 de julio de 1953).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

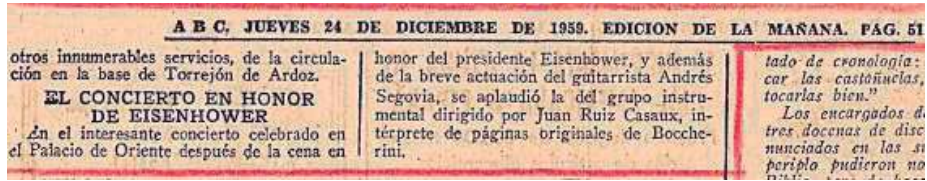


Figura 149: Concierto en honor al Presidente Eisenhower (presidente de los EE.UU) (diciembre 1959). (Arriba): Periódico ABC, 24-diciembre-1959. (Centro): Periódico Arriba, 22-diciembre-1959. (Abajo): periódico y fecha desconocido.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 150: Concierto en honor al Presidente Eisenhower. Prensa desconocida.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

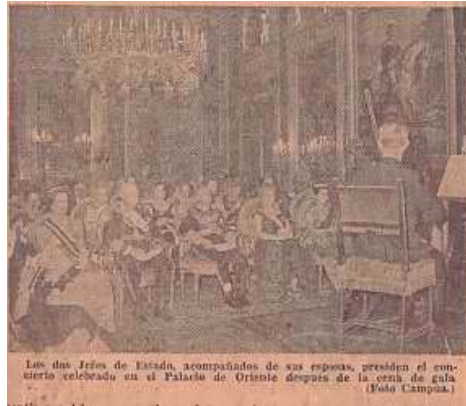


Figura 151: Concierto en honor al Presidente Eisenhower. Prensa desconocida.

Abad (Conchita).....	
Abarca y Oliva (Felipe) Montalban 9 Tº 282669.....	
Abreu (Gabriel) Poncearral 58.....	
Abrunedo (Ángeles) Menores 47.....	
Acapulco (Marqués de) Oral Martínez Campos 21 Tº 242608	
Acebal (Manuel) Lista 3.....	
Agacino Armas (Rafael) Lagasca 37 Tº 268446.....	
Aguilar (Alfonso) Goya 28.....	
Aguilar (Conde de) Serrano 44 Oquendo 12 Tº 320875..	
Aguilar de Bilibur (Marqués de) Antonio Maure 11.....	
Aguilar Oterafin (Eduardo) Velazquez 51 Tº 262751.....	
Aguilar (Sª Vda. de) Lagasca 55.....	
Alamos (Marquesa de los) Covarrubias 1 Tº 241374.....	
Alario (Julio) Casado de Alisal 16.....	
Alba (Duque de) Frinosa 14 Tº 314229.....	
Albis (Conde de) Torija 9.....	
Alcázar (Conde de) Marqués de Riscal 4 Tº 243427..	
Aldea de Ostarinzu (Dª Rene) Poncearral 54 Tº 242353.	
Aldeco (Marqués de) Lista 15 Tº 265004.....	
Allende (Manuel) Luzón 1.....	
Almagro (Antonio) Lagasca 78 Tº 264339.....	
Almenara (Duque de) San Lucas 4 Tº 317398.....	
Alonso Luengo (Luis) Magistrado Altamirano 34 Tº 243269	
Alonso Quesada (Dímas) Serrano 149 Tº 332673.....	
Alonso (Sta. Pilar) Segasta 30.....	
Alvarez Alonso (José Antonio) Serrano 79.....	
Alvarez Builla (Amadeo) Feligros 2.....	
Alvarez Estrada (Luis) Valenzuela 5.....	

LISTA DE ABONADOS A LOS CONCIERTOS DE LA AGRUPACION NACIONAL DE MUSICA DE CAMARA		
V	- Sr. Valdivia	1
H	- Sr. Vda. de Canga	1
V	Sr. Villalón	2
M	- Srta. Conchita Moreno	1
S	- Doctor Saez	2
e	D. Eugenio Garcia	3
e	Sr. Barrio	3
R	D. Rafael Rubio	3
E	Sr. Barrio	2
B	Excmo. Sr. Marqués de Solarque	1
B	Srta. Bria	1
P	- D. Agap. Gomez Soliffo	1
R	- D. Jesús Rivero	1
R	Srta. Fuzaron y Gutierrez	2
H	Srta. Herrero	1
B	D. José Solkin	1
C	Excmo. Sr. Ministro del Brasil	2
C	id Sr. Almirante Aguirre	1
C	- Sr. de Calves Cabero	1
C	Sr. Gutierrez Fajares	1
C	- Sr. Alvarez Ros	1
C	Sr. Howard Fischer	1
C	Sr. Perera	1
C	- Excmo. Sr. Conde Casa Valencia	2
C	Sr. Cervantes	2
C	id	1
C	D. José Luis Cease	1
C	D. José Antonio Ortíz Urrutia	1
C	D. Antonio Santanero	1
C	D. Fernando Madrera	1
C	D. Demilo Laitin	1
C	D. Luis Saes	1
C	- Sra. Vazquez de Castro	2
C	Srta. Maria Rosa Gallero	1
C	- D. Domingo Saraguer	2
C	D. José Maria Castelo	1
C	- Excmo. Sr. Marqués de la Romana	2
C	D. Luis Garcia Saes	2
C	id	1
C	Sra. de Rey	1
C	D. Emilio Rey	1
C	D. Arturo Escobar	1
C	Sr. Genovés	2
C	D. Marcial Puz	1
C	Sr. del Olmo	1
C	Sr. Diaz Giles	1
C	D. Fernando Ordoz	1
C	D. Luis Gavanna	2
C	D. Luis Esteban	1
C	D. Manuel Pizar Berrio	1
C	D. Agustín Barbero	3
C	Sr. Lopez Oliva	3
C	D. Miguel Sanchoirrian	1
C	D. Paulino Saraguer	1
C	Sr. Casanova	2
C	Excmo. Sr. Marqués Guad-al-Jeld	2
C	Excmo. Sr. Marqués de Casa Lopez	2
C	D. Santos Moreno	1
C	D. José Turian	1
C	Excmo. Sr. Conde de Montarco	2
C	Srta. Piero Manselvi	1
C	D. Rafael Jovano	1
C	D. Juan Garari	1
C	D. José Sarge de Reina	2
C	D. Miguel Salvador	2
C	Sr. Dielante	1
C	Sr. Ferrer	1
C	D. Guillermo Piper	2
C	Sr. Garcia	2

Figura 152: (izquierda): Lista de Duques, Condes y Marqueses abonados a los conciertos del Palacio (página 1 de las cinco que componen la lista completa, según los documentos de Casaux).

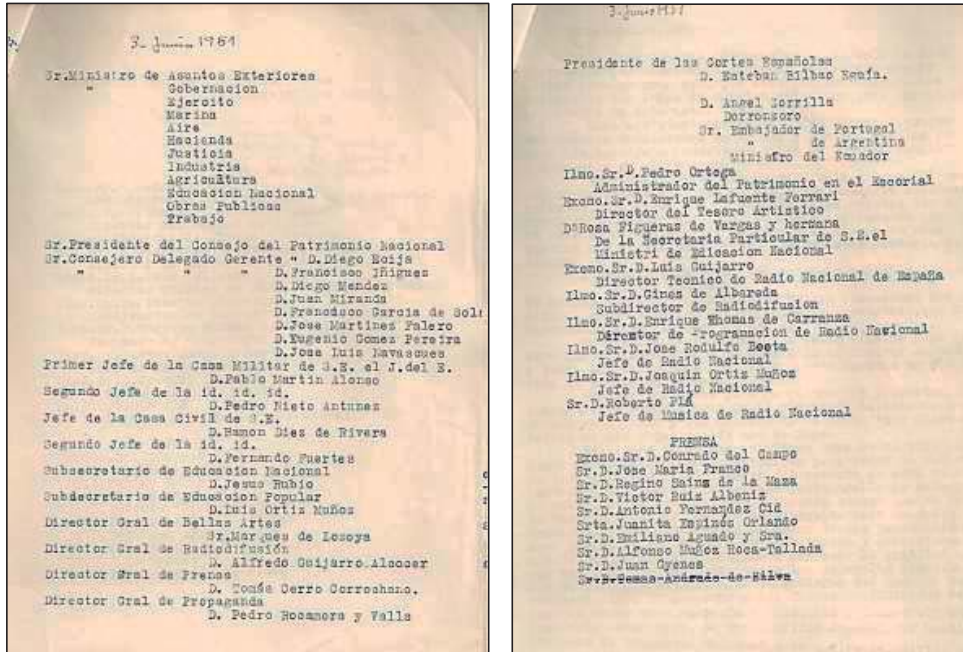
Figura 153: (derecha) Lista de Abonados a los conciertos de la Agrupación Nacional (página 1 de las 33 que guarda Casaux en su archivo personal).







JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figuras 157: Invitación a excelencias para que asistan al conciertos del día 3 de junio de 1951.

6. Prensa



Figura 158: *El Diario Montañés* (26-octubre-1960).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 159: *El Diario Montañés*, Santander (28-septiembre-1960).



Figura 160: *Región*, Oviedo (31-agosto-1960).



Figura 161: *El adelanto*, Salamanca (25-abril-1951).

CX

Marta Clara Asensi Canet

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

#### ANEXO IX: HONORES



Figura 162: Condecoraciones de Casaux.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 163: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 27 de junio 1944. Discurso realizado por Casaux.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 164: Concierto realizado por Casaux y el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón (al piano), interpretando el primer movimiento de una sonata de Brunetti. (Mismo día, 27-junio-1944)



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 165: Concierto realizado por Casaux y el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón (al piano), interpretando el primer movimiento de una sonata de Brunetti. (Mismo día 27-junio-1944).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 166: De izquierda a derecha, Excmo. S. D. José Francés, Secretario Perpetuo de la Real Academia, S. A. el Infante D. José Eugenio de Baviera, Excmo. S. D. Modesto López Otero y Casaux. (Mismo día 27-junio-1944).



Figura 167: *El Alcázar*, 28-noviembre-1959.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 168: *El correo catalán*, 24 noviembre 1959.



Figura 169: Orden de Alfonso X el Sabio y del Mérito Civil (3-mayo-1945). (Izquierda): Publicado en el Boletín Oficial del Estado nº166 pag.4967, (BOE, 3 mayo 1945). (Derecha): Distinción publicada por el periódico Gaditano *informaciones Lunes Cádiz* (25 junio 1945).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

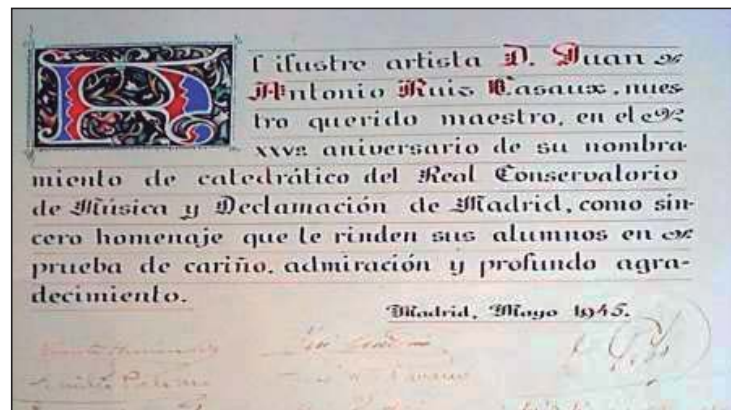


Figura 170: Homenaje a Casaux en su 25º aniversario como catedrático en el Conservatorio Superior de Música de Madrid (mayo 1945).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



**A** D. Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal,  
iniciador y artífice del rescate logrado el 4 de Mayo de 1951,  
de la viola del "Quinteto de la Corte de España", construida por Stradivari  
en 1696 y que en 1813 fue sustraída, por José Bonaparte, del Palacio Real de Madrid.  
La Sociedad de Conciertos de Música de Cámara  
ofrece al insigne maestro este testimonio de gratitud y admiración, por su  
vida de constante y fecunda labor en pro del arte patrio.  
Madrid, 3 de Junio de 1951.

Figura 171: Agradecimiento de la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara a Casaux, por conseguir que la viola Stradivarius volviera al Palacio Real de Madrid en 1951.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 172: Concierto-Homenaje realizado por la *Agrupación Nacional* en agradecimiento a Casaux por la recuperación de la viola Stradivarius (organizado por la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara). Salón de Actos del Conservatorio de Madrid, 1951.

22 Abril 1954

**RECOMENDACIONES:**

CON LA ALTA DISTINCIÓN QUE EL GOBIERNO DE LA REPÚBLICA FRANCESA SE HA DIGNADO CONFERIRME, FUEDE DECIR QUE HE ALCANZADO EN MI YA LARGA VIDA ARTÍSTICA UN ALCANCE CIENTÍFICO PONDADO POR LAS MÁS DESTACADAS FIGURAS ACADÉMICAS DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES.

ME DUELE QUE ME HUBIERA ADESIDO SUSTITUIR PARA OBTENERLA, ASÍ COMO FALTA LA MARCHA Y EL DESFILE QUE ME HUBIERAN LA LEGIÓN DE LA LEÓN DE HONOR MUYOS GRANDES ARTISTAS CARMASAT, ALBAIZ, SARAS, ARDU, QUIROGA Y OTROS.

EL PREMIO CON QUE EL GOBIERNO DE FRANCIA A PROUESTA DE SU HERMANA ESPAÑA HA RECONFERIDO MI CONSTANCIA Y MI SACRIFICIO POR EL CULTO DE LA MÚSICA, TIENE PARA MI MUY OTRA SIGNIFICACIÓN QUE UNA CONDECORACIÓN: ME REPRESENTA EL RECONOCIMIENTO DE UN GRAN PAÍS, QUE, DESDE A LAS FÉBRILES EPOCAS A QUE ABASTRAN LOS PRINCIPALES DE LOS SIGLOS, SIEMPRE ENCONTRESE A MI LADO COMO TAMBIÉN HA SIDO CASARESU EN FRANCIA, QUE ES SIEMPRE COMO LAS ASESAS QUE HAS FIRMEMENTE REFLEJA EL CARÁCTER Y EL ESTADO DE CULTURA DE UN PUEBLO; Y HAY QUE RECORDAR QUE A GRAN PUEBLO DEBEMOS NUESTROS ANTEPASADOS LA FORMACIÓN DE NUESTRA PERSONALIDAD. LA MIA AUNQUE MUY MODESTA FUE REALIZADA EN PARÍS BAJO LA SABIA DIRECCIÓN DE HERRIERO DE LA FARMACIA Y VITROLOGÍA DEL VIOLONCHELO, MARTELL DE LA MÚSICA Y LOS INSTRUMENTOS ANTIGUOS, SACOS DE LOS TRABAJOS DE COMPOSICIÓN Y ESPECIALMENTE EN OTRO TALLERES ESPECIE PRÁCTICAS DE LUTERÍA.

YO QUISIERA PODER EXPRESAR ~~MI~~ POR TAMPOCO QUISIERO EN LOS TÉRMINOS QUE ME PERMITEN LA EMOCIÓN QUE ME CONFERIRAN LA PROPIA CREDITO AL GOBIERNO DE FRANCIA Y MUY PARTICULARMENTE A SUS HERMANOS ESPAÑOLAS DE FRANCIA EN ESPAÑA Y A LOS ILUSTRES SEÑORES DIRECTORES DEL INSTITUTO FRANCÉS Y DE LA CASA DE VELAZQUEZ QUE LOS CUALES COMO SONO SOBRIAMENTE SAGRADOS ANOS EN SUS TAREAS MUSICALES.

QUISIERO TAMBIÉN MENCIONAR MI GRANDE APOYO A ALGUNAS PERSONALIDADES FRANCISAS COMO LAS DEL SEÑOR VIEGO JACOS DE ARRIBAS EN LOS GRANDES DE TIEMPO A LA MÚSICA, EL SEÑOR GONZALEZ, GONZALEZ, PARIS, DE POUSSIN, MOGUEL Y SU QUINTO GONZALEZ EN ESTE MOMENTO UN MOMENTO QUE ANTES YA DESAPARECIDO, TIENE PARA MI UN RECORDADO DE MI INFANCIA, ~~DESDE~~ ~~DE~~ ~~MI~~ ~~INFANCIA~~.

SE TRATA DE RECORDAR CASARESU VITROLOGÍA DIRECTOR EN LOS DEL CASARESU FRANCÉS QUE SIEMPRE SEPARA SIEMPRE EN LA OMBRA DEL HONOR. HAY DESAPARECIDO CON MR. VENTURAC QUE TENIA GRANDES CONOCIMIENTOS MUSICALES Y SIEMPRE SIEMPRE UN PUNTO DE VISTA GENERAL EN EL QUE YO AUN ESTE SIEMPRE ACTUABA COMO VIOLONCHELISTA MUYOS DE LA FAMILIA, KRISTAD HASTA SU MUERTE Y SU RECORDADO SE MANTIENE VIVO EN MI CORAZÓN.

Y PARA TERMINAR QUISIERO MENCIONAR QUE SI MI AMOR AL MUNDO PATRIO ME HUBIERA SIEMPRE A RECORDAR A OTRAS FIGURAS DE PUEBLO DE DESTACADO Y SIEMPRE COMO TRATADORAS EN EL ESTADAMENTO, NO HAY QUE OLVIDAR QUE LLEVO HONOR FRANCÉS EN MIS VECES Y QUE ESTA HONORSA DISTINCIÓN QUE HONOR HONOR DE HONOR DE HONOR. EL COMANDANTE EN HONOR DE LA REPÚBLICA FRANCESA HONOR EN MI ALMA, HUBIERA TAN PROFUNDA QUE SOLO LA MIERTE PODRÁ BORRAR.

Y GRACIAS MIL A TODAS LAS SEÑORITAS Y AMIGOS QUE HAN QUERIDO ACOMPAÑARME HOY EN ESTE SOLEMNE ACTO.

Fig. 173: Caballero de la Legión Francesa. Discurso que Casaux leyó en la condecoración (escrito el 22-abril- 1954).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 174: Caballero de la Legión Francesa. Discurso del Embajador.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

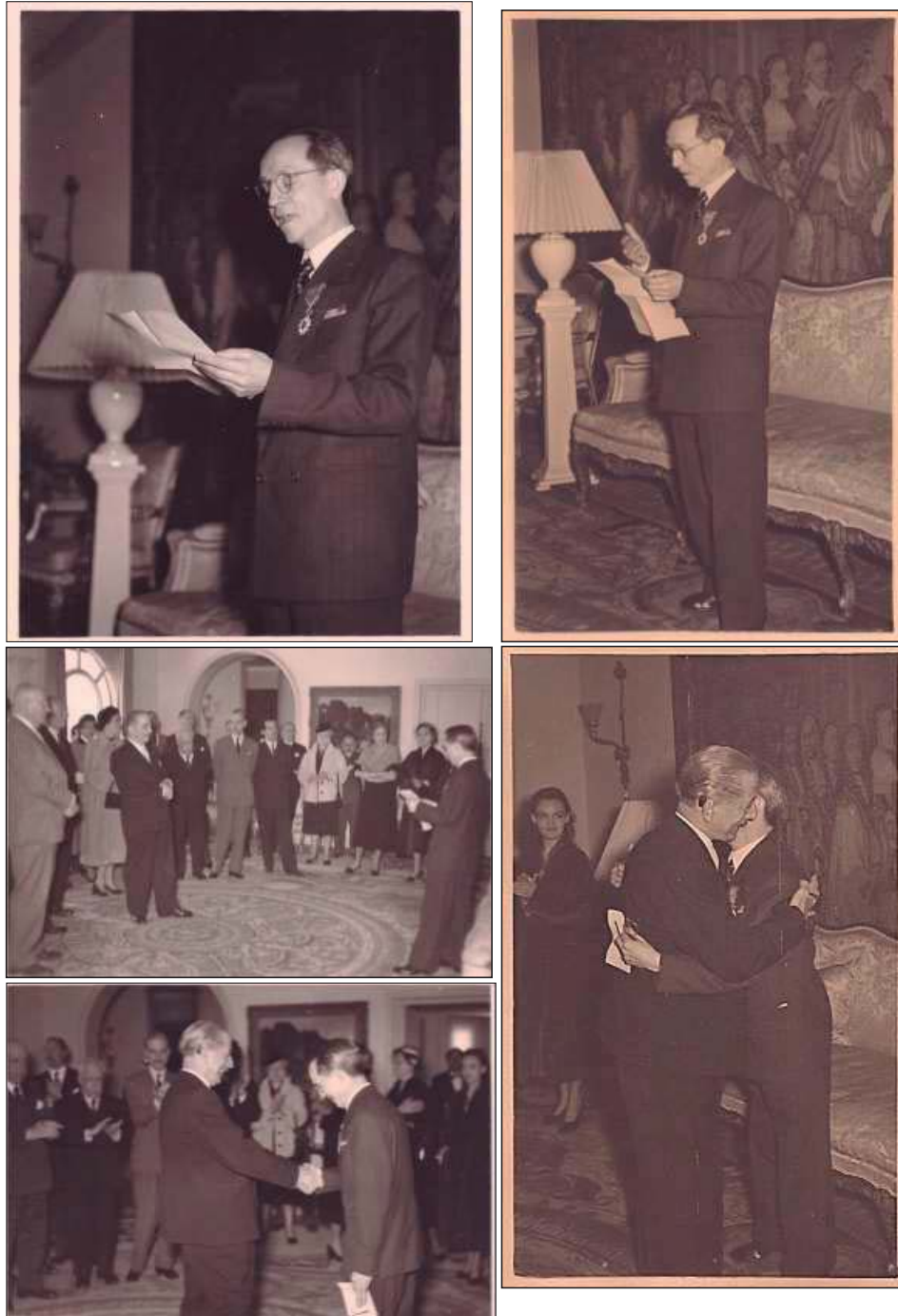


Figura 175: Caballero de la Legión Francesa. Discurso de Casaux.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Personalidades de izquierda a derecha, Diego Écija (Director-gerente del Patrimonio Nacional), S.A R.D. el infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, Juan Ruiz Casaux; y el Doctor José Macau.



Mary Ruiz-Casaux al fondo.

les al sábado de la semana próxima.—Etc.  
**LA CRUZ DE LA LEGION DE HONOR,  
A RUIZ CASAUX**  
El Gobierno de Francia ha concedido  
la Cruz de la Legión de Honor al insigne  
violoncellista español Juan Ruiz Casaux.

ABC, 2-mayo-1954

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 176: Caballero de la Legión Francesa..

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 177: Hijo Predilecto de San Fernando, 1959. Ayuntamiento de San Fernando. Discurso del alcalde García Ráez.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 178: Hijo Predilecto de San Fernando, 1959. Entrega de pergamino (arriba). Casaux firmando el libro de oro del Ayuntamiento San Fernando (abajo).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 179: Concierto-Homenaje como Hijo Predilecto en San Fernando (22-noviembre-1959). (Arriba): Presentación del concierto por el alcalde. (Abajo): Eduardo Gener, Contralmirante Jefe de la Base Naval de Rota, al lado de Casaux.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 180: Concierto-Homenaje como Hijo Predilecto, realizado por Casaux y su hija Mary Ruiz-Casaux (al piano) (arriba). Julia Bazo-Vivó, su esposa (abajo).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 181: Mismo día: Concierto realizado por su hija Mary Ruiz-Casaux (al piano) y su esposa Julia Bazo-Vivó (cantante).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



De izquierda a derecha: Contralmirante Eduardo Gener, Juan A. Ruiz-Casaux, su hija Mary y su esposa Julia Vivó.



Eduardo Gener Contralmirante.



Alcalde de S.Fernando, Julia Bazo y Mary Casaux.

Figura 182: Mismo día, Concierto-Homenaje como Hijo Predilecto en San Fernando.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

ANEXO X: EL PROFESOR

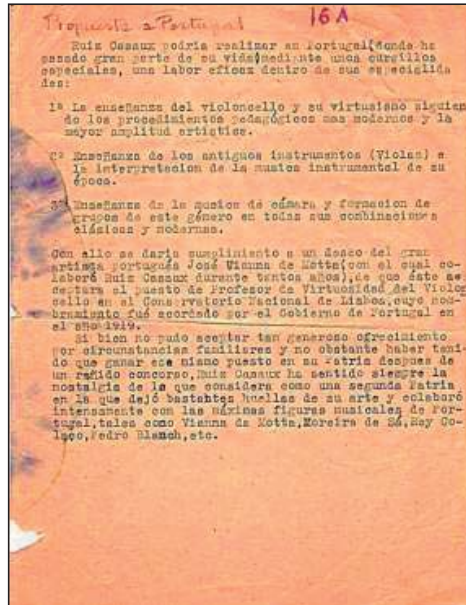


Figura 183: Propuesta de Portugal a Casaux para impartir enseñanzas del violonchelo y su virtuosismo, de los instrumentos antiguos y de música de cámara.

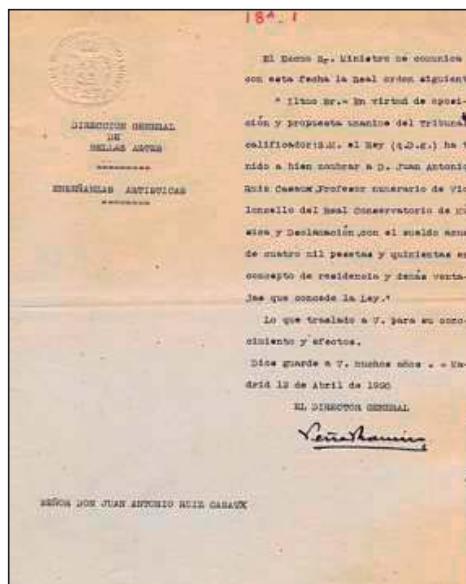


Figura 184: Nombramiento Oficial de Casaux como Profesor Numerario del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (12 de abril de 1920).

CXXX

Marta Clara Asensi Canet



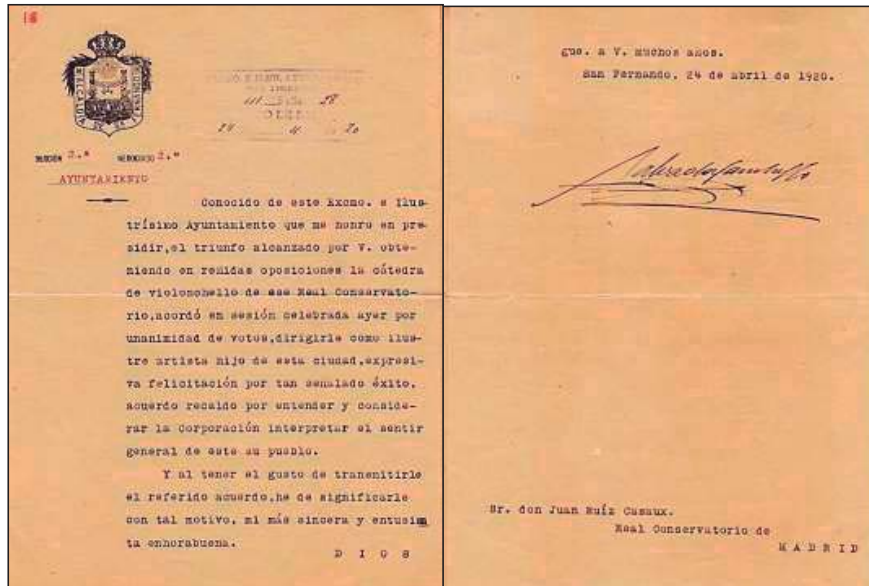
JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Fmo. Sr.: En virtud de oposición y propuesta unánime del Tribunal opositor,  
S. M. el Rey (q. D. g.) ha tenido a bien nombrar a D. Juan Antonio Ruiz Casaux Profesor numerario de violonchelo del Real Conservatorio de Música y Declamación, con el sueldo anual de 4.000 pesetas y 500 en concepto de residencia y demás ventajas que concede la ley.  
De Real orden lo digo a V. I. para su conocimiento y demás efectos. Dios guarde a V. I. muchos años. Madrid, 12 de Abril de 1920.  
RIVAS  
Señor Director general de Bellas Artes.

Figura 185: Publicación del nombramiento unánime de Casaux como profesor numerario de violonchelo. *Gaceta de Madrid* (domingo 18 de abril de 1920).



(1) Telegrama



(2) Carta



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



(3) Telefonema

Figura 186: Felicitaciones oficiales a Casaux por telegrama (1), carta (2), y telefonema (3), por su nombramiento de catedrático desde San Fernando.

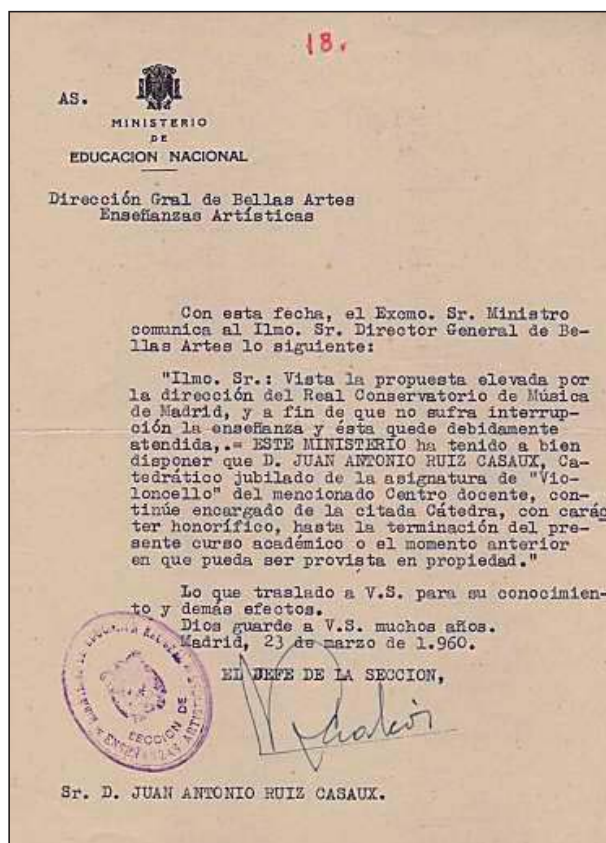


Figura 187: Ampliación de la cátedra de Casaux, 23-marzo-1960.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 188: Banquete-Homenaje a D. Juan Ruiz Casaux en el hotel Palace de Madrid. (28 de mayo de 1945).

Ofrecer un banquete, rendir un homenaje a Juan Ruiz Casaux, aun cuando sea asumiendo la representación de organismos oficiales, tiene, para cualquiera de los que constituimos el Aula de Cultura del Ateneo de Madrid, algo de familiar, de íntimo. De esa cosa buena que se siente en el seno de las familias honradas, cuando alguno de sus miembros ha merecido un aplauso o un premio. Hoy, que, al mismo tiempo de hablar en nombre del Aula de Cultura, lo hago también en el de la Jefatura Nacional del S.E.U., y en el de los alumnos de este pequeño gran maestro, yo le suplico, a la primera, que me permita quitarle a mis palabras rigidez oficial y, a los segundos, que me dejen, por un instante, perderle el respeto al profesor.

Juan Casaux, con sus cuatro compañeros del Quinteto, con Federico Sopena y conmigo, hemos recorrido la difícil prueba de ganar la batalla de la Música de Cámara. Y una V, no plástica, sino sonora -sonora de armonías conseguidas por el Quinteto y aplausos arrancados al público más selecto de Madrid- corono aquellas horas de la trinchera y el parapeto,

Figura 189: Carta de felicitación a Casaux por el Homenaje recibido el 27 y 28 de mayo de 1945. Ejemplo de una página entre infinidad de ellas.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 190: publicación en prensa de dicho Homenaje. Periódico *Arriba*, 26 de mayo de 1945.

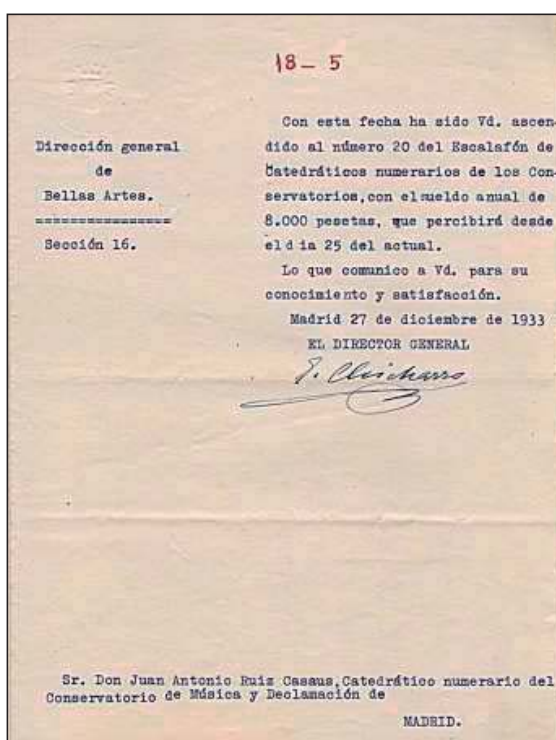


Figura 191: Sueldo de profesor de catedrático en el año 1933 (8000 pesetas).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.



Figura 192: Sueldo de profesor de catedrático en el año 1946 (16 400pesetas).



Figura 193: Compatibilidad como agente comercial (gestiones musicales del ministerio y patrimonio nacional) (13 de febrero de 1948).

CXXXV



Oposiciones a Cátedras de Violoncello.

PROGRAMA.

Este programa constará de tres ejercicios:

El primero, que constará a su vez de dos partes, se verificará en dos ó mas actos, a juicio del Tribunal.

Primera parte: Ejecución de una obra impuesta, la misma para todos los opositores que será el Concierto en si menor Op.104 de Dvorak.

~~XXXXXXXXXXXX~~ Ejecución de otra obra elegida por el opositor entre cualquiera de las del repertorio y de sus Grupos A.B. y C. que mas adelante se cita.

Ejecución de otra obra escada a la suerte entre seis del mismo repertorio, a razon de dos del Grupo A., dos del B. y dos del C. a cuyo efecto el opositor presentará una lista numerada en el acto del ejercicio.

Repertorio

Grupo A. Concierto en re, Haydn. Concierto en si bemol Boccherini. Sonata en re Locatelli; Sonata en mi Valentini; Sonata en mi, Francaeur; Sonata en sol, Breval; Variaciones sobre un tema de «La flauta encantada» de Mozart, Beethoven.

Grupo B. Concierto en la menor Op.129 Schumann; Concierto en la menor Op.33 Saint Saens; Concierto en re menor, Lalo; Concierto en do, Eugen d'Albert; Adagio y Allegro, Schumann; Variaciones sobre un tema rococó, Tchaikowsky; Variaciones sinfónicas, Beethoven.

Grupo C. Conciertos; en do menor, Francaeur; en si menor, Davidoff; en re menor, Piattei; en si menor, ~~XXXXXXXX~~ Popper; en si menor, Servais; y nº8 y 9, Romberg.

Madrid 10 de Febrero de 1946

Revdo. P. Nemesio Otaño  
Director del Real Conservatorio  
de Musica y Declamacion.

Querido Padre Otaño.

Ayer me entregó el Consejo de ese Conservatorio un programa para los ejercicios de oposiciones a cátedras de violoncello, modificando en su parte mas substancial el que redacté para ese objeto y que tuve el gusto de entregarle con fecha 29 de Enero pasado.

No pretendo imponer mi criterio sobre lo que debe ser un programa normal de una materia ~~que ha sido en su~~ <sup>que ha sido en su</sup> mi especial competencia. ~~ya que resulto~~ <sup>ya que resulto</sup>

*recapitulación de la tesis* Pero si le ruego que con un carácter irrevocable, me releve del cargo de vocal de las oposiciones a cátedras de violoncello que han de celebrarse próximamente.

Muy agradecido de antemano, queda siempre a sus órdenes y le envía un abrazo su subordinado y affmo. amigo

Figura 194: Programa oposiciones.

*La mayor garantía* *y al objeto de dar mas eficacia a los ejercicios*

~~Para~~ dar cumplimiento a la orden de V.E. de redactar el Programa por que han de regirse las oposiciones a cátedras de número de la enseñanza de Violoncello en los Conservatorios de Valencia, Córdoba y Murcia, el Catedrático que suscribe, considerando del todo ineficaz el procedimiento seguido en algunos casos en las oposiciones a cátedras del Real Conservatorio y Conservatorios de Provincias, ya que los programas exigidos para estas, pueden en muchas ocasiones cumplirse arosamente sin que en el fondo exista para el Tribunal un minimum de garantía sobre la competencia y experiencia del opositor, especialmente, en materia pedagógica y en el mejor de los casos, ~~sean~~ cubiertas las cátedras por excelentes músicos que comienzan en el Conservatorio el aprendizaje de la enseñanza por no haber practicado antes esa actividad de modo especial

Para dar cumplimiento a la orden de V.E. de redactar el Programa por el que han de regirse los ejercicios de la oposiciones a cátedras de número de la enseñanza de violoncello en los Conservatorios de Valencia Córdoba y Murcia y el catedrático que suscribe, considerando la ineficacia de algunos programas exigidos en oposiciones, ya que estos pudieron acaso cumplirse arosamente, sin que, no obstante, exista para el Tribunal un minimum de garantía sobre la competencia y experiencia del opositor, especialmente en materia pedagógica y las cátedras sean cubiertas, todo lo mas, por excelentes músicos que, por no haber practicado esa especialidad, comiencen en el Conservatorio el aprendizaje de la enseñanza, estima necesario modificar la estructura de dichos programas, intensificando en cuanto sea posible, aquellos ejercicios en que el opositor pueda desarrollar y demostrar ampliamente sus conocimientos y cualidades de profesor.

1ª Por su calidad de instrumentista y dominio del repertorio de ~~xbrxs~~ Concertos, Sonatas, solos y música de cámara propia al instrumento.

2ª Por la posesion de la Escuela internacionalmente adoptada y conocimiento profundo del material didactico empleado en los principales centros de enseñanza europeos; asi como de la influencia ejercida por los autores franceses, alemanes etc. y especialmente de sus métodos, estudios y sistemas de enseñanza sobre la evolucion técnica y artistica del violoncello.

3ª Por el número y calidad de discipulos que hayan estudiado bajo su única direccion

En virtud de cuanto tengo el honor de exponer a V.E. someto a su superior aprobacion el siguiente Programa; que consistirá de tres ejercicios

Figura 195: Programa para las oposiciones a cátedras de violonchelo por Casaux(1946).



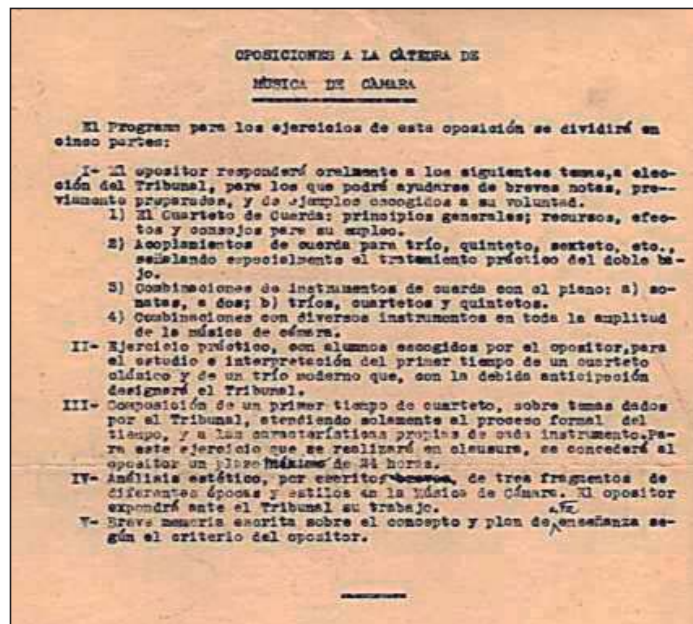


Figura 196: Programa para las oposiciones a la cátedra de música de cámara por Casaux.



Figura 197: Relación de obras de música de cámara estipuladas por Casaux para Concursos (Ministerio de Educación Nacional, 1949).







Figura 199: Otra entrevista realizada a Casaux por A. Fernández del Cid en *La Estafeta Literaria* (fecha desconocida).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

ANEXO XI:

PROYECTO DE REORGANIZACIÓN DE LA ENSEÑANZA MUSICAL EN ESPAÑA.

Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, presentado por la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos.

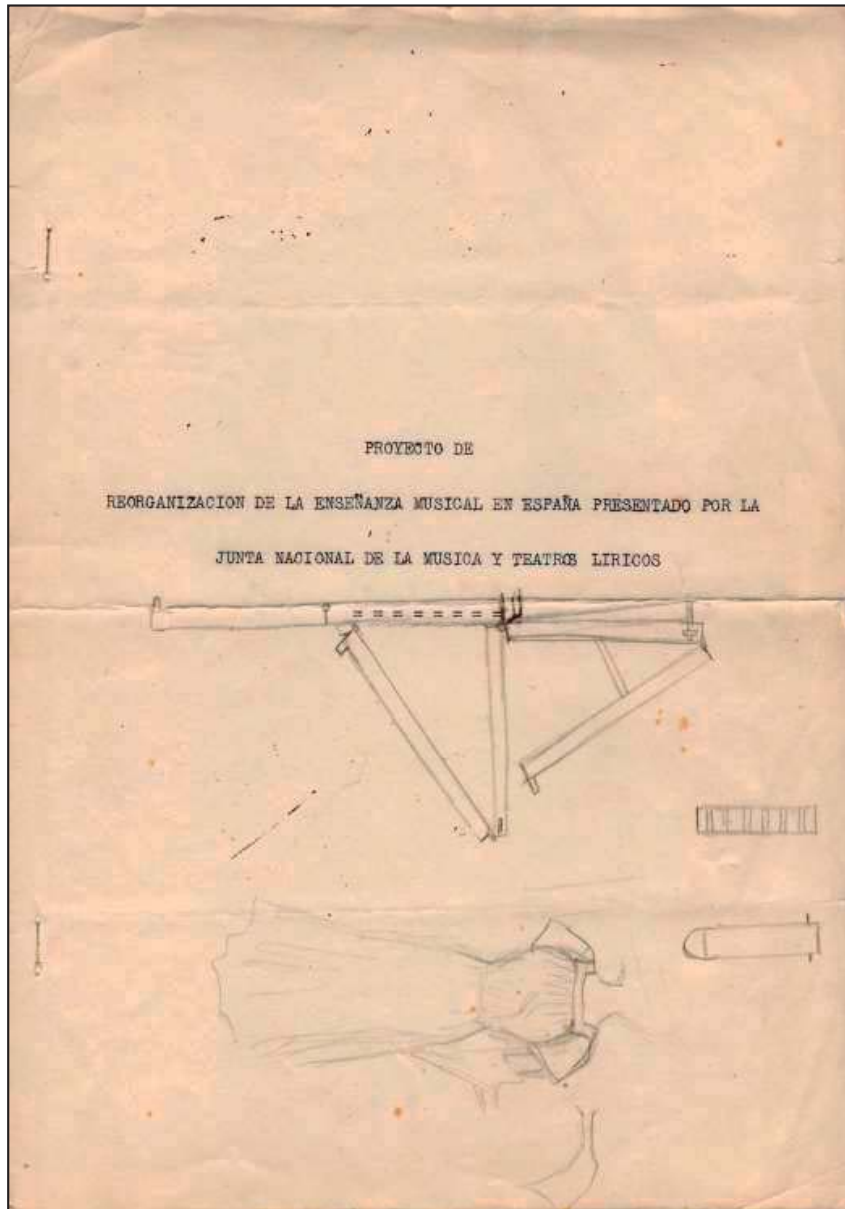


Figura 200: Portada.



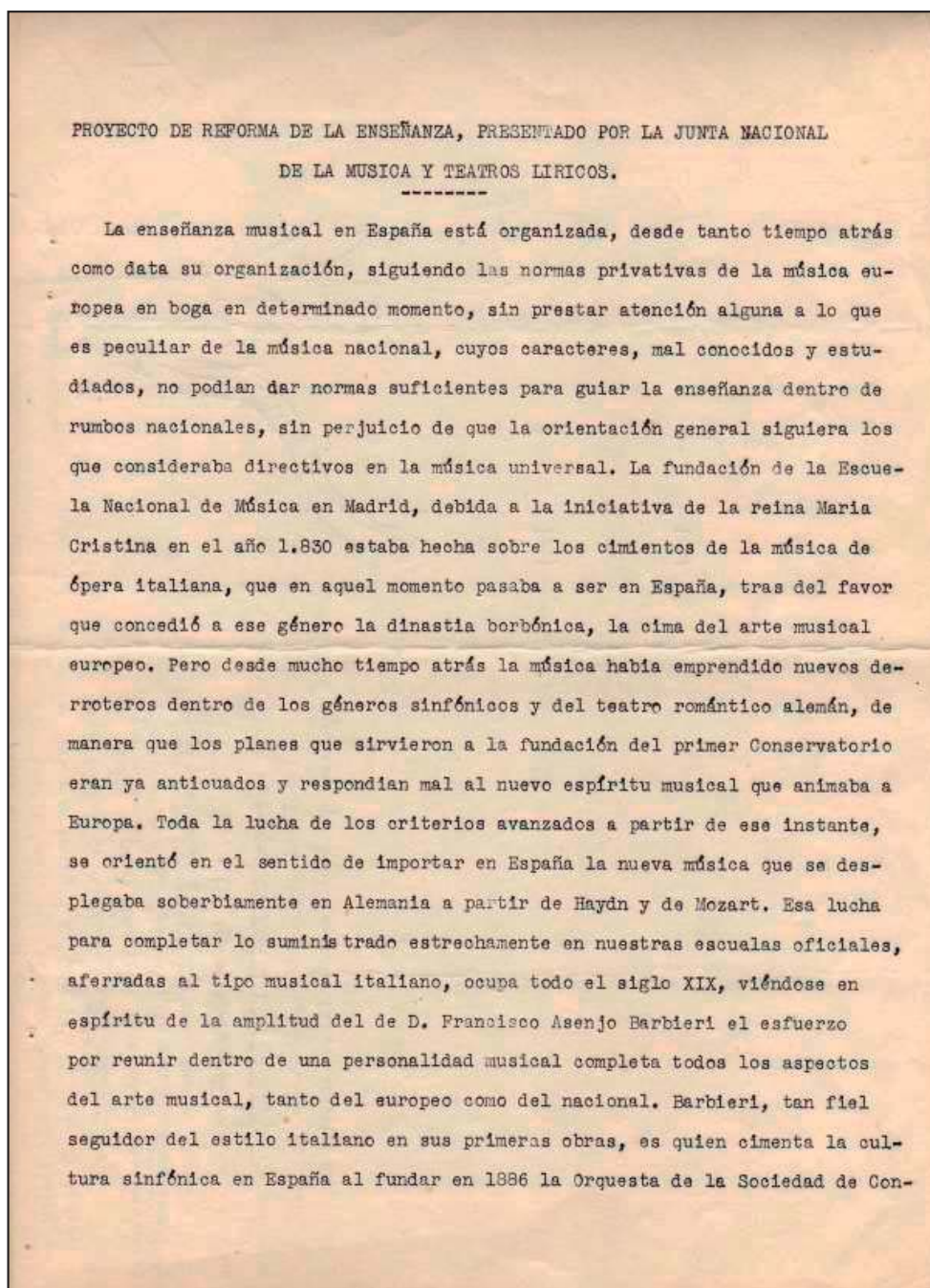


Figura 201: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 1.

Nº. 2.

ciertos, al paso que su conciencia tan arraigadamente española (a pesar de su genealogía italiana) le lleva a estudiar de cerca el canto popular con el deseo de hacerlo intervenir en sus obras teatrales, con el buen resultado que todos saben. De ese modo se reúnen en este hombre singular: la educación pedagógica italiana, la cultura sinfónica alemana y el sentido nacional, a mas de vastos conocimientos en el dominio histórico que han servido de base a sus continuadores.

A partir de Barbieri, nuestros músicos han debido a su propia iniciativa la posibilidad de completar su personalidad musical en todos esos sentidos lo más corriente es que se decidieran por un rumbo determinado abandonando los demás, de tal manera que los compositores que se decidían por los tipos de ópera italianos, cerraban los ojos a la música centroeuropea, mientras que los que se interesaban por la música natural del país solían carecer de una mediana cultura en su oficio. Por turno los compositores recibían sus enseñanzas según que pensaran dedicarse al teatro de altos vuelos, a la zarzuela, a priori considerada como género inferior, o a la música sinfónica. Nuestras escuelas parecían incapaces de simultanear la enseñanza de la música en todos sus aspectos, y de tal manera se retrasaban respecto a la de otros países que ha sido costumbre general e indispensable hasta hoy mismo la de que nuestros compositores e instrumentistas jóvenes marchasen a otros países tras de haber obtenido en el nuestro los mas elevados galardones que se conceden en las aulas oficiales. Sin esa enseñanza complementaria obtenida en las escuelas extranjeras un músico español parecía incapaz de ponerse en parangón con los de otros países, aunque estos fueran de un nivel solamente discreto.

Aún cuando nuestros actuales profesores superan considerablemente por sus méritos personales y por la amplitud de criterio a ese anterior estado

Figura 202: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 2.



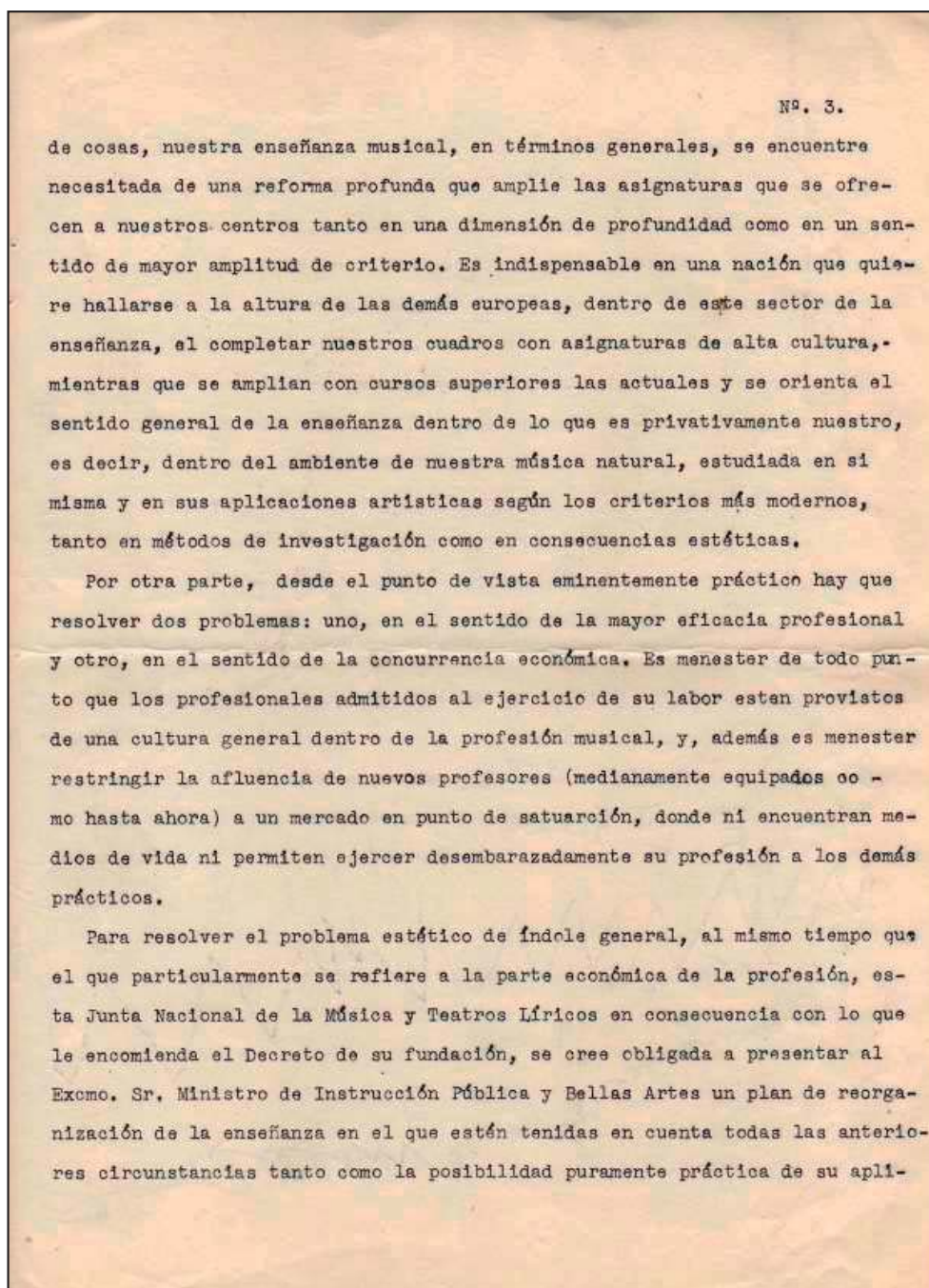


Figura 203: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 3.

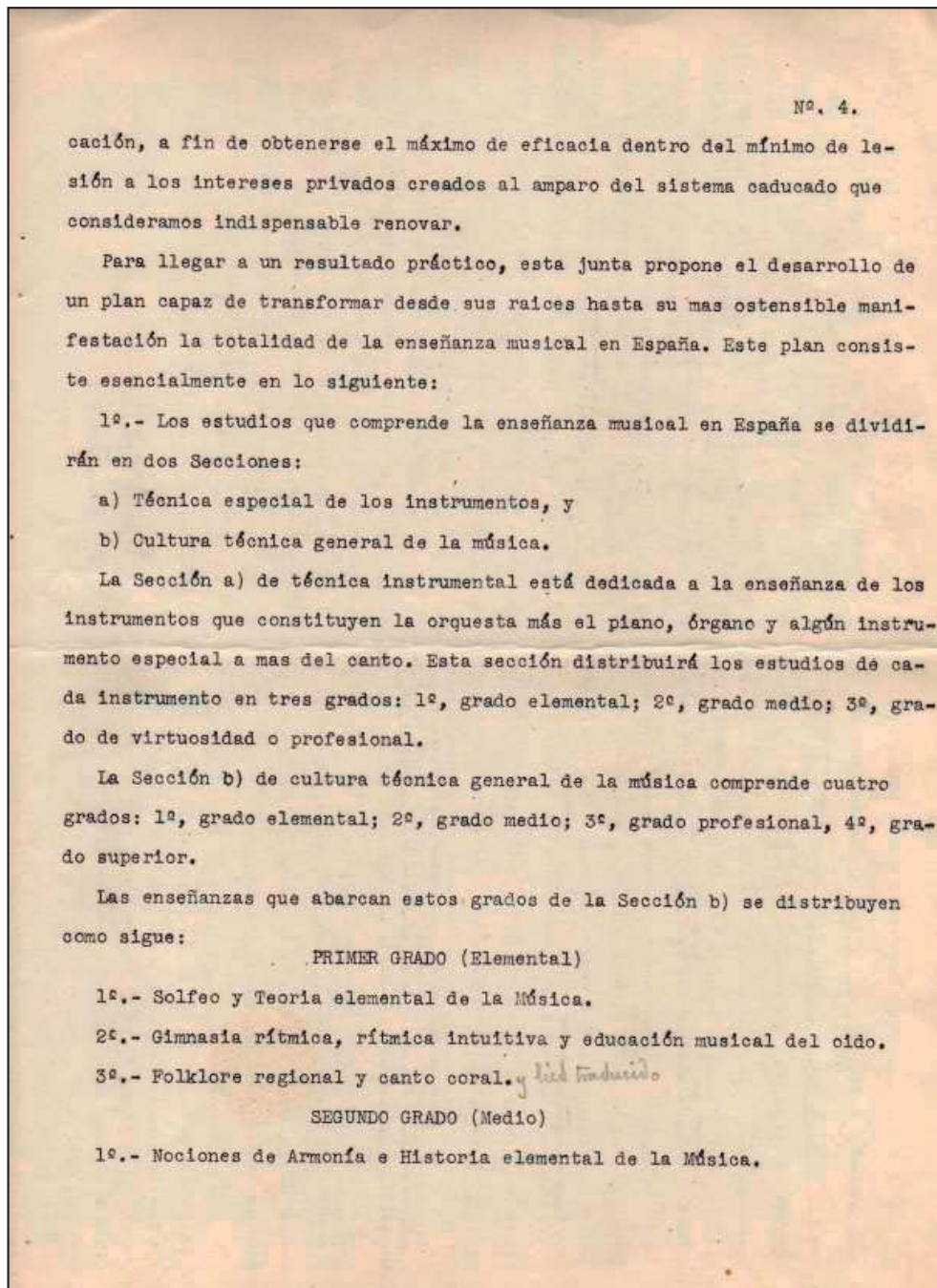


Figura 204: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 4.

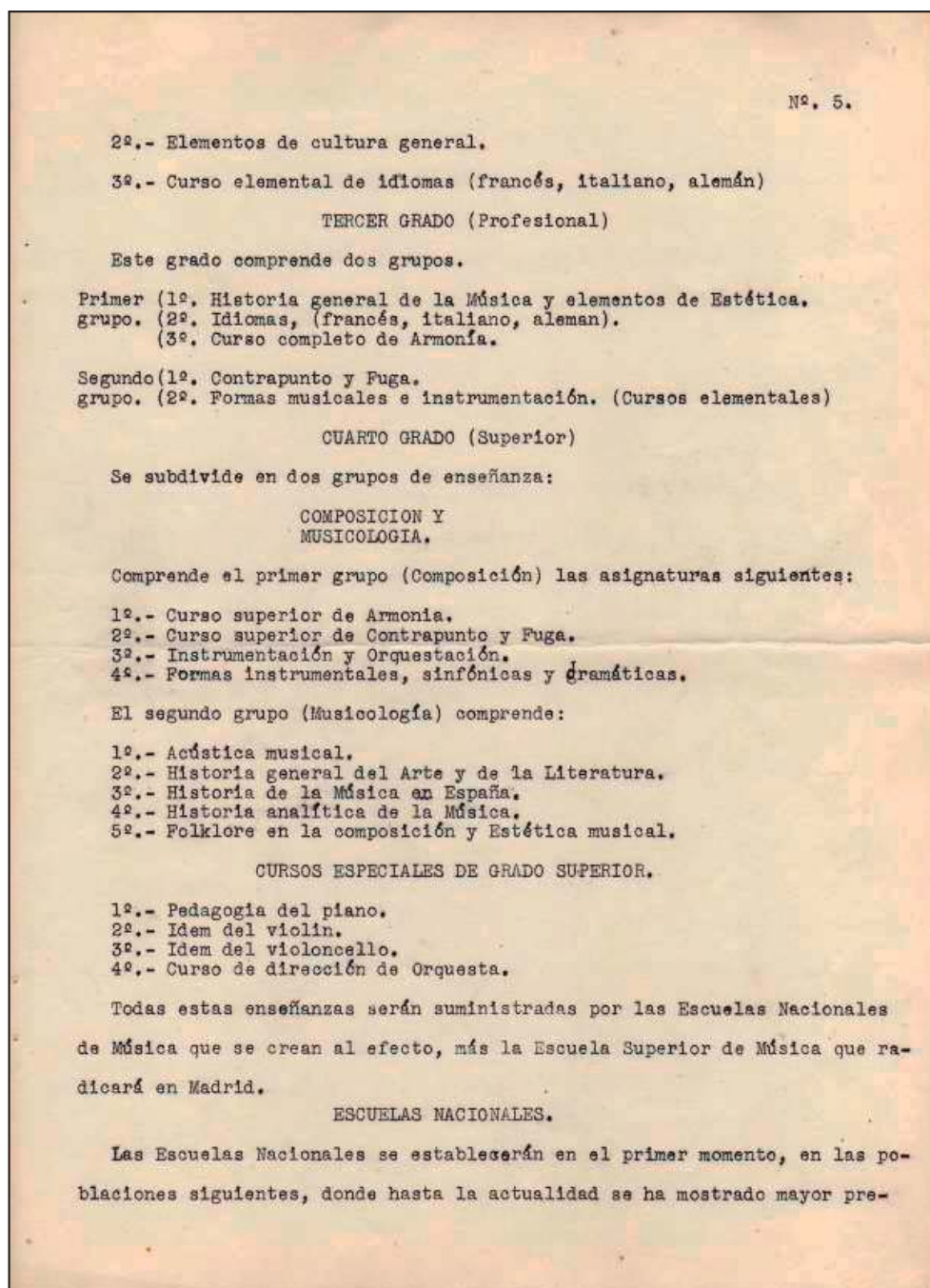


Figura 205: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 5.



disposición musical con la creación en ellas de Conservatorios.

ESCUELAS NACIONALES DE GRADO ELEMENTAL: Coruña, Valladolid, Zaragoza, Murcia, Córdoba y Málaga.

ESCUELAS NACIONALES DE GRADO PROFESIONAL: Madrid, Valencia y Bilbao.

En las Escuelas Nacionales de grado elemental se desarrollará la enseñanza musical en sus dos grados elemental y medio de las dos secciones a) y b) antes referidas y en las Escuelas Nacionales de Grado profesional, se estudiarán los tres grados de dichas Secciones (elemental, medio y profesional).

Para ser alumno de las Escuelas Nacionales de Música en sus grados elemental y medio será preciso efectuar un examen de ingreso en el que se acredite poseer conocimientos elementales de solfeo y presentar el certificado de estudios de la Escuela primaria.

La distribución en cursos anuales de las enseñanzas será objeto de un Reglamento que establecerá el Claustro de profesores de la Escuela Superior de Madrid.

Terminados que sean los estudios de grado elemental y medio, se obtendrá un certificado de aptitud musical que será indispensable para ingresar en el tercer grado (Grado profesional).

Para obtener dentro de este último grado el Título de Profesor Instrumentista, será preciso cursar además del grado de virtuosidad (tercer grado de la Sección a) (del instrumento que se elija, todo el primer grupo completo del tercer grado de la Sección b) (o sea Historia general de la Música y Elementos de Estética, Idiomas y curso completo de Armonía).

Terminados que sean estos estudios el alumno recibirá el título de profesor Instrumentista. Si además cursa el segundo grupo del tercer grado (profesional) o sea: Contrapunto y Fuga y Formas musicales (curso elemental) e Instrumentación, el discípulo obtendrá el Certificado de Suficiencia en Composición. Para poder/en este segundo grupo del tercer grado (profesional)

Figura 206: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 6.

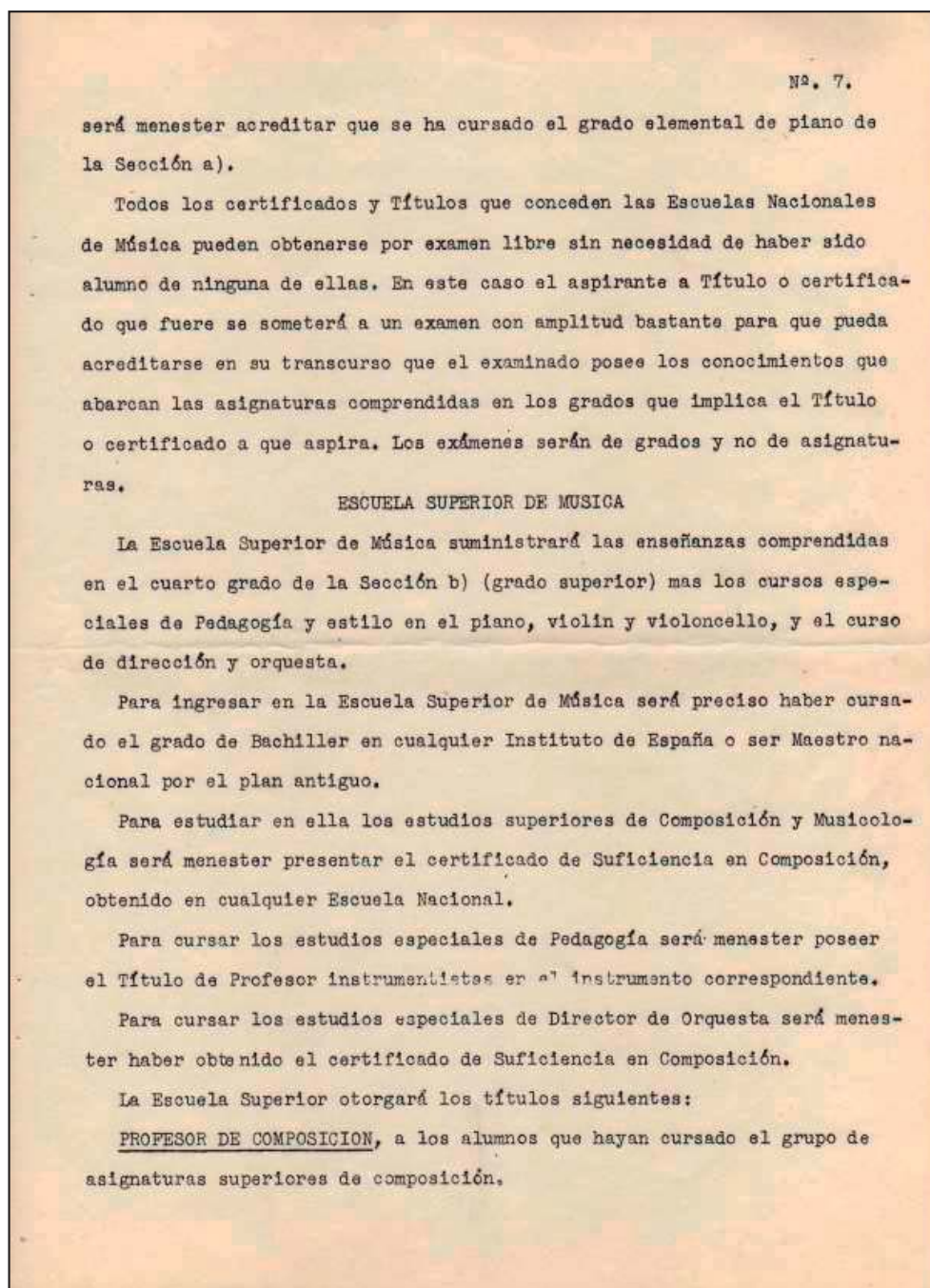


Figura 207: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 7.



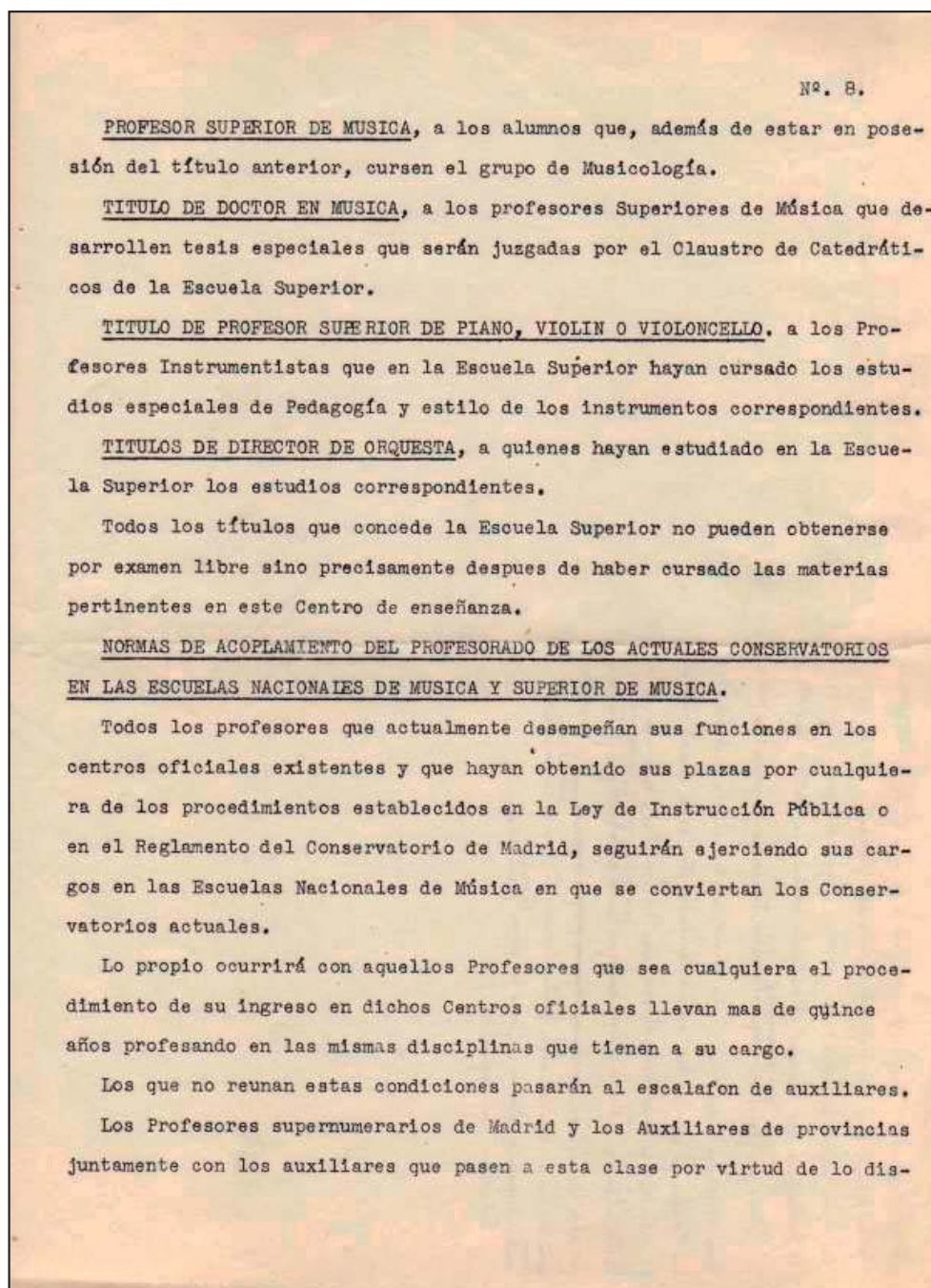


Figura 208: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 8.



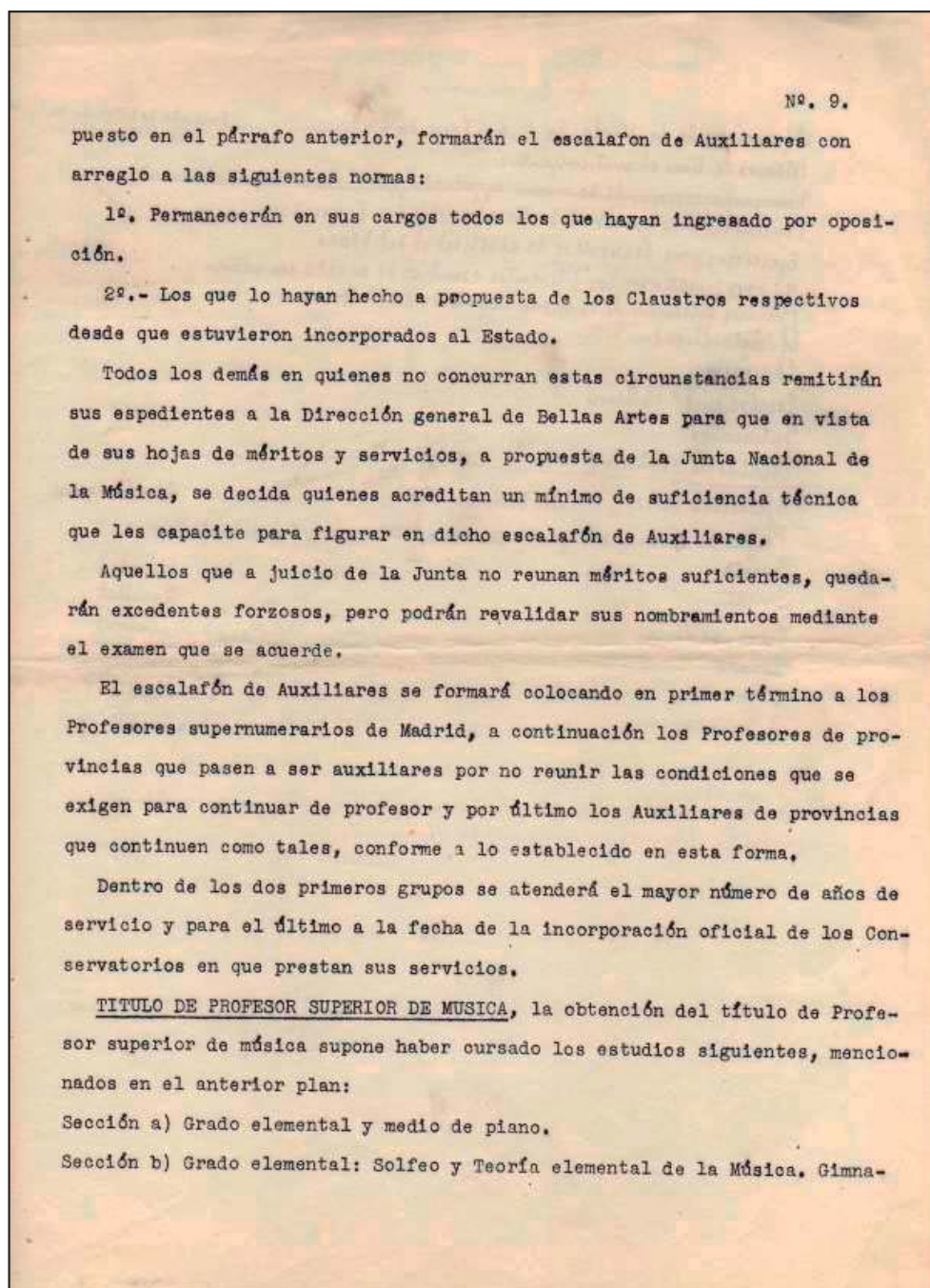


Figura 209: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 9.

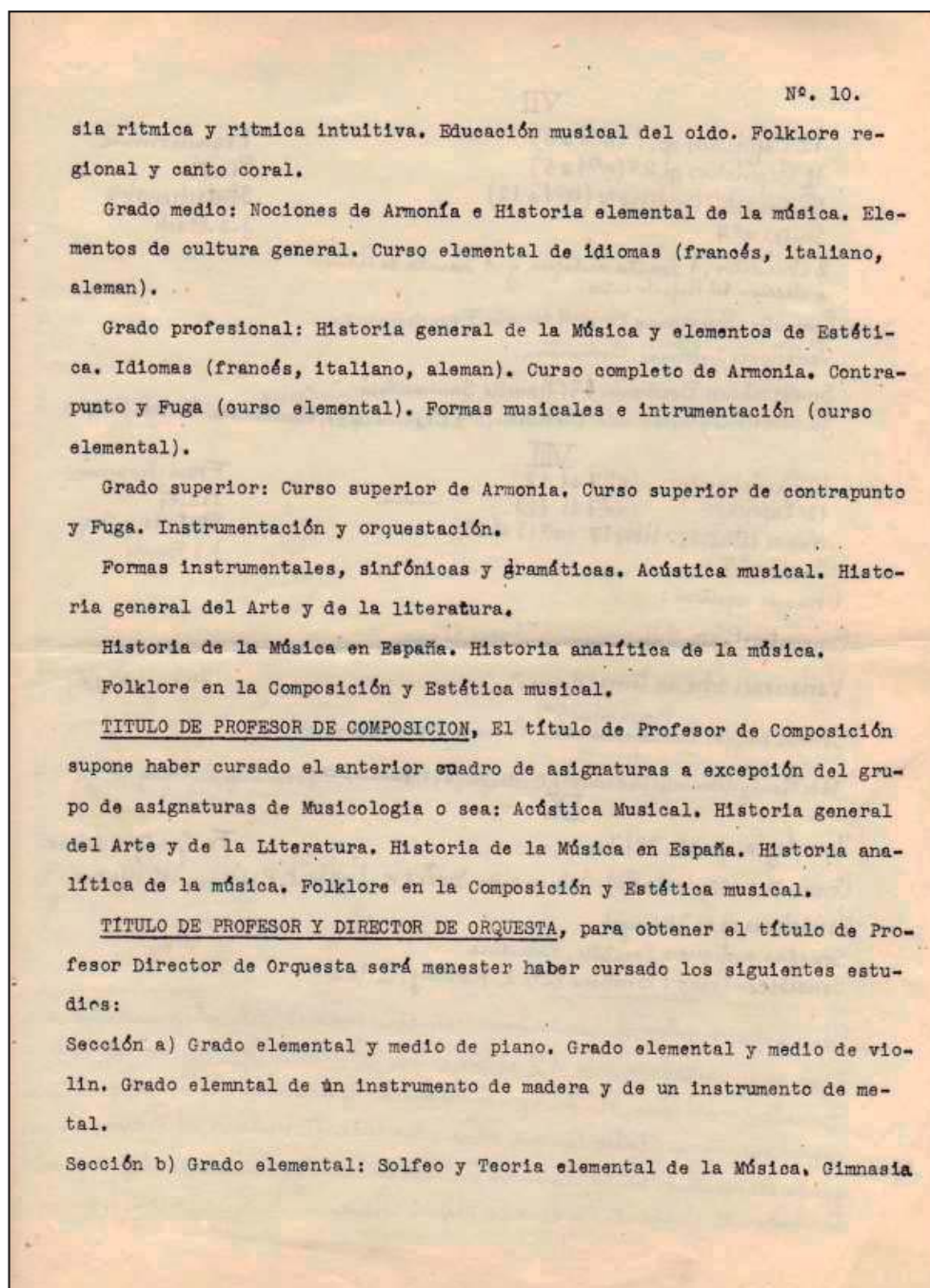


Figura 210: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 10.



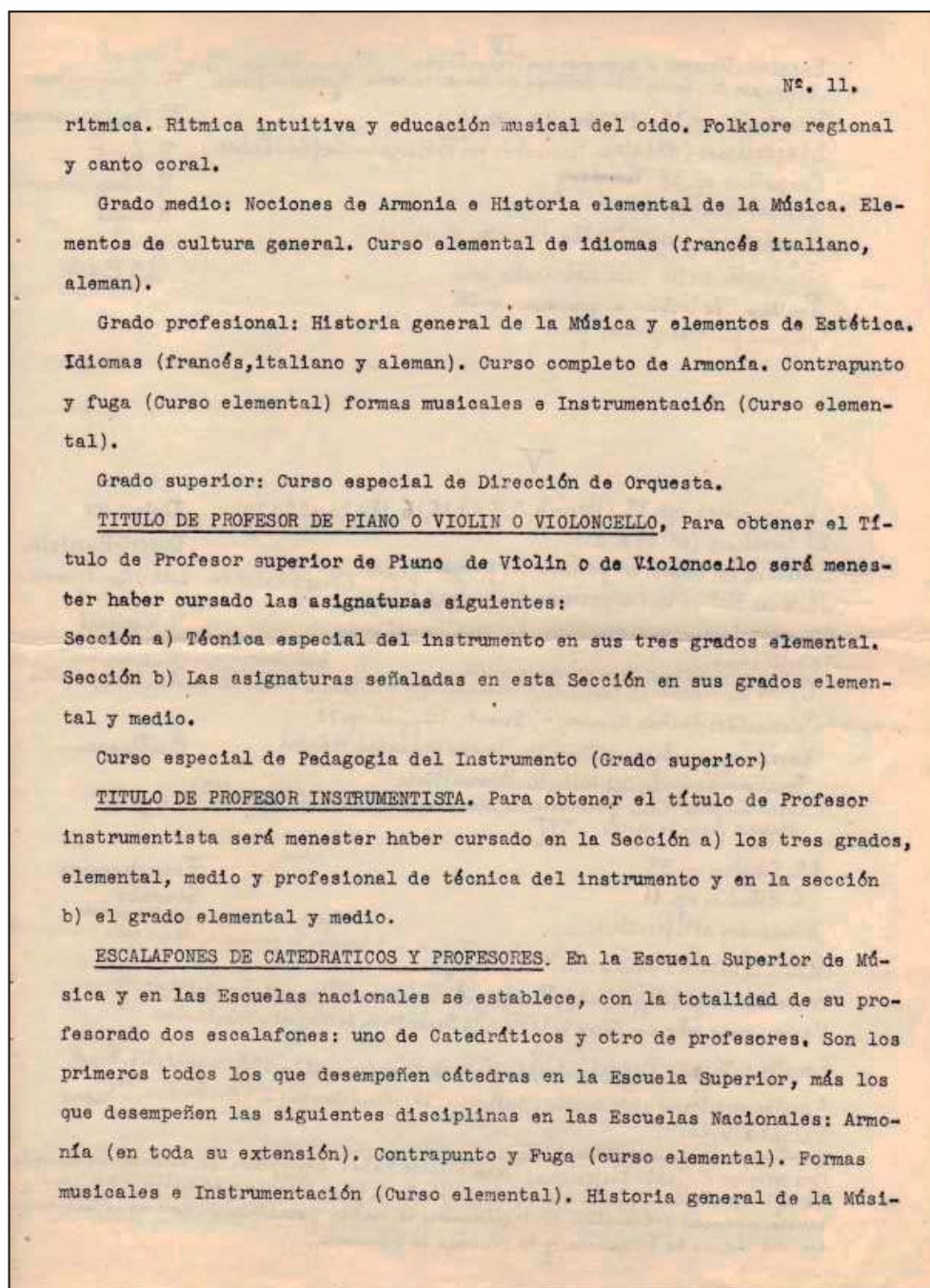


Figura 211: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 11.

Nº. 12.

ca y elementos de Estética. Piano, Violín y Violoncello en su curso profesional. Organo y canto llano.

Serán profesores todos los demás.

Categorías que establecen en el escalafon de Catedráticos

Clase	Sueldo anual	Número de plazas	Importe total.
1ª.	18.000	una	18.000
2ª.	15.000	una	15.000
3ª.	13.000	una	13.000
4ª.	12.000	dos	24.000
5ª.	11.000	dos	22.000
6ª.	10.000	dos	20.000
7ª.	9.000	tres	27.000
8ª.	8.000	cuatro	32.000
9ª.	7.000	seis	42.000
10ª.	6.000	ocho	48.000
11ª.	5.000	diez	50.000
T O T A L.....			311.000
Gratificación a los Catedráticos de Madrid en concepto de residencia.....			26.000
Complemento al sueldo de la Cátedra de Folklore en la Composición y Estética según Presupuesto del Estado.....			7.000
T O T A L.....			344.000

En el escalafón de Profesores se establecen las siguientes categorías:

Clase	Número de plazas	Sueldo anual	Importe total
1ª.	una	11.000	11.000
2ª.	una	10.000	10.000
3ª.	dos	9.000	18.000
4ª.	tres	8.000	24.000
5ª.	cinco	7.000	35.000
6ª.	ocho	6.000	48.000
7ª.	doce	5.000	60.000
8ª.	treinta y nueve	4.000	156.000
T O T A L... 362.000			

Para no lesionar los derechos adquiridos por los profesores que ingresaron legalmente en los conservatorios del Estado y con arreglo al escalafon

Figura 212: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 12.



Nº. 13.

vigente podrían llegar a la categoría de 18.000 pesetas, se respeta dicho escalafón para los que en él figuren en el momento de implantarse esta reforma.

Los que ingresen posteriormente en el profesorado solo podrán llegar a la categoría máxima de 11.000 pesetas que establece el nuevo escalafón.

Los que figurando en el escalafon actual pasen al de Catedráticos devengarán al sueldo que les corresponde por éste último, pero no serán baja en el de profesores para los efectos de corrida de escalas sino cuando se jubilen o produzcan vacantes por cualquiera otra de las circunstancias normales.

Suman estos dos escalafones:

Escalafón de Catedráticos.....	344.000
Escalafón de Profesores.....	362.000
T O T A L.....	706.000

GASTOS DE REPRESENTACION

Al Director de la Escuela Superior de Música de Madrid.....	3.500
Al Secretario .....	2.500
A los Directores de las Escuelas Nacionales de nueva creación: Escuelas elementales: Valladolid, Coruña y Zaragoza a 1.000 pesetas.....	3.000
A los Secretarios a 500.....	1.500
Escuelas Profesionales: Bilbao, Director.....	1.500
Al Secretario.....	750
Suman estas gratificaciones.....	12.750

(En los Presupuestos generales figuran las cantidades correspondientes a este género de gratificaciones en las Escuelas actualmente en existencia.

NORMAS COMPLEMENTARIAS.

Las Cátedras de la Escuela Superior de Música se proveerán en lo futuro por oposición entre quienes posean los títulos de Profesor Superior de Mú-

Figura 213: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 13.



sica o de Doctor en Música que se crean por esta reforma.

Interín las enseñanzas de la Escuela Superior de Música no hayan capacitado para obtener tales títulos las cátedras de dicho Centro docente se proveerán por cualquiera de los procedimientos establecidos en la Ley de Instrucción Pública vigente.

Cuando se traten de asignaturas ya existente en el Conservatorio de Madrid, con caracter superior, los titulares de las mismas pasarán a desempeñarlas en la Escuela Superior de Música. Si hubiera mas de uno en cada disciplina, se procederá por curso informando el Claustro. La Junta Nacional de Música y el Consejo Superior de Cultura.

#### NOMBRAMIENTOS DE DIRECTORES Y SECRETARIOS

-----

El nombramiento de Director de la Escuela Superior de Música se hará por Decreto a propuesta del Claustro y habrá de recaer en uno de sus miembros.

Mientras no esté completo el claustro porque no se hayan cubierto por oposición las Cátedras de la Escuela Superior que hayan de darse a éste turno, la Dirección del Centro dependerá de la Junta Nacional de Música.

El Secretario lo designará el Claustro de profesores y será nombrado por el Ministro.

-----

Los Directores de las Escuelas Nacionales y de las Elementales serán nombrados por el Ministerio a propuesta de la Junta Nacional que elegirá de una terna que formulen los claustros de los Catedráticos de las primeras y los profesores de las segundas.

Los Secretarios serán nombrados a propuesta de los respectivos claustros.

Los nombramientos de Secretario a propuesta de los claustros podrán recaer en Catedráticos o profesores de los mismos o en funcionarios del Escalafón técnico administrativo del Ministerio de Instrucción Pública.

Figura 214: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 14.

Nº. 15.

Cuando concurra esta última circunstancia el Secretario de la Escuela Superior de Música tendrá por lo menos categoría de Jefe de Administración y los de las Escuelas profesionales y elementales categoría de Jefes de Negociado.

Cuando el Secretario de la Escuela Superior sea un Catedrático ejercerá las funciones de Vicesecretario un Jefe de Administración del Ministerio de Instrucción Pública propuesto por el Claustro.

El resto del personal necesario para la Secretaría de la Escuela Superior de Música será designado por el Director.

Exigiéndose en esta reforma el título de Bachiller o maestro nacional para ingresar en la Escuela Superior de Música y a viva consideración de que son escasísimos los que actualmente los posee y se dedican al estudio de la música, durante un lapso de tiempo de seis cursos académicos se prescindirá de exigir dicho requisito, pero los que aspiren a ingresar en la Escuela Superior habrán de someterse a un examen de cultura general que se reglamentará oportunamente.

Estarán exentos de realizar este examen los que acrediten poseer los susodichos títulos.

CUADROS COMPARATIVOS DE PERSONAL

Importa el nuevo escalafón de Catedráticos.....	344.000	
Importa el nuevo escalafón de Profesores.....	362.000	
Importa el nuevo escalafón de Auxiliares.....	115.000	821.000
<hr/>		
IMPORTA EL ACTUAL PRESUPUESTO		
<hr/>		
Escalafón de Catedráticos.....	478.000	
Escalafón de Profesores supernumerarios.....	53.500	
Escalafón de Auxiliares.....	38.000	569.500
<hr/>		
Diferencia de aumento.....	251.500	
<hr/>		

Figura 215: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 15.

Nº. 16.

Diferencias de aumento.....	251.500		
Aumento por gastos de representación de Directores y Secretarios.....	12.750		
Total diferencia de aumento.....	264.250		

CUADRO COMPARATIVO DE MATERIAL (fijo)

Escuela Superior de Música.....	40.000	40.000	
Escuelas Nacionales de Música (grado profesional)			
Madrid.....	35.000		
Bilbao.....	15.000		
Valencia.....	10.000	60.000	
Escuelas Nacionales de Música. (Grado elemental)			
Coruña.....	5.000		
Alquiler local idem.....	6.000		
Zaragoza.....	5.000		
Alquiler local idem.....	6.000		
Valladolid.....	5.000		
Alquiler local idem.....	6.000		
Córdoba.....	5.000		
Murcia.....	5.000		
Málaga.....	12.000	55.000	155.000

GASTOS DE MATERIAL EN EL ACTUAL PRESUPUESTO.

Conservatorio de Madrid.....	35.000		
Idem de Valencia.....	5.000		
Idem de Córdoba.....	3.000		
Idem de Málaga.....	12.000		
Idem Murcia.....	1.750	56.750	
Saldo en aumento.....			98.250

=====

*Las citas a las obras se entienda que hacen referencia a la materia de que se trata.  
correspondiente.*

Figura 216: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 16.



Nº. 17.

GASTOS DE INSTALACION DE CENTROS NUEVOS.

Escuela Superior de Música.....	75.000	
Bilbao.....	40.000	
Coruña.....	25.000	
Valladolid.....	25.000	
Zaragoza.....	25.000	190.000
		<hr/>

RESUMEN GENERAL

Aumento en personal.....	264.250	
Aumento en Material (constante).....	98.250	362.500
		<hr/>
Instalación de nuevos centros. (gastos para el presupuestos de 1.933 únicamente).....	190.000	190.000
		<hr/>
T O T A L.....		552.500
		<hr/> <hr/>

Figura 217: Proyecto de Reorganización de la Enseñanza Musical en España, p. 17.

ANEXO XII: MÉTODO DIDÁCTICO DE CASAUX

A- Ejercicios de Escalas.

*Escalas - 4<sup>ta</sup> - 3<sup>ra</sup> por 3<sup>as</sup> descendentes - valor de uníson, todo el arco, de 4 octavas*

*En todos tonos*

*2.º 8<sup>vas</sup>*

*De medio en medio a tono  
Quarta de 3<sup>ra</sup>  
Unísono en tonos mixtos*

Figura 218: Método didáctico de Casaux, p. 1 (A- Ejercicios de Escalas).



Escalas

IX II *Quintas*  
4 Octavas

1ª Pos.

Figura 219: Método didáctico de Casaux, p. 2 (A- Ejercicios de Escalas).

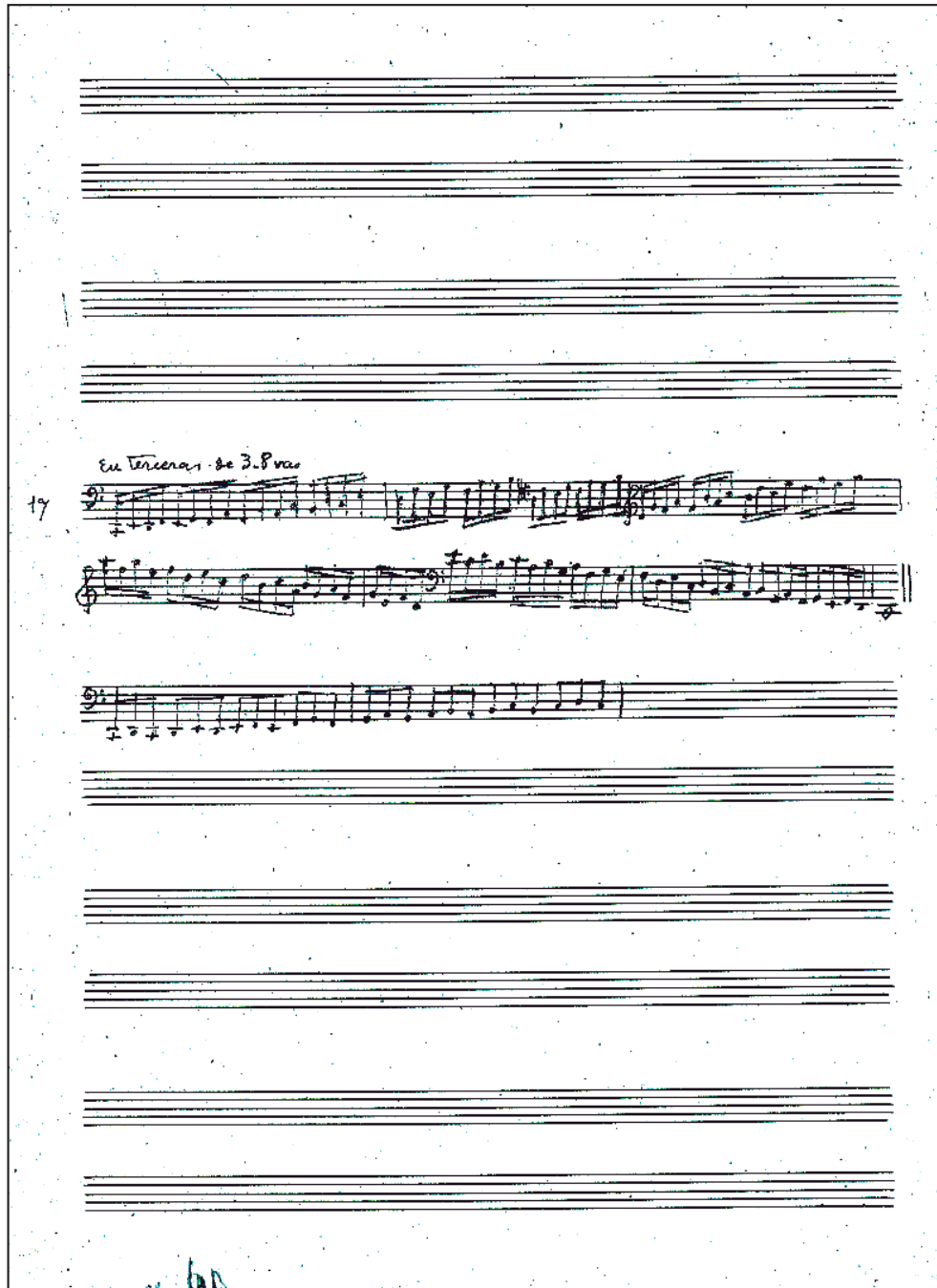


Figura 220: Método didáctico de Casaux, p. 3 (A- Ejercicios de Escalas).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

B- Ejercicios de Arco.

Figura 221: Método didáctico de Casaux, p. 4 (B- Ejercicios de Arco).

*Ejercicio de arco*

*Destacado-ligado*  
n v n v n v n v n v n v n v n v  
*modelo imitacion*

*Preparación del staccato*  
con arco, después largo

Figura 222: Método didáctico de Casaux, p. 5 (B- Ejercicios de Arco).

C- Ejercicios de Mano Izquierda.

The image displays a page of handwritten musical exercises for the left hand of a Spanish cello. The exercises are organized into several systems, each with a Roman numeral label on the left:

- Exercise V:** Titled "Técnica de la mano izquierda" (Left hand technique). It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests, with fingering numbers (1, 2, 3, 4) written above the notes.
- Exercise IX:** Titled "mano y pulgar. Escalar de 3 octavas" (Hand and thumb. Scale of 3 octaves). It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. Fingering numbers are provided for both hands.
- Exercise V:** Titled "Ejerc. de arco" (Bow exercise). It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. Fingering numbers are provided for both hands.
- Exercise XIV:** Titled "Síncopa y saltos" (Syncopation and leaps). It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. Fingering numbers are provided for both hands.
- Exercise VIII:** Titled "Barridos" (Sweeping). It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp, with a scale of eighth notes. Fingering numbers are provided for both hands.

The handwriting is in black ink on aged paper. The exercises are clearly marked with Roman numerals and include detailed fingering and bowing instructions.





Figura 224: Método didáctico de Casaux, p. 7 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

The image shows a handwritten musical score for the left hand, titled "Poncion fija". The score is written on ten staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains two measures of music, with dynamics markings "P. cresc." and "P. dec.". The second staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The third staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4, and dynamic markings "ext.". The fourth staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The fifth staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The sixth staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The seventh staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The eighth staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The ninth staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The tenth staff is in bass clef and contains two measures of music with fingering numbers 1-4 and 1-4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also dynamic markings like "6<sup>a</sup>p", "5<sup>a</sup>p", "4<sup>a</sup>p", and "4<sup>a</sup>p". Fingering numbers are written above the notes. The score is written in a clear, legible hand.

Figura 225: Método didáctico de Casaux, p. 8 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

III Posición fija y cambio de Posición - *beatos*  $\frac{3}{4}$

(4<sup>ta</sup>  $\frac{3}{4}$ )

(2<sup>da</sup>  $\frac{3}{4}$ ) ext.

(3<sup>ra</sup>  $\frac{3}{4}$ )

Progresión cromática con *bifonketen beatos*

armónica de octava

Cambio al 4<sup>to</sup>

X

Figura 226: Método didáctico de Casaux, p. 9 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

*Técnica*

III

1 2

1 2 3 4

Estudio de posición correcta

Agilidad de los dedos en posiciones fijas autorizadas

1º

2º

3º

Segue







Figura 229: Método didáctico de Casaux, p. 12 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

Posición Fija - Cambio de Cuerda / Cambio de Posición

Mata Fija - Cambio

3<sup>a</sup> Betarón

C

F

IV III II I II III N

Cambio de Posición

F

2<sup>a</sup> Octava

De medio en medio hasta el  
igual en forma sucesiva

De medio en medio hasta  
sobre las cuerdas y en forma  
sucesiva

Cuerdas verticales

2<sup>a</sup> Octava

Figura 230: Método didáctico de Casaux, p. 13 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

*Pulgar* *Técnicas*

VI Crescendo  
Deciso var.

VII Deciso var.  
II ascensos cromáticamente hasta la 8ª  
Descenso cromático hasta la 8ª

VIII

IX Tremolo - doble cuenta?

X Fragmento del Final de Trio de Schubert  
Pulgar - p cromático

XI Ejerc. pulgar

Figura 231: Método didáctico de Casaux, p. 14 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

The image shows a page of handwritten musical notation for cello exercises. It features three staves of music. The first staff is titled "Aspeggios con ♯" and contains a series of slurred eighth-note patterns. The second staff is titled "Cambios de posición en saltos (con y sin ppp)" and shows various chordal and melodic exercises with slurs and dynamic markings. The third staff continues with similar exercises. Below these are several empty staves. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The handwriting is clear and professional.

Figura 232: Método didáctico de Casaux, p. 15 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).



The image shows a handwritten musical score for cello, titled "Arpeggio". It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into four measures. The first measure contains a sequence of notes with fingerings (2, 4, 1, 4, 2) written above them. The second measure contains a sequence of notes with fingerings (4, 1, 4, 2) written above them. The third measure contains a sequence of notes with fingerings (4, 1, 4, 2) written above them. The fourth measure contains a sequence of notes with fingerings (4, 1, 4, 2) written above them. The notes are arpeggiated, and there are various accidentals (sharps, flats, naturals) throughout the piece. Below the main staff, there are several empty staves, suggesting a continuation of the exercise or a separate part of the score.

Figura 233: Método didáctico de Casaux, p. 16 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

The image displays a handwritten musical score for cello, titled "Arpeggio". It consists of several systems of staves. The first system shows a melodic line with arpeggiated chords. The second system is a single staff with a few notes and fingerings. The third system features a large, complex diagram with a curved line and the handwritten text "Arpeggio con movimiento de vibrato" written across it. The fourth system contains two staves with intricate arpeggiated patterns and fingerings. The fifth system shows a single staff with a sequence of notes and accidentals. The sixth system consists of two staves with further arpeggiated exercises. The handwriting is clear and detailed, typical of a composer's manuscript.

Figura 234: Método didáctico de Casaux, p. 17 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).

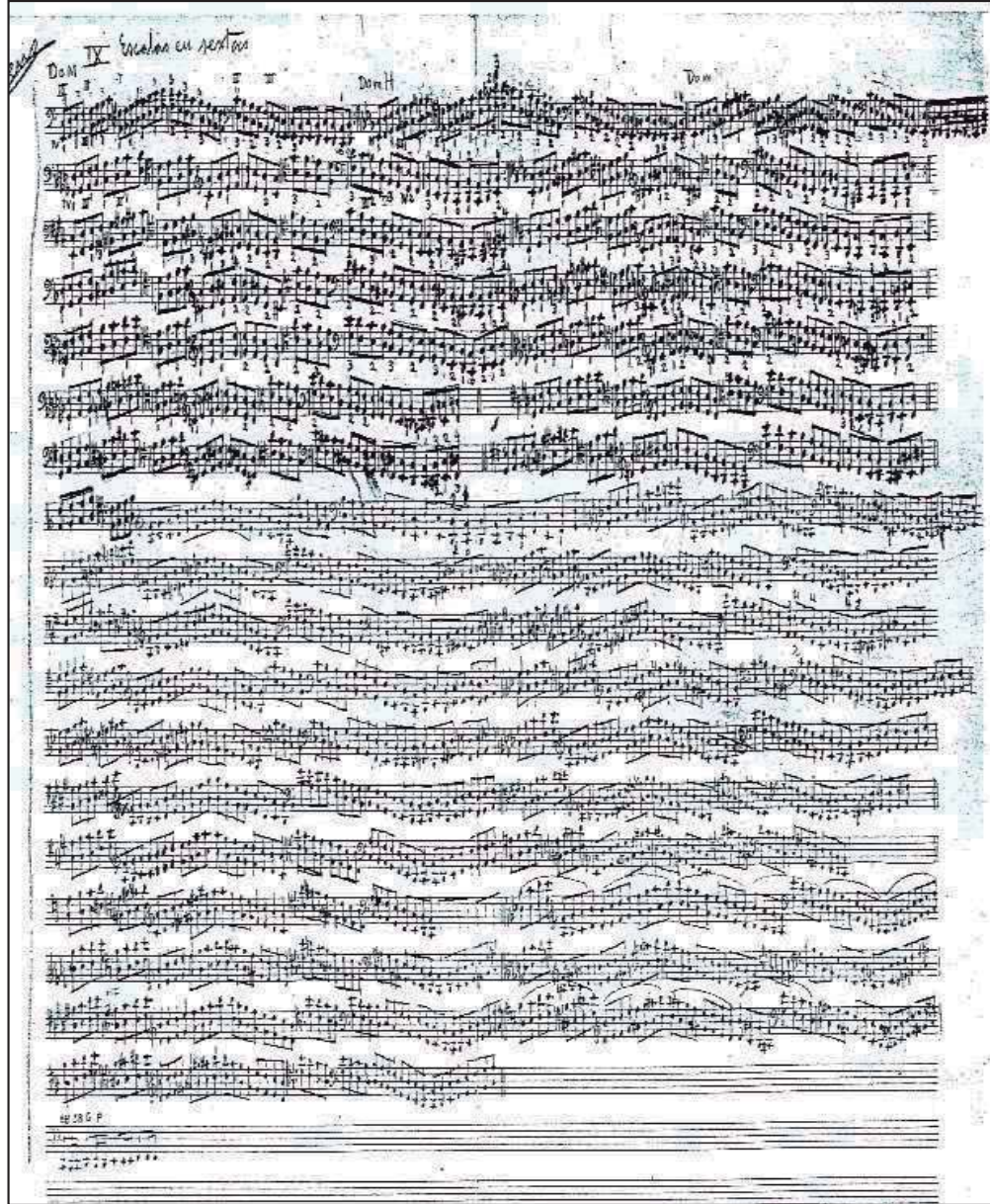


Figura 235: Método didáctico de Casaux, p. 18 (C- Ejercicios de Mano Izquierda).



2. Manuscritos de los Pasajes Orquestales y de Música de Cámara de Casaux.

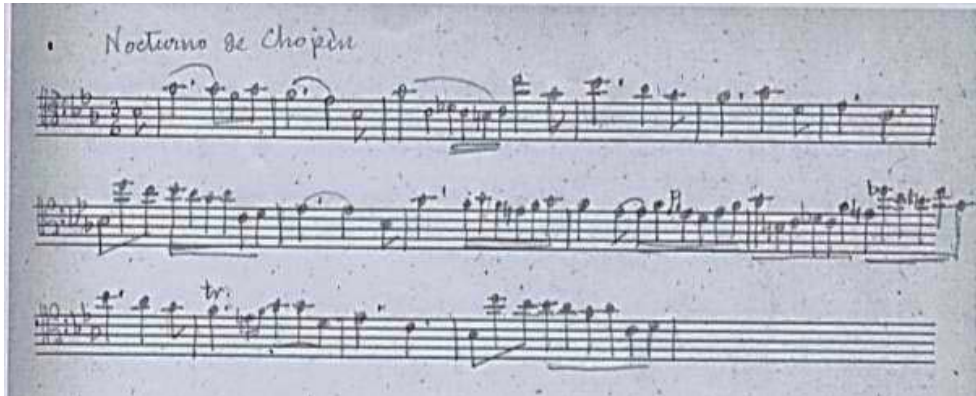


Figura 236: *Nocturno Op. 9 n.º 2* de F. Chopin.



Figura 237: *Poeta y Aldeano* de F. Suppé.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

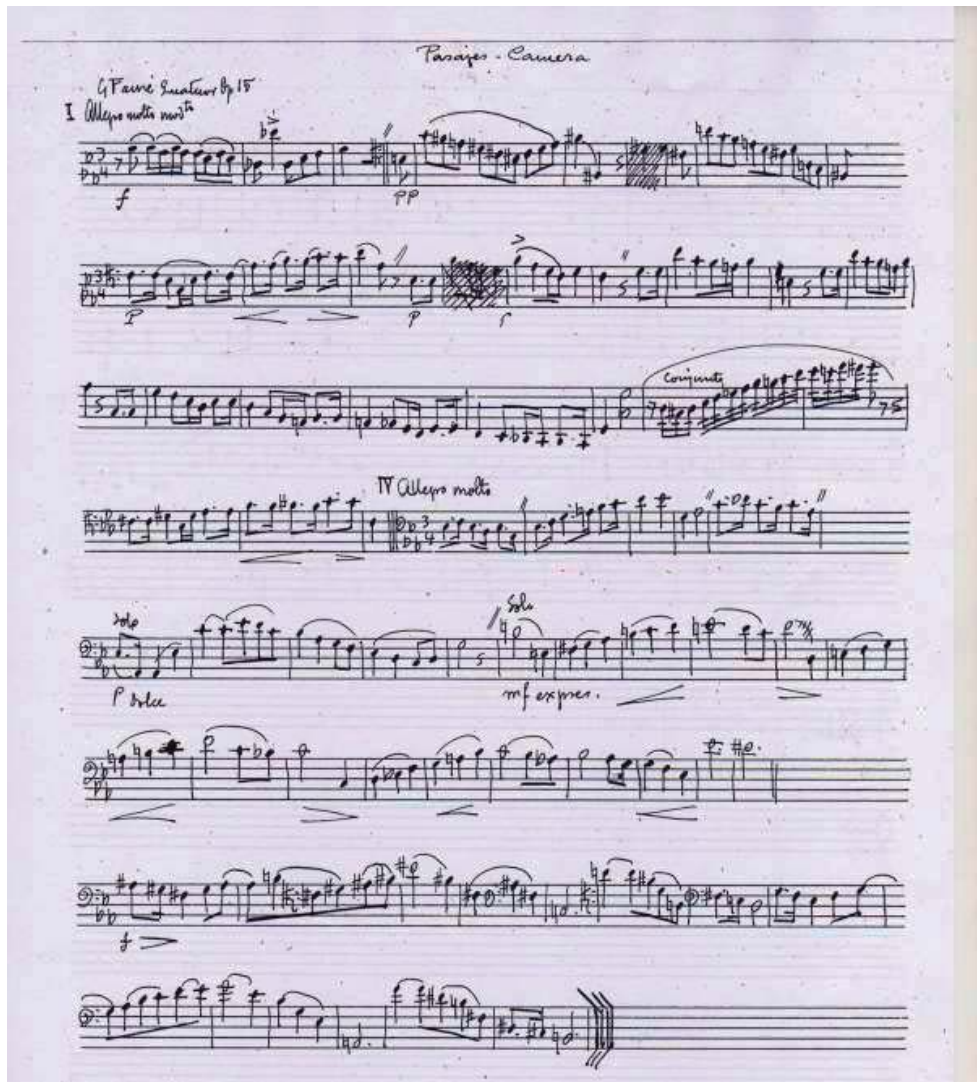


Figura 238: *Cuarteto Op. 15* de G. Fauré



The image shows a page of handwritten musical notation for the cello. It contains several systems of music with various titles and performance instructions. The pieces include:

- Schumann, Cuarteto
- Schumann, Trio
- Falla, Concerto de Cembalo
- Rabaud, Procession Nocturne
- Bacarisse, Romanza (Andante)
- Haydn, Concerto
- Dvorak, Concerto
- Popper, Vito

The notation includes treble and bass clefs, time signatures, key signatures, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. Some parts are marked with Roman numerals (I, II, III) and fingerings.

Figura 239: Cuarteto y Trio de R. Schumann; *Concerto de cembalo* de M. Falla; *Procesion Nocturna* de H. Rabaud; *Romanza (Andante)* de Bacarisse; *Concierto para violonchelo y orquesta en Re M* de J. Haydn; *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor* de A. Dvorak y *Vito* de D. Popper.

This image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is for Haydn's *Concierto en Re M* and includes a performance instruction: "La formula para realizar el peso conviene en sus golpes la mano en el violonchelo y llevar preparado el 1º dedo en el 2º." The bottom system is for Dvorak's *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor*. Both systems feature detailed musical notation with slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 240: Otros ejemplos del *Concierto para violonchelo y orquesta en Re M* de J. Haydn y *Concierto para violonchelo y orquesta en Si menor* de A. Dvorak.

3. Sistema de Escalas del profesor Víctor Mirecki.



Figura 241: Escalas Mirecki.

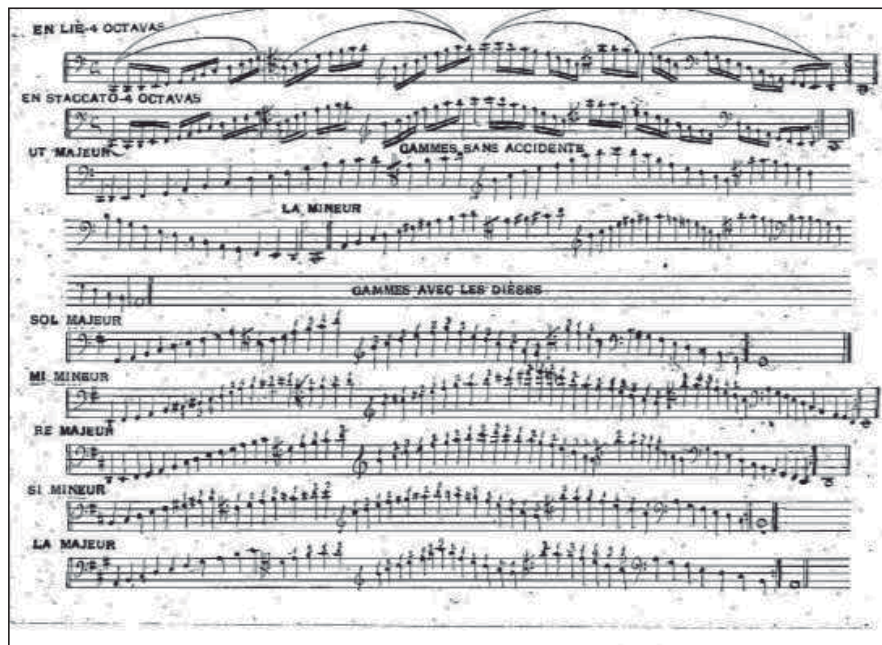


Figura 242: Escalas Mirecki.



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

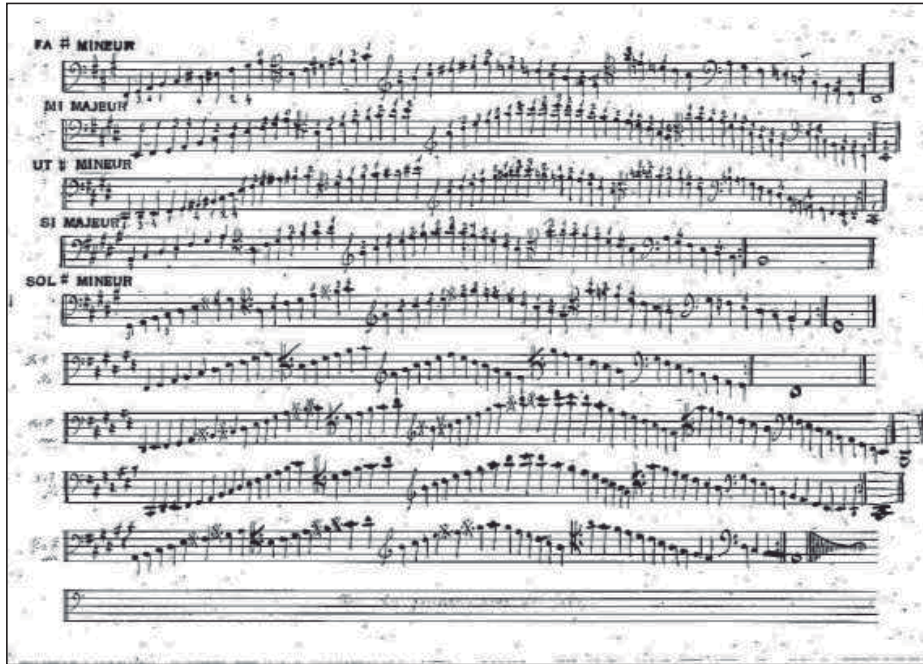


Figura 243: Escalas Mirecki.

### ANEXO XIII: TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS

#### 1. ENTREVISTA A MARY RUIZ-CASAUX (10-2-2009).

Mary, hija de Casaux, inicia la conversación facilitando datos personales de su padre. Dice:

*Mi padre, Juan Ruiz-Casaux, nació en San Fernando, Cádiz, y empezó a estudiar en la Marina siendo un niño. Lo quiso mi abuelo que era almirante y Jefe del arsenal La Carraca, situado en San Fernando, (Cádiz). Mi abuelo, al que no conocí, al parecer, era un gran músico.*

*Mi padre nació en 1889, iniciando sus primeros estudios de primaria al mismo tiempo que los de violín. Debieron ser un par de años los que estudió en San Fernando. Ahora te hablo, se dirige hacia mí, de cuando tenía 8 o 9 años, a esa edad empezó a preferir el cello.*

*El profesor de cello en Cádiz, Salvador Viniegra, estaba considerado como maestro importante en cuanto a música. Este señor, que había sido violonchelista, trabajaba en su casa, y allí empezó a darle clases de cello a mi padre. En un momento dado llamó a mi abuelo para decirle que Juan dejara la marina, puesto que, en su opinión, el chico era un violonchelista nato.*

*A la vez mi padre recibía clases de armonía y solfeo de otro profesor, no recuerdo su nombre. Todo esto fue a sus nueve años, luego se vino a Madrid.*

*En el Real Conservatorio de Música de Madrid daba clases de violoncelo el maestro Víctor Mirecki. Viniegra hizo que Mirecki escuchara a mi padre y éste, inmediatamente, se lo trajo a su escuela madrileña. Mi padre hizo la carrera en bloques de tres cursos por año... algo original.*

*Después mi padre fue a estudiar a París becado por la Reina Doña María Cristina. Allí coincidió con Gaspar Cassadó, algo más joven que mi padre. Otros, como Rubinstein y Manuel Quiroga, estudiaban incluso en la misma pensión. Enric Casals, que era un grandísimo músico, trabajó también en París, tengo fotografías de Casals con mi padre. Tenían muy buena amistad.*

*Mi padre estudió en París con André Hekking, no en la escuela francesa. Un profesor muy importante, del que no recuerdo el nombre le dio clases de música de cámara a mi padre y fue muy significativo para él. En París había una vida musical increíble.*

*También había mucha vida musical en Portugal, de hecho estas tres capitales, París, Lisboa y Madrid, continúan Mary, tienen gran importancia en la trayectoria*

*musical de mi padre. En general, los músicos españoles iban tanto a Lisboa, como a París o Madrid.*

*De esta manera reconocidos violonchelistas venían a tocar a Madrid. Ignoro si Pierre Fournier (violonchelista de la escuela francesa) venía a tocar Madrid, el que sí lo hacía era Gaspar Cassadó. Mi padre y Cassadó eran como hermanos, sin embargo no trabajaron juntos. Cada cual hacía su vida, mi padre se quedó más en su país, sobre todo a partir de empezar con el tema de los Stradivarius en el Palacio Real de Madrid.*

*Antes de estabilizarse en Madrid, mi padre viajó por Europa, en grupo o él solo, tocando en bastantes ciudades de Portugal, en cambio Cassadó siguió por Europa. Cada vez que Cassadó venía a Madrid se reían y pasaban muy buenos ratos, algo que levanta el ánimo puesto que dos personas tan importantes no tengan problemas personales.*

*Cassadó como cellista, también mi padre, narra Mary, tenían gran elasticidad y fortaleza en la mano, lo que evidentemente les facilitaba el trabajo y la agilidad. Así como en el cello es muy importante el tema de las posiciones, la agilidad de soltar, en un momento dado, la posición y pasar a la otra sin que se note absolutamente nada, sin quedarse estático.*

*El vibrato era completamente innato, el de mi padre era más tranquilo, el de Cassadó más nervioso, pero eso va con los cellistas.*

*Nosotros tocábamos con cuerdas de tripa. Yo no he oído tocar, a mi padre música barroca en concierto, pero sí en casa, porque él tenía una "viola d'amore", una "viola da braccio" y una "viola da gamba". Él estaba enamorado de la viola de gamba, aunque las conocía y tocaba todas perfectamente. Tengo un arco de gamba, con la posición de gamba.*

*Tú sabes, refiriéndose a mí, que en tiempo de Bach no existían las cuerdas metálicas. Siempre ha habido búsqueda hacia la música antigua, y también ortodoxia a la vez. Para mí la ortodoxia es lo primero, luego tienes la libertad de adentrarte en la innovación. Primero hay que construir la casa, con los cimientos sólidos. Lo otro son cosas erráticas que van y vienen y, al final, no estas en ningún lado.*

*Mi padre fue sólido en el aspecto ortodoxo, lo mismo que lo fue en el aspecto ortodoxo del cello, sacándolo todo el potencial como instrumento que es y según las posibilidades ilimitadas de colores musicales.*

*Mary habla de las agrupaciones que hizo su padre. Dice así: Antes de comenzar mi padre su etapa de concertista, había fundado muchos grupos de música de cámara. El primero fue el Cuarteto Vela, con muchachos de 18-19 años. Él y Telmo-Vela, gaditano, hicieron una labor muy seria. Tengo un álbum repleto de*



*recortes de los conciertos y las programaciones que hacía el Cuarteto Vela. Este hombre fue muy amigo de mi padre, incluso tengo alguna obra que le dedicó a él, que era violinista. Telmo-Vela, se retiró pronto pues, supongo, que daba clases en el conservatorio de Cádiz. Posteriormente mi padre formó el Trío Hispano-Húngaro con un excelente pianista, Fernando Ember, de origen húngaro. Con Enrique Iniesta y Cubiles formaron otro trío... La música de cámara era una constante para él, y todo ello, simultaneado con el Conservatorio.*

*En un momento dado fundó la Agrupación Nacional, con la cooperación y el patronazgo de una subvención que consiguió mi padre del Ministerio de Educación. Formó la "Sociedad Española de Música de Cámara. La base de esta Sociedad era la Agrupación Nacional, que durante varios años tuvo programación en el teatrillo de San Bernardo 44, con muy buena sonoridad y ahora convertido en la escuela de canto, por lo que se hicieron muchos conciertos de cámara. Estos conciertos estaban apoyados por los infantes D. José Eugenio y D. Luis de Borbón, reconocidos melómanos, tíos del actual Rey Don Juan Carlos de Borbón. D. José Eugenio era el Presidente de Honor.*

*En esta época, reinaba Doña María Cristina, que era regente cuando murió Alfonso XII, por ser muy pequeño el que después sería Alfonso XIII. La infanta Isabel, hermana de la Reina, era muy aficionada a la música, era muy simpática y conocida popularmente como "La Chata", se mezclaba con la gente. Saludaba a todo el mundo como si fueran de la familia, se sentía muy cercana al pueblo. Es, más o menos, la época en la que mi padre entró en la Real Capilla del Palacio Real de Madrid.*

*Mi padre sustituyó a Víctor Mirecki en la Real Capilla, lo que fue determinante para afrontar la segunda parte de su vida.*

*Mi padre, continúa Mary, se quedó en Madrid y se presentó a las oposiciones convocadas para cubrir la cátedra de violonchelo en el Conservatorio de Música de esta ciudad y así, al ganarlas, pudo quedarse cerca de los Stradivarius que había descubierto y admirado cuando sustituyó a Víctor Mirecki como maestro de la Real Capilla. A pesar de que le ofrecieran la Cátedra de virtuosismo en Lisboa y una cátedra de violonchelo en la ciudad de Córdoba, Argentina, declinó estos ofrecimientos y se presentó a las oposiciones del conservatorio de Madrid ganando la plaza por unanimidad.*

*"La Real Capilla", era una orquesta con músicos de la corte. En aquella época habían otras orquestas: la Orquesta Sinfónica de Madrid, que no me consta en que año la fundó Fernando Arbós (director de la orquesta) y posteriormente se fundó la Orquesta Nacional.*

*Mi padre estuvo de solista en las dos orquestas, Sinfónica y Nacional, pero pronto dejó estos puestos, aunque estuvo más tiempo en la Orquesta Sinfónica,*

*para, así, mantener el contacto con Fernández Arbós haciendo continuamente música de cámara. Formaron el trío Arbós.*

*Mi padre estrenó el "Don Quijote" de Richard Strauss bajo la dirección de Fernando Arbós. Lo estrenaron en España y prácticamente lo tocaron por toda la península. En el año 1925 vino Richard Strauss y mi padre lo tocó bajo su dirección. Fue un programa histórico y la partitura dedicada por Strauss, fechada y escrita a mano, la utilizó mi padre para trabajar con ella en el concierto. No tengo ninguna foto de este concierto histórico.*

*Paralelamente a toda esta actividad él tenía "in mente" recuperar la viola Stradivarius que faltaba en la colección de Palacio. Esta viola expresamente la había construido Stradivarius para la Familia Real, entonces Carlos IV y Casaux trató de reunirla con sus hermanos los dos violines y un cello ornamentado. Había otro violonchelo mayor con el que mi padre disfrutaba mucho tocándolo. Siguiéndole la pista supo que, la viola, había salido de España durante la guerra de la independencia de manos de "Pepe Botella" hermano de Napoleón, junto con un botín de 15 obras de arte. Al parecer éste tocaba la viola, dio con ella y se la llevó. Pasó de un propietario a otro hasta llegar a un luthier de Londres de nombre Alfred Hill.*

*Recuerdo haber ido a aquella casa a ver la documentación. Varios años después de localizarla, tomó contacto con la casa Hill, que allí sabían que esa viola pertenecía a la colección de Palacio, por lo que reconocían la preferencia de España como comprador.*

*Mi padre había ido a la casa Hill con Don Alfonso XIII curiosamente para hacer algún tipo de retoques y arreglos sobre un chelo al que habían mutilado, cometiendo una salvajada. Lo llevó a la casa Hill porque eran los más prestigiosos en aquel momento para acometer la reparación.*

*Las negociaciones en la valoración, que resultaron muy complicadas, se prolongaron durante varios años llegando definitiva y afortunadamente al acuerdo final. A partir de este momento se dedicó, en cuerpo y alma, a recuperar la viola que, por fin, lo consiguió. Miguel Primo de Rivera, hijo del General, era Embajador español en Londres, éste, Alfred Hill y mi padre, están en unas fotos de la época con ocasión de la entrega.*

*El fotógrafo Juan Gènes, uno de los más cotizados de Madrid de origen húngaro, que tocaba el violín, viajó con mi padre e hizo todas las fotografías de los Stradivarius. En definitiva, mi padre había convertido en realidad lo que era un sueño, se trajo la viola. Para conservar los Stradivarius construyeron una "caja fuerte", es decir, una habitación a determinada temperatura y controlada humedad, al tiempo que los instrumentos estuvieran a salvo.*

*Empezaron a hacer conciertos en Palacio, venían de América y de Europa, para escuchar el maravilloso sonido de estos instrumentos. Había lista de invitados.*

*Ahora, parece ser, que los Stradivarius están en unas urnas, supongo que cuidarán la temperatura y la humedad. Años después cambió el gerente de Palacio que tenía distinta visión sobre el tema, se cancelaron los conciertos y se echó abajo, a pico y pala, la caja fuerte. Mi madre y yo fuimos a ver al gerente y le solicitamos que no se hicieran las cosas tal como se estaban llevando a cabo. Actualmente, al parecer, estos instrumentos se guardan en unas urnas supongo que regulando la temperatura y la humedad. Los Stradivarius se utilizan eventualmente y que yo sepa no hay un conservador concreto. Se que hay un musicólogo al que conozco de hace años, con el que no tengo relación alguna, que se llama José Peris situado cercano a los reyes. La verdad es que, en el aspecto de cómo se están cuidando de los Stradivarius en este momento, quiero mantenerme al margen porque es difícil que esa persona sea instrumentista, que esté enamorada de los instrumentos y a la vez sea luthier.*

*Mi padre hizo lutherla, sabía muy bien lo que había que hacerles a los instrumentos, restauró personalmente la ornamentación de los aros con tinta china, ya que había partes borradas y él las dibujó exactamente igual.*

*Mary, habla de su padre como persona y dice: mi padre era muy despistado y lo era por estar tan abstraído por la música. Como persona era muy vulnerable, era "Quijote" en el aspecto más amplio de la palabra. Por ejemplo, a algunos alumnos, fuera del conservatorio, los llevaba a casa y no les cobraba. Él pensaba que tenía la vida resuelta de otra manera. Mi padre funcionaba así.*

*Era bastante circunspecto con su vida privada, una vida cómoda pero sin ningún tipo de lujos. Mi madre siguió cantando y perfeccionándose con Eladio Chao y Elsa del Campo, hija de Conrado del Campo. Cantaba, especialmente, las obras armonizadas por Casaux sobre temas de Palacio, como son las arias de Giadini sobre poema de Metastasio. Le seguía en su vida socio-cultural que era tremendamente rica en actividades.*

*Tenía un gran sentido del humor, algo típico de las personas que vienen del sur, de Cádiz, concretamente, sus chirigotas.*

*Otro tema curioso de mi padre es sobre las medicinas. Si algún amigo le recomendaba algún medicamento que iba fenomenal para alguna cosa, él iba a la farmacia, compraba la medicina, tomaba una píldora el resto lo guardaba y no tomaba nunca más. Con lo que había en casa un mueble que estaba lleno de medicamentos.*

*Mary, continua hablando de su padre y dice: En cuanto coleccionista, lo era de todo. Compró cuadros, monedas, en anticuarios. Buscaba cosas antiguas. Tengo*

*tapices chinos auténticos, éste, me lo muestra, siempre lo hemos tenido colgado. Algunos son enormes y tengo que ver que hago con ellos, incluso llevar a subasta. Un traje chino que es una maravilla. No es que estuviera en China, es que le gustaban las antigüedades. Aquella mesa china, continua, los templetes, no es madera incrustada es marfil en madera, tiene tres tipos de madera...*

*Sobre libros, ¡no te quiero decir! Instrumentos de arco, luthería, música francesa, ancestros del violín y violonchelo, historia de la música, la música española... hay cantidad de cosas y obras fantásticas. Son libros buscados por él.*

*Mary muestra unos dibujos y dice: aquí están las caricaturas: aquí él mismo, Aroca por detrás... En estos dibujos se plasma su carácter humorístico, y se muestra como dibujante fantástico.*

*Del mismo modo, sigue mostrando algunos recuerdos de su padre, programas: aquí está el programa del centenario de mi padre. Fotos: aquí mi padre y mi madre cantando. Anotaciones en sobres: podían ser anotaciones sobre música, monedas, programación de conciertos, podía ser cualquier cosa. Las anotaciones sobre anatomía, que he encontrado, me parecen curiosísimas. Tengo muchos recuerdos...*

*Creo que, mi padre, disfrutó mucho en la vida, con su música, consiguió muchas cosas sacrificando otras. Ignoro si dejó algo por hacer porque también fue vicepresidente de la Sociedad Numismática. Para tener una gran colección de monedas visigóticas, que están en el museo arqueológico, hay que estudiar cantidad de historia y de geografía. Tengo cajas de anotaciones suyas y me pregunto ¿de dónde sacaba este hombre el tiempo para esto? Igualmente se sabía, de memoria, todos los cuartetos de cuerda del repertorio. Yo, que me he dedicado a la música de cámara, se la cantidad de música que he llegado a tocar, lo que demuestra la capacidad extraordinaria que tenía, mi padre, para memorizar.*

*Respecto a la relación que había entre la familia Mirecki y su padre cuenta que: Víctor Mirecki, fue un referente para él en todos los aspectos, sin embargo, mi padre quiso especializarse en la técnica que denominaba "anatómica", es decir, la forma más natural de tocar. Ha dejado escritos sobre esta pedagogía.*

*Víctor Mirecki, le marcó mucho sin duda, pero la persona que más le influyó y de quien había aprendido más de música fue de Arbós, así como de los profesores de París.*

*He pretendido tener más información sobre Mirecki. Que yo no tenga ni cartas ni nada sobre él puede deberse a un hecho curioso en la vida de padre. Cuando Víctor Mirecki trajo a mi padre a Madrid lo metió en su casa considerándole como su hijo predilecto. Víctor tenía dos hijos, entre ellos una mujer, Teresa, que se casó con mi padre, fue su primera mujer. Después se divorciaron por falta de*

*entendimiento. Se consiguió la anulación del matrimonio y pudo casarse con mi madre. Para mí la relación profesor-alumno es importantísima por lo que me hubiera encantado tener información de Victor Mirecki con respecto a mi padre. Mira hasta qué punto intervinieron los Mirecki, en mi familia que no solamente mi padre se casó con su hija, sino que la hermana de mi padre se casó con otro hijo de Mirecki, al que conocí y quería mucho. También él nos quería mucho a mi madre y a mí. Además, otro hermano de mi padre se casó con una sobrina de esta gente. Imagínate hasta qué punto había conexión. Sentencia Mary Casaux.*

*A Mirecki, le sucedió mi padre, sigue Mary, como catedrático en el Real Conservatorio de Música de Madrid donde impartió clases durante 42 años. Ricardo Vivó, muy buen cellista, era hermano de mi madre, estudió con mi padre toda su carrera y fue solista de la Orquesta Nacional, durante bastantes años, después sucedió, en la cátedra, a mi padre. Ganó las oposiciones cuando mi padre estaba ya jubilado. Sucedió que a mi padre le pidieron que se quedara un par temporadas más, después de su jubilación, porque no se habían convocado las oposiciones. Después se produjo la toma de posesión de la cátedra por el tío Ricardo.*

*Para celebrar los 25 años de catedrático en el Conservatorio, dirigió un concierto en el Ateneo de Madrid con 24 violonchelistas, todos discípulos suyos. El maestro Rodrigo compuso una obra dedicada a él, que se estrenó en ese concierto-homenaje.*

Mary, continúa el relato diciendo:

*Como pedagogo era muy cuidadoso de la ortodoxia en el tema musical, estudiando profundamente la obra. Insistía mucho en trabajar la técnica con los alumnos. Yo he asistido mucho a las clases de mi padre y eran expresión de la máxima naturalidad en cada uno de sus movimientos según la anatomía de cada persona.*

*Cassadó tenía un ritmo que no todos podían seguir. La escuela de mi padre ha sido reconocida, el que conservó más pura la técnica de mi padre fue Ricardo Vivó.*

*La faceta menos trabajada es la de compositor, se volcó mucho más en la interpretación y en la pedagogía, con el fin de formar violonchelistas sólidos. Algo de lo que se preocupó mucho y a lo que se dedicó en cuerpo y alma fue el tema de la música de cámara. Insistía mucho en que no hay que pensar solamente cuando empieza la frase, sino también en cómo terminarla.*

*Y el tema de escuchar a otros intérpretes decía: "cuando se está actuando junto a otra persona, mi integración es total con esa persona que está tocando*



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

*conmigo. Luego, cuando me toca a mí cantar, pido el mismo respeto y libertad al otro. Esto es algo en lo que él se fijaba mucho.*

*En el tema de composición, "Fado" es una obra con influencia de la música popular portuguesa. En su vida sentimental y musical le gustaba mucho Portugal. Los arreglos que tuvo que hacer en Palacio eran armonizaciones del siglo XVIII, tenía que hacerlo como lo hizo, no podía meter notas vanguardistas.*

*Las obras que ha hecho mi padre son obras dieciochescas, no cabían otros motivos. Yo diría que sus obras, para violonchelo, son de estilo pedagógico. He intentado siempre proteger lo de mi padre.*

*El Estudio-Capricho nº 1 para "violonchelo solo" está dedicado a José Carlos Gosálvez Macau, médico ginecólogo y director de maternidad del Hospital Santa Cristina de Madrid. Era un violonchelista amateur y en su casa se hacían sesiones de música de cámara, donde eventualmente mi padre le daba clase. Fue el médico que atendió a mi madre cuando yo nací. Incluso me atendió a mí en el primer embarazo, no así en el parto porque el nacimiento tuvo lugar en agosto y se machó a Barcelona, pero me dejó en buenas manos.*

*Tenían una grandísima amistad, aparece en muchas de las fotos en la embajada de Francia, cuando le hicieron Caballero de la Legión de Honor.*

*Para terminar, Mary habla de los títulos nobiliarios de su padre: "Marqués de Atalaya Bermeja", "Vizconde de Carrión", "Señor de Argar". Yo solamente he heredado el Marquesado, son cosas de mi padre, de mi familia. Se hereda. No pertenezco a ese mundo, no es el mundo en el que vivo. Él lo heredó de su padre, es algo familiar. Para mí es un orgullo, lo dice con vehemencia, que no conozcan a mi padre como el Marqués de Atalaya Bermeja, sino como el maestro Casaux. Todo el mundo lo conocía por el segundo apellido, Casaux, que pertenece a su madre, que era gaditana con ascendencia francesa. Al dedicarse a la música hizo la conjunción de los dos apellidos, Ruiz-Casaux.*

## 2. ENTREVISTA A ÁNGEL GONZÁLEZ QUIÑONES (28-3-2010).

Uno de los alumnos vivos de Juan A. Ruiz-Casaux, Ángel Quiñones nacido en León, ha aceptado amablemente a hablarnos del maestro gaditano. Empieza su relato diciendo: *Empecé a estudiar violonchelo a los siete años al amparo de mi padre, pianista, aunque se había iniciado, durante poco tiempo, con el chelo y fue él quien me puso las manos en este instrumento.* Todavía lo conserva en su casa madrileña.

*Ya en Madrid, apenas llegar hice cuarto curso. Tenía 14 años. Casaux me vio tocar y me dijo que los primeros cursos los pasábamos. En ese momento Casaux era el único profesor del Conservatorio de Madrid situado en la calle San Bernardo. Corría el año 1947.*

*Le había conocido en su casa antes de encontrarnos en el Conservatorio, y en aquella época se podían superar los ocho cursos de carrera sin tener que estudiar el número de asignaturas complementarias que se requieren actualmente.*

*Manténíamos la relación normal de alumno-profesor de manera entrañable pues Casaux era un hombre cordial, amable y respetuoso al tiempo que exigente. Era muy diferente al profesorado de la época puesto que además del Conservatorio, los otros profesores, tocaban en orquestas ya que los sueldos eran miserables. Él era un personaje aparte, diferente, nunca se integró en la profesión.*

Quiñones recuerda que Casaux tocó el Quijote de Strauss siendo director el propio autor de la obra, que estaba integrado en el cuarteto nacional y además cuidaba de los Stradivarius de Palacio.

*Casaux era un hombre inquieto, añade Quiñones, escribía, coleccionaba cosas, investigaba... era un personaje culto, es decir una especie de "bicho raro" para la época.*

Ángel Quiñones dice, refiriéndose así mismo, que empezó a trabajar pronto haciendo "bolos", suplencias, etc. Porque había mucho trabajo en teatros, zarzuelas, revistas, óperas... Perteneció a la Orquesta Filarmónica y tocó en la Sinfónica.

Vuelve Quiñones a Casaux añadiendo: *No hizo la profesión de orquesta. Cuando le conocí ya no pertenecía a ninguna orquesta. Lo suyo fue la música de cámara.*

*A la clase de Casaux, según Quiñones, podía ir todo el mundo de oyente si le interesaba dada su generosidad y tolerancia. A partir de sexto curso yo iba a su casa en lugar de ir al Conservatorio y nunca le pagué ni un duro, recuerdo que vivía en la calle Menorca. Ángel nos cuenta una anécdota al respecto: Un día mi madre le llevó una tarta y algo alterado le dijo: "¿y esto a qué viene?". Y a mí me echó una branca tremenda.*

*Algunos profesores, sigue Quiñones, cobraban las clases a domicilio, Casaux no, y no sólo fue a mí, fue alguno más. Las clases en el conservatorio se celebraban un día a la semana de 16 a 21 horas, aunque siempre se alargaban mucho más, dependía del repertorio que llevaras para dedicarte más a menos tiempo, no obstante Casaux no estaba pendiente del reloj. Éramos unos 8 o 9 alumnos y cuando uno tocaba, el resto se quedaba a escuchar.*

*El concertino Romberg-Casaux lo arregló él. Durante su estancia en París recopiló muchas partituras entre ellas los Caprichos de Pjatti que son endiablados. Era muy estudioso, llevaba muy bien el plan de estudios que era muy gradual, desarrollando y aprendiendo, paso a paso, la técnica que es fundamental.*

Quiñones sigue hablando de Casaux comentando que la técnica tenías que trabajarla en casa, en clase tenías que tocar y él, en eso, era bastante exigente. Como buen profesor se daba cuenta si lo llevabas bien o mal desde la primera nota. *Resultaba muy difícil, aclara quiñones, tratar de engañarle, si habías estudiado solo el principio de la obra decía: "bueno, bueno, ya seguiremos trabajando" porque se daba cuenta enseguida. Generalmente te dejaba tocar, no te cortaba inmediatamente. Insistía mucho en los 40 estudios de Popper, eran su caballo de batalla. En cierto modo, decía que Popper, era el Chopin de los chelistas.*

*No tocábamos las Suites de Bach porque, decía él: "hay que entenderlas, para lo cual hay que tener más formación".*

Quiñones recuerda a Cassadó: *Le he oído, dice, era encantador y muy afectuoso. Vino varias veces a Madrid a tocar con la Orquesta Nacional. Le he visto tocar muchas veces, me parecía un magnífico chelista.*

*Una destacable faceta de Casaux con el chelo, sigue Quiñones, incluso con el piano, era la de improvisar un acompañamiento adaptado a cualquier estudio, no estos más o menos bonitos de Popper, no, no, con cualquier estudio. Improvisaba totalmente. Si, era todo un músico en el sentido literal de la palabra, Había salido de España y en aquella época de los 40, cuando yo le conocí, eso marcaba mucho.*

*Quiero destacar su sentido del humor un tanto anglosajón aunque era gaditano. Tenía golpes geniales. En cierta ocasión, Quiñones nos traslada una anécdota, dijo a un alumno que desafinaba mientras calentaba antes de empezar la clase: "Pero hombre, estás dando palos de ciego, bueno, mejor dicho, palos de sordo".*

Se refiere también al sistema anatómico de Casaux y dice: *No nos lo dio a conocer en clase. Creo que eso vino después o lo estaba elaborando.*

*En resumen, finaliza Ángel Quiñones, se trata de un hombre culto, adelantado a su tiempo y muy diferente al profesorado de la época, lo cual no quiere decir nada pero que se distinguía de los demás. Era un hombre diferente en el mejor sentido de la palabra.*

### 3. ENTREVISTA A VICENTE ESPINOSA CARRERO (26-3-2010).

Vicente Espinosa es otro de los ex alumnos de Casaux y comenta sobre él; *Estudié con Casaux desde el primer curso en el Conservatorio de Madrid ubicado en la calle San Bernardo número 44. De los ocho cursos que comprendían los estudios de violonchelo, seis los hice con el maestro, los dos restantes con Ricardo Vivó y Enrique Correa. Casaux se jubiló y Vivó, Correa y Arizcuren opositaron a cátedra ganándola merecidamente Vivó que seguía la escuela de Casaux. No obstante Vivó enferma sustituyéndole Correa, de ahí que estudiara con los dos. Posteriormente se reincorporó Vivó.*

*En este período seguí trabajando con Casaux en su domicilio como lo había hecho durante los cursos anteriores. Casaux era muy generoso y a la vez un caballero, no quería recibir nada por sus clases, era muy desinteresado y muy cariñoso. Encima al final de la clase me invitaba a merendar café con leche y galletas.*

*En clase, no obstante era muy exigente y serio. Me asombraba el que supiera de memoria todos los estudios y además los acompañara al piano con armonías improvisadas. Él creó el programa del Conservatorio hasta el año 1966. En este programa se trabajaban los estudios de Popper, Dotzauer, Piatti, Duport, Gruetmacher. Casaux se adelantó a lo que actualmente es la escuela moderna del violonchelo. Apasionado con los 9 conciertos de Romberg, los trabajaba e inculcaba. Son muy técnicos y académicos, muy interesantes. Lo inculcado por Casaux no me ha resultado anticuado o diferente.*

*A partir de 1965 el Conservatorio pasó a dependencias del Teatro Real, hasta que se trasladó a Atocha. De mi generación salimos todos de San Bernardo. Éramos 8 o 9 en clase y mientras uno tocaba los otros seguíamos las palabras de D. Juan. Dábamos dos clases a la semana y la cortaba o alargaba según el alumno interpretara, si no le gustaba decía: "Esto no lo has estudiado" o "esto no es así", con lo que terminaba la clase. Sin embargo te podía tener una hora tocando si le satisfacía la ejecución. No tenía tiempo estipulado, si hacía falta lo alargaba o te proponía volver otro día. Te dejaba bastante libertad en el aspecto musical y era estricto en la técnica. Tenía sus cosas, en clase decía a algún alumno: "¿qué estás haciendo?, parece un manojo de espárragos", y al mismo tiempo, después de clase te decía "vamos a tomar un café". Siempre le tenías el respeto, le encantaba que mi padre presenciara las clases o que mi padre viniera a preocuparse por la clase, incluso se creía, le gustaba, eso indica la calidad de persona que era.*

*Los exámenes eran públicos, en una clase o en el salón de actos y tenías que interpretar un estudio y una obra o dos estudios diferentes, no obstante si querías optar a premio tocabas un concierto y una sonata, o dos conciertos de diferentes estilos. Le gustaban los conciertos de Boccherini y Schumann, y el de Dvorak, bueno ya era más difícil de tocar. Hasta sexto curso era grado medio y superior hasta octavo. No obstante Casaux solía decir: "toque usted lo que quiera pero tóquelo bien".*

*Los tríos de su programación se refieren al arreglo que el hizo para dos chelos. Él te pedía los estudios de Duport, los 6 de Francomme, Popper, Servais. Los ejercicios de transporte se realizaban para conocer los cambios de clave pensando en el músico de teatro o de ópera. Tenía pasión por Romberg y sus conciertos. La música de cámara era su obsesión.*

CXCIII

*En España era muy complicado conseguir obras editadas, Casaux me prestaba alguna. No había acceso a la adquisición de música, ahora disfruto en las casas de música por la abundancia de ediciones disponibles. A Casaux le gustaba mucho la sonata de Strauss y el concierto de Schuman. Para él si tocabas bien los 40 estudios de Popper podías destacar en la vida musical. Cuando conoces a una personalidad como Casaux que te lo explica todo de manera tan sencilla, te queda un bonito recuerdo de él.*

*Para iniciarte en violonchelo previamente tenías que haber aprobado dos cursos de solfeo, con lo que entendías mejor las posiciones y tonalidades.*

*Casaux me indicaba que tenía que sentarme con la columna recta y la pica más alta de cómo la tenía él, que era bajito. La mano derecha debía avanzar con la muñeca de lado. La funcionalidad de cada dedo la explicaba muy bien. Él flexionaba muy bien el pulgar.*

*El estudio de dobles cuerdas, era constante para cuidar la afinación. Trabajábamos las dobles cuerdas por semitonos, era un obseso de las dobles cuerdas, del control de las sextas y terceras. Sobre la técnica que realizabas hacía como variaciones, era muy exigente, tenía una impresionante habilidad para cruzar el dedo pulgar. Tenía muy bien formado el ángulo de la mano. Me dijo que "sin técnica no se puede hacer música. Era, como queda dicho, muy estricto en la técnica y se ceñía mucho a la partitura explicando sus criterios técnicos musicales.*

*Las fechas de los estudios de Casaux no coinciden, porque yo los conocí no tan detallados, están pasados a limpio más tarde, yo los conocí en lápiz mucho antes. Él empezó a hacer una colección de 10 o 11 estudios.*

*Al final de su vida, Casaux tocaba con alguna cuerda de metal. Varía mucho las técnica de la mano izquierda con cuerdas de tripa que encuentras antes por ser más gruesas, la metálica se te escapa, requiere otra pulsación, pero Casaux la utilizaba para mejorar el sonido. Casaux te hacía estudiar con cuerda de tripa hasta cuarto y quinto curso de cello para mejorar el sonido, así, después, tocar con la cuerda metálica resultaba más fácil conseguir un buen sonido. Para las cuerdas metálicas utilizábamos las cuerdas Pirastro.*

*Al final de su vida cambió la primera y segunda porque la tercera y cuarta estaban entorchadas. Además él trabajó durante toda su vida con la tripa, y sus instrumentos estaban preparados para la tripa, le metálica requiere otra barra armónica. Vivó tocaba con la tercera y cuarta entorchadas, pero era por el instrumento.*

*Vivó era un magnífico cellista, asimiló perfectamente la escuela de don Juan, un estudioso impresionante y además era un magnífico solista, en las oposiciones estuvo impresionante.*

*En el aspecto musical Casaux era un "cuartetista" extraordinario, se conocía de memoria todos los cuartetos de Beethoven, no solo la parte de violonchelo, también la de violín. Amaba la música de cámara.*

*Para terminar he de decir de Casaux que era un gran músico y no menos gran persona, cariñoso que me orientó perfectamente en lo que quería ser y así ha sido. Tal vez no ha sido valorado como se merecía a pesar de ser miembro de la Real Academia de San Fernando,*



*pero para mí ha sido un gran artista y siempre le he tenido presente como el recuerdo más sincero y emotivo, a él y a su familia.*

#### 4. ENTREVISTA A PEDRO COROSTOLA PICABEA (19-6-2009).

Me encuentro frente a frente con el que fue mi maestro, iniciando una conversación apasionante recordando especialmente su vivencia durante los años que estudió en como alumno de violonchelo y de oboe en el Conservatorio Nacional Superior de Música y de Danza de París. El primer nombre que pronuncia es el de Rostropovich del que dice: *A los 26-27 años era ya muy famoso. Vino a tocar a París y a impartir una clase con Bazelaire. Yo interpreté una obra rusa para Rostropovich.*

Sigue con sus recuerdos que afloran sin fechas ni orden concreto, pero que considero interesantes. Me nombra a Cassadó y Casals y refiriéndose a ambos chelistas añade: *Eran muy diferentes, el primero era muy romántico, aunque solía cambiar de un día para otro, a lo mejor pensaba por la noche de una manera sobre una obra y al día siguiente te decía que había cambiado de opinión. Casals era más metódico.* Se refiere a la técnica de ambos maestros y sobre Cassadó manifiesta: *No sé si hacía técnica o no, no obstante yo hacía escalas, arpeggios, de todo... por mi cuenta, porque Bazelaire era muy partidario de las escalas. Él estaba obsesionado por sacar el máximo sonido al violonchelo. Usaba elementos metálicos para que resonaran en el instrumento y un puente que hacía que el ángulo de las cuerdas sobre él fuese menor, logrando que el cordal se elevara, con lo que la presión era menor consiguiendo que sonara más. Yo creo que no.*

Continúa su relato añadiendo: *Era una persona increíble, mucho más humano que Casals. Cassadó, se entregaba por completo. Me propuso que me fuera a estudiar con él a Italia pero yo quería casarme, tenía otros planes, lo que no le agradó mucho. Posteriormente nos vimos varias veces en España y Portugal.*

Se refiere a Casals diciendo: *Era buena persona. Tengo muy buen recuerdo de él entre otras cosas porque cuando fui a Puerto Rico, Cuba, a presentar conciertos con el pianista Luis Rego, Casals, que vivía allí, a pesar de estar enfermo, con piedras en el riñón, se levantó de la cama al verme en televisión, me llamó y tras felicitarme me invitó a su casa. No puedo menos que agradecerse. Estuve casi un mes en Puerto Rico donde ofrecimos varios conciertos por la isla, igual que en Cuba. Trabajé el concierto de Dvorak con él. Musicalmente era muy exigente pero luego dejaba mucha libertad.*

*Un año después fui a Italia, añade Corostola, para estudiar con Navarra y con Casals en Siena. Navarra me preparó el concierto de Boccherini así como la obra obligada que no recuerdo cual era. Este solo, tenía una plaza en su clase, pero tuve la suerte de que en la de Bazelaire también había una que conseguí.*

Tras una leve pausa refiriéndose a Bazelaire afirma: *Era muy serio y muy buen profesor, además tocaba el piano, lo que hacía más atractivas sus clases dedicadas a la Pedagogía del Violonchelo en que las basaba, puesto que en ocasiones acompañaba a los alumnos. En cierta ocasión, continúa Corostola, una alumna alemana se permitió decirle que lo que explicaba sobre el détaché no era factible. El maestro sin inmutarse, tomó el arco y el*

CXCV

*violonchelo y realizó el movimiento con tal perfección que todos los alumnos quedamos sorprendidos y mudos. La alumna alemana no volvió a clase.*

*Bazelaire, sigue con su narración el maestro, fue niño prodigio, con 14-15 años hizo giras por Rusia dando conciertos al tiempo que compuso obras e hizo muchas transcripciones. Algo sucedió en su fuero interno que decidió dedicarse a la enseñanza guardando cierta distancia con los alumnos. Cuando nos entregaba una obra nueva, nos recibía en su casa para copiar los arcos, los portes y demás... y mientras él se iba a sus asuntos, nosotros tomábamos notas.*

*Musicalmente hablando, en esta época, los estilos no estaban tanto al uso, entonces contaba más la expresividad. Dinámicas y tempo sí. Las Suites de Casals, no tienen nada que ver con el estilo, él tenía el suyo propio que era fabuloso. Todavía no hay quien me guste más que él.*

*El maestro se permite destacar: Navarra, Fournier, Tortelier, Marechal y Gendron eran los cinco ASES del violonchelo mundial en ese momento. No había más, asegura. Marechal, producía un sonido que era una gozada. Tortelier, era un virtuoso. Navarra, productor de un sonido especial en los agudos y su arco, fantástico. Este era muy serio en clase pero con distinto estilo al de Bazelaire. No obstante los dos eran muy estrictos en la técnica de escalas. Gendron tocaba con muy buena técnica.*

*El maestro sigue con sus comparaciones: Bazelaire y Navarra eran estrictos en la técnica de las escalas. Ambos tienen sus propios métodos aunque Navarra no escribió el suyo, pero obligaba a realizarlas sobre todo en 3as, dobles cuerdas y la velocidad.*

*A Fournier le escuché en un concierto, también a Gendron, pero no recibí clases de ellos. Fournier tocaba muy bien, muy serio, padecía poliomielitis. No era de los románticos, sí muy refinado y musical. Gendron y Tortelier jóvenes, Fournier un poco mayor. Tortelier, decía que el cello sonaba más con la pica oblicua, pero había un truco ya que al poner el cello con esa pica éste se situaba más cerca del oído, como también el sonido. Cuando lo probamos nos pareció que sí, que sonaba más, pero fuera no era así. Hable con él de ello en el Teatro Real de Madrid después de un concierto que ofreció él y le dije que a mí me costaban mucho las primeras posiciones y me respondió, ¿pero quién toca en primera posición? Me quedé... son razones cuando no se tiene razón.*

*Gendron, tocaba muy bien, añade incansable, con muy buena técnica, era más joven, para mí no llegaba a la categoría de los anteriores. Se trata de una época en la que el cello francés estuvo por encima del resto del mundo y los citados eran los destacados, los que daban conciertos y grababan, cada uno de ellos con sus peculiaridades pero eran los que llegaron a la cima. Posteriormente destacó Rostropovich y otros. En EEUU Aldo Parisot. De París, en ese momento, no nos ha llegado el nombre de nadie, seguramente habría alguien, porque los franceses, en Europa, eran los que dominaban. Sin embargo París atravesaba un momento brillante, afirma el maestro, culturalmente hablando, pintores, teatro, música, etc. Navarra me aconsejaba que trabajara como profesor en Montecarlo, no obstante surgió lo de Lisboa y nos quedamos aquí.*

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

*Un año antes de terminar en París, confirma Corostola, hice oposiciones en San Sebastián y las gané. Estuve poco tiempo, un año. Después de lo de Italia seguí en San Sebastián hasta el año 60. Ese año me casé y nos fuimos a Lisboa. Pasados cinco años Friberg de Burgos, me trajo a Madrid, primero a la Orquesta Nacional, luego a RTV Española, posteriormente ocupé la Cátedra, por oposición, en el Conservatorio, donde había estado Casaux y luego Vivó conmigo. En Valencia, en los 70, por mediación de Alejandro Abad, he hecho recitales y cursos, creo que la primera vez con motivo de un homenaje a Enrique García Asensio interpretando el concierto de Schumann dirigido por él mismo.*

*En Santiago de Compostela, tras breve pausa añade, empecé como profesor sustituyendo a Marçal Cervera, donde estuve unos 15 años ya que hace 4 o 5 que lo dejé. Por cierto, antes que Marçal estuvo Cassadó que fue uno de los fundadores de los cursos de Santiago. Un entusiasta. Yo no llegué a estudiar con él, otros sí lo hicieron, Baena, Correa... Escuché Requiebros de Dvorak a Cassadó y puedo decir que se ciñe a todo lo que está escrito. Todo, absolutamente al pie de la letra, tal como era él así de romántico. Y es que era muy artista y elegante. Además hablaba varios idiomas, inglés, francés, alemán, catalán por supuesto. Se entendía con todo el mundo y cuando no con gestos. Era fantástico, extrovertido y muy comunicativo.*

Y termina la entrevista con esta rotunda afirmación: *Los ASES de Francia son Navarra, Tortelier, Fournier, Marechal, Gendron y Michere!*

ANEXO XIV: OBRAS<sup>2</sup>

1- Obras dedicadas a Casaux.

Joaquín Rodrigo: *Dos piezas caballerescas dedicadas a Juan Ruiz Casaux en el XXV aniversario de su cátedra. Madrigal y danza de Cortesía para violonchelos.* Esta obra tiene un total de 11 páginas y 2 movimientos. Se expone la primera página de cada movimiento.

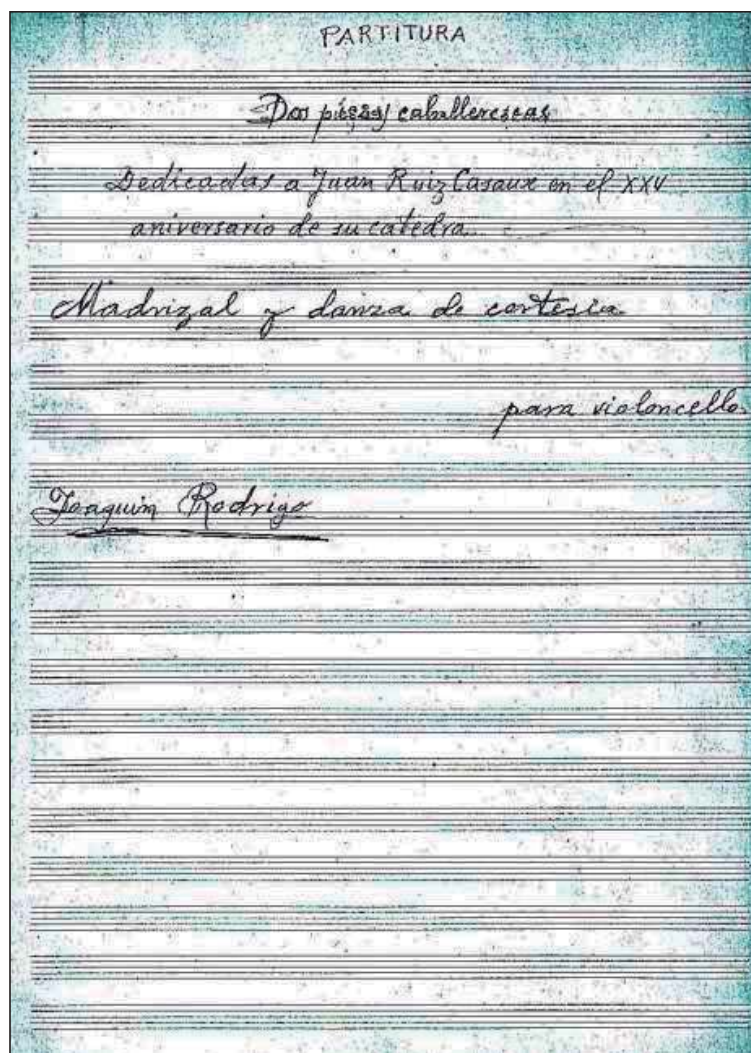


Figura 244: *Madrigal y danza de Cortesía para violonchelos.* (pág. 1).

<sup>2</sup> La numeración de las páginas de las obras que presento en el anexo XIV se realizará mediante la abreviación pág. en vez de p. como se ha utilizado a lo largo la Tesis, para que no lleve a confusiones con otros significados musicales relacionados en partituras como: parte (referido a secciones en una partitura u obra), piano (instrumento), etc.



Andantino quasi allegretto 8

Violin I  
Violin II  
Violoncello  
Contrabajo  
Viola  
Violonchelo  
Contrabajo

Figura 245: *Andantino Quasi Allegretto o Madrigal* (1º movimiento, pág. 2).





2- Obras Relacionadas con Palacio.

A) Obras de Brunetti

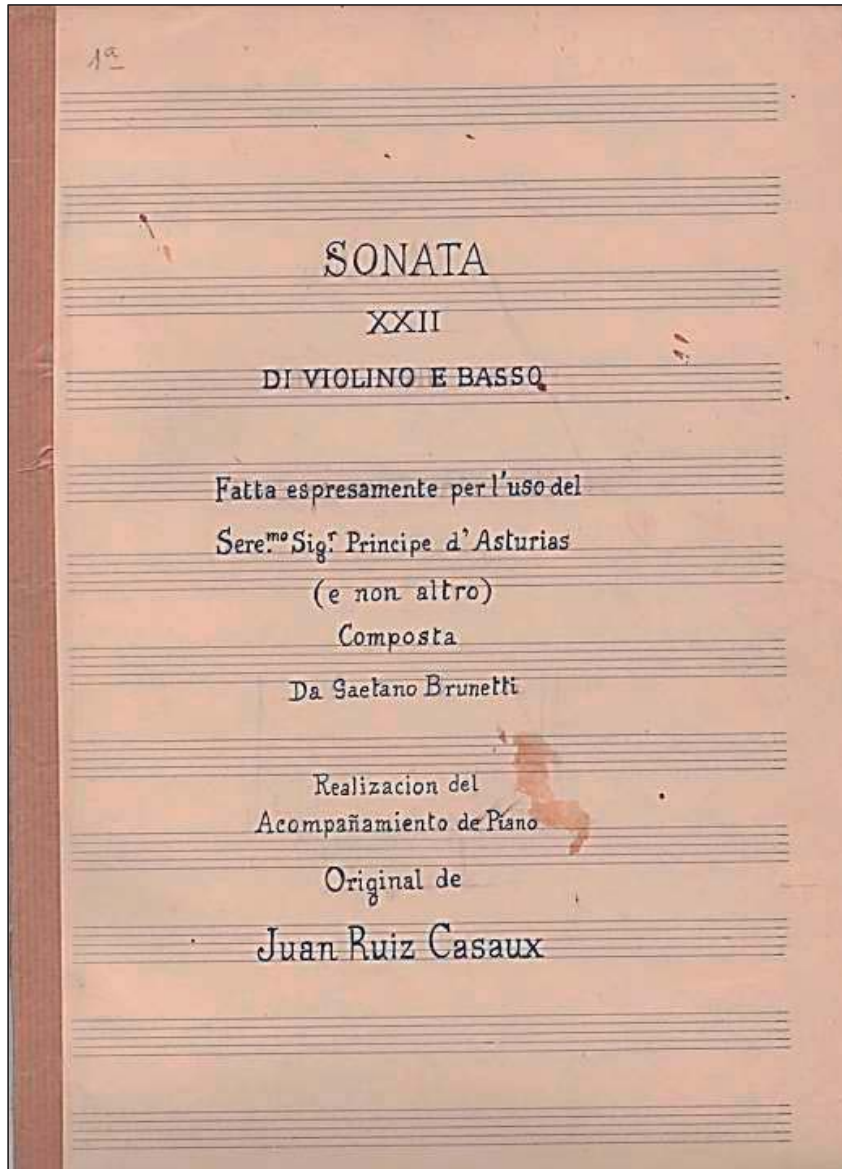


Figura 247: *Sonata XII di violino e basso* (pág. 1).

The image shows a page of musical notation for the second movement of Sonata XII for Violin and Bass. The page is numbered '2' in the top left corner. The tempo is marked 'Allegro' and the movement is labeled 'I.'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for Violin (top staff) and Bass (bottom staff) with piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The violin part has a treble clef. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte) are present. The notation includes slurs, ties, and articulation marks.

Figura 248: Sonata XII di violino e basso (pág. 2)



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Viola 12 pt.  
Largo (con sostenuto)  
mf  
A  
pp  
ppp  
f  
tr  
tr  
tr

Figura 249: *Cavatina*. Partitura de viola (pág. 1)

1522  
1 ma. 12 pts

Voz: *G. Brunetti*

**Cavatina**  
"Che fa il mio bene"

*Largo*  $\text{♩} = 5$

Che fa il mio

be ne per che non vie ne per che non vie ne

ve der mi vo le lan quir co si lan quir co si che fa il mio

be ne per che non vie ne ve der mi vo le lan quir co

si ve der mi vo le lan quir co si ve der mi vo le lan

quir co si lan quir co si che fa il mio bene. Che fa il mio

Figura 250: *Cavatina*. Partitura de la soprano (página 1).



Viola 2 hojas 24 ptes. Aria "Se pieta" 1520 hoja 12 G. Brunetti  
(parte original de R. Casaux, 1952)

The image shows a page of a musical score for Viola and voice. The title is "Aria 'Se pieta'" by G. Brunetti, with a reference number 1520. It is noted as being from the original part by R. Casaux from 1952. The score is for Viola and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *rinforz.* The tempo is marked *Andantino*. The score consists of eight staves of music, with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Figura 251: *Aria Se Pieta* para viola y cantante. Partitura de la viola (pág. 1)

1520 VOZ: **Aria "Se pietà"** G. Brunetti

Andantino

Se pie ta da voi non tro vo al ti  
ran no affan no mio al ti ran no affan no mi o do ve  
mai cercar poss'io cercar poss'io da chi ma is pe rar pie  
ta se pie ta da voi non tro vo al ti ran no affan no mio do ve  
mai cer car poss'io da chi mai spe rar pie ta da chi  
mai spe rar pie ta se pie ta da voi non tro vo al ti  
ran no affan no mi o do ve ma i cercar poss'io da chi mai spe rar pie  
ta do ve mai cer car poss'io da chi mai spe rar pie ta da chi

Figura 252: *Aria Se pietà*. Partitura de la soprano (pág. 1).

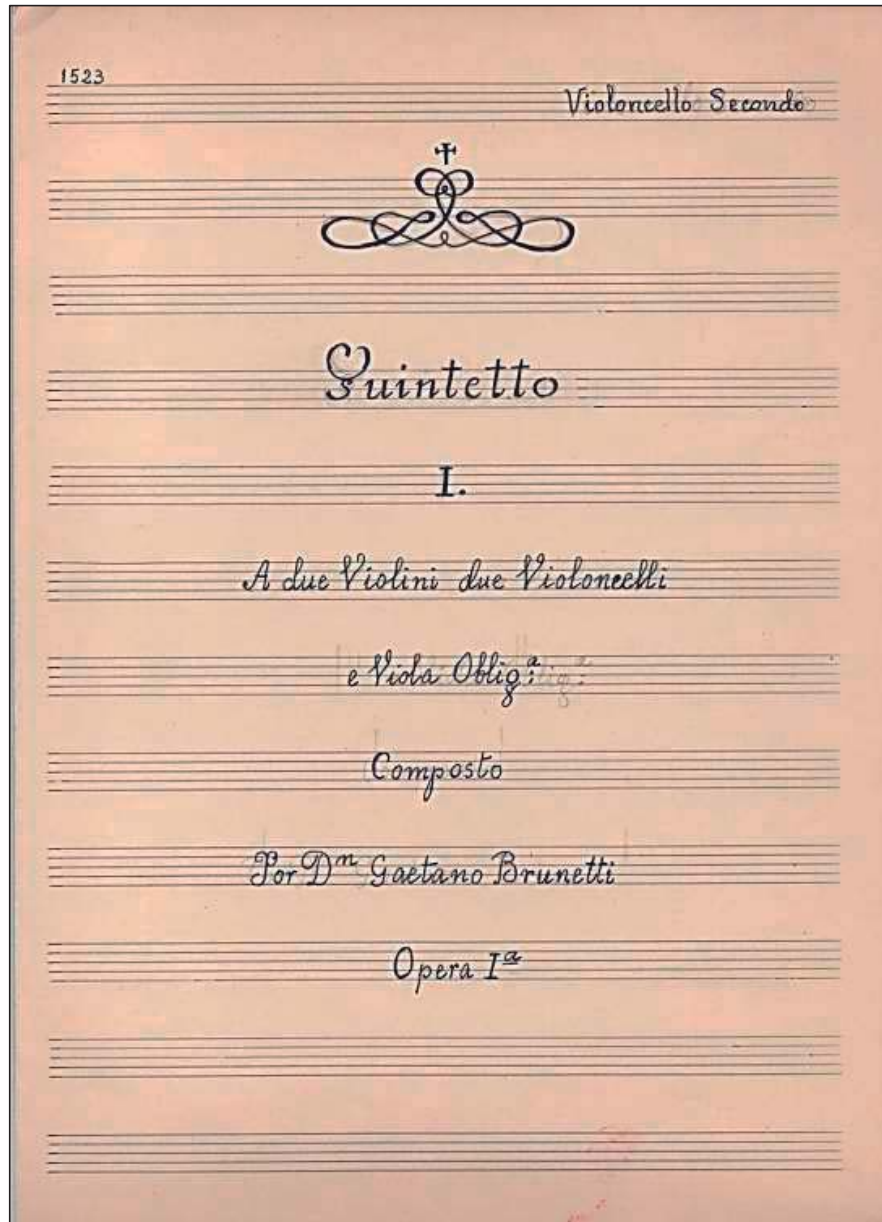


Figura 253: *Quintetto I*, para dos violines, dos violonchelos y viola obligada (pág. 1).

The image displays a page of handwritten musical notation for the first movement of Quintetto I. The score is written for the first violonchelo. It starts with the tempo marking 'Larghetto' and the dynamic 'pp'. The music is in 3/4 time and features various dynamics including ff, p, rinf., and f. The score includes several staves with complex rhythmic patterns and melodic lines.

Figura 254: *Quintetto I*, para dos violines, dos violonchelos y viola obligada (1º movimiento). Partitura del violonchelo primero (pág. 1).



The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part of the first movement of Quinteto I. The score is written on ten staves. At the top, the tempo is marked '6/48 m' and the first ending is indicated by 'I.'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'Larghetto'. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mf*, *rinforz.*, *rinf.*, and *cresc.*. There are also articulation marks like accents and slurs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and some complex rhythmic patterns.

Figura 255: *Quinteto I*, para dos violines, dos violonchelos y viola obligada (1º movimiento). Partitura del violín primero (pág. 1).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

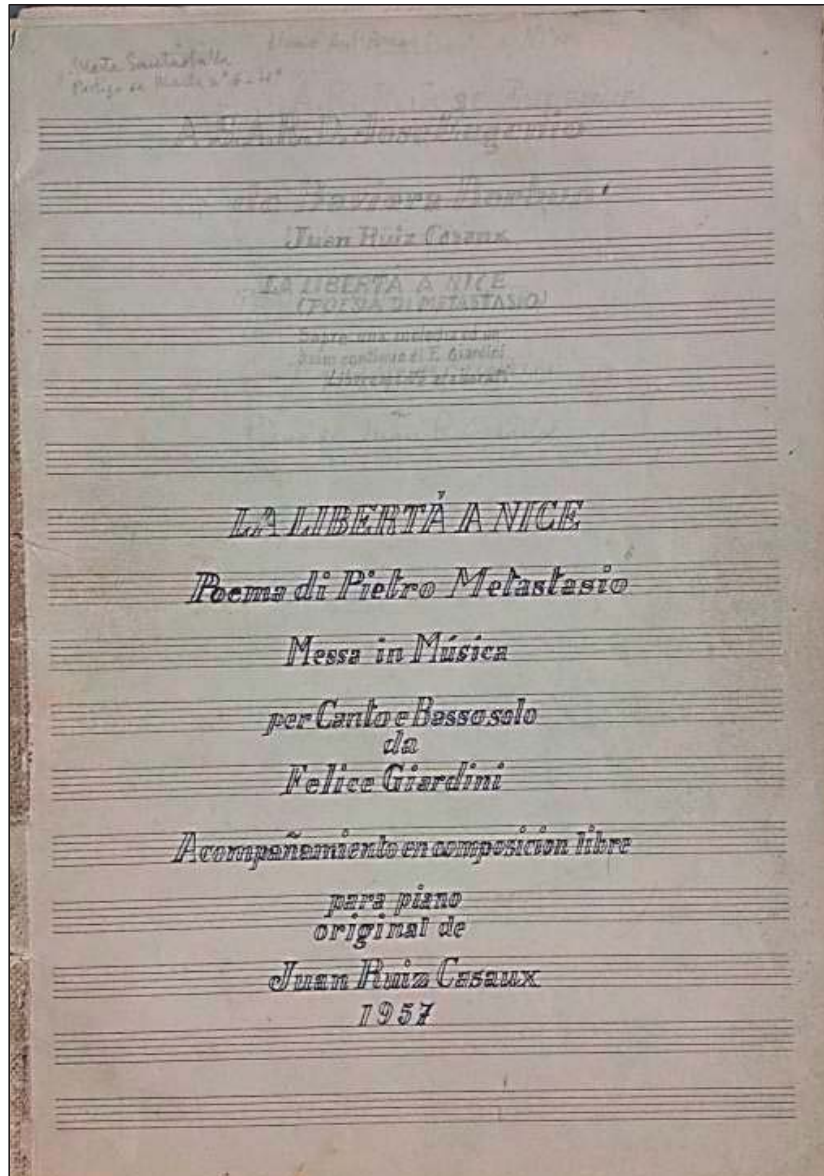


Figura 256: *La Libertà a Nice*.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image shows a handwritten musical score for the piece "La Libertà a Nice" by J. Ruiz Casaux. The score is written on a single page and includes parts for Canto (Singer), Piano, and Ped (Pedal). The tempo is marked "Andante Maestoso" with a metronome marking of 60. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes several staves of music, with lyrics in Italian. The lyrics are: "Grazie agli ingenui tuo-i al fin res-pi-ro ó Ni-ce al tra cosa cogna-ros tu-yes tu es-claro al fin res-pi-rra tu es-". Below this, there is a section labeled "Strofa Iª" with the tempo marking "Andante Grazioso" and a metronome marking of 66. The lyrics for this section are: "fin res-pi-ro ó Ni-ce al fin d'un in-fa-li-ce d'un in-fa-claro al fin res-pi-rra y li-bre ya so-mi-rra ya re".

Figura 257: *La Libertà a Nice*. Primera hoja.

B) Otras transcripciones italianas

The image shows a page of a musical score for an aria by Baltasar Galuppi. The score is titled "Nº 1892 3 hojas 2º pto. ARIA Baltasar Galuppi". It is marked "Largo" and is in the key of D major (one sharp) and common time (C). The score is arranged for voice and strings. The vocal line is on a single staff at the top. The string accompaniment consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello (Cello). The music features a slow tempo and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format with a light background.

Figura 258: *Aria* de Baltasar Galuppi

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The title at the top reads "Tre Quartetti a Violino, Viola, Chitarra e Violoncello. Composti e Dedicati Alle Amicizie Da Niccolò Paganini." The score is written on ten staves, with the first four staves representing the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, dynamics (p, f, pizze., arco), and articulation marks. The bottom right corner of the page contains the publisher information: "Presso Gio: Ricordi. N.º 5707".

Figura 259: *Cuarteto* para violín, viola, *chitarra* y violonchelo (1º movimiento del 1º cuarteto).







1674  
Aristea

Andante

Tu di saper procura... Fin.

Aria Del Sigr. D. Pascale Caffaro

Violini

Viola

Aristea

Basso

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It features four staves: Violini (Violins), Viola, Arista (Viola), and Basso (Cello). The score is in G major and 4/4 time, marked 'Andante'. The lyrics 'Tu di saper procura... Fin.' are written above the vocal line. The piece is titled 'Aria Del Sigr. D. Pascale Caffaro'. The number '1674' is in the top left corner, and 'Aristea' is written vertically on the left side of the first staff.

Figura 261: *Aria* de Pascale.Caffaro (partitura general, pág. 1).

Olimpiade S. Carlo

*Eu di saper procura*

Aria

Del Sig<sup>o</sup> D. Pascale Caffaro.

Aristea 1769

Eu di sa-per pro-cu-ra do-veil mie bon siag-gi-ra,  
do-veil mie bon siag-gi-ra, se piú di mé si cu-ra se par-la, se  
par-la piú di me, se par-  
-la piú di me; pro-  
cu-ra di sa-per, se piú di mé si cu-ra, se par-la, se  
cu-ra, se par-la piú di

Figura 262: *Aria* de P. Caffaro. Partitura de la cantante (pág. 1).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

17 hojas  
85-00

Quinteto

P. Antoni Soler

I Allegretto

VOLIN I<sup>a</sup> dolce

VOLIN II<sup>a</sup> p

VIOLA

CELLO

CLAVE

5

15

20

sotto voce

dolce

p

f

rinforz

rinforz f

(poco f)

dolce

dolce

dolce

dolce

poco f

dolce

Figura 263: *Quinteto* de Antoni Soler (1º movimiento, pág. 1).





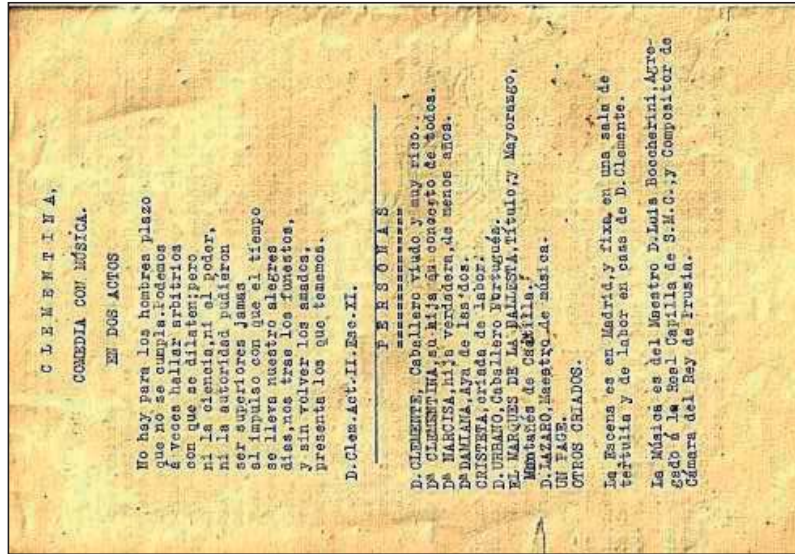


Figura 265: Texto y personajes de *La Clementina*

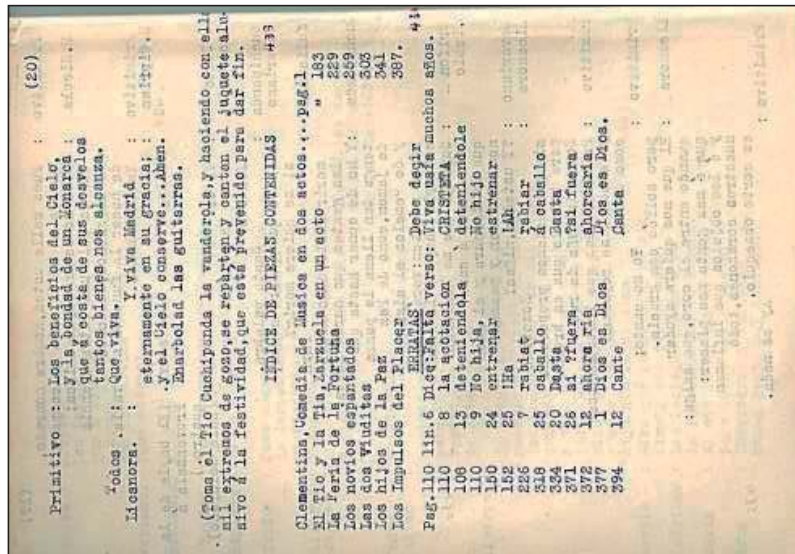


Figura 266: Índice general de las zarzuelas (puede apreciarse la numeración de los textos de las zarzuelas citadas para apreciar su extensión y por lo tanto el trabajo manuscrito de Casaux). Libro manuscrito de Casaux de 433 páginas sobre zarzuelas.



3- Obras de música de cámara.



Figura 267: *Tubérculo* (pág. 1)

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image shows a page of a musical score for violin, titled "Tubérculo" in "Allegretto" tempo. The score is written in 2/4 time and consists of 11 staves. The first staff is the violin part, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking "Allegretto" is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Key markings include "pizz." (pizzicato) in the first staff, "Cresc." (Crescendo) in the second staff, "String..." in the third staff, "p. tempo" in the third and sixth staves, and "rit." (ritardando) in the sixth staff. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Figura 268: *Tubérculo*. Allegretto. Partitura del violín (pág. 1).

The image shows a page of musical notation for the first movement of Haydn's 'Quatuor in D'. The score is arranged for violin, viola, cello, and guitar. It begins with the tempo marking 'Allegro' and the dynamic 'cresc. sostenuto'. The music is written in D major and 3/4 time. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, and 50 indicated. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The arrangement is a transcription of the original string quartet for a chamber ensemble.

Figura 269: *Quatuor in D*, de F.J. Haydn. Allegro (pág. 1) Arreglo de Casaux para violín, viola, cello y guitarra.



Don Quixote Arreglo para Sexteto por J. R. Casaux. Figura

The image shows a page of handwritten musical notation for a sextet arrangement of 'Don Quixote' by R. Strauss. The score is written on multiple staves. At the top left, the title 'Don Quixote' and the subtitle 'Arreglo para Sexteto por J. R. Casaux' are written. To the right of the title, the word 'Figura' is written vertically. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'pizz' (pizzicato). The score is densely packed with musical information, including clefs, time signatures, and complex rhythmic patterns.

Figura 270: *Don Quixote*. Arreglo de Casaux para sexteto (dos violines, una viola y dos violonchelos) de la obra sinfónica de R. Strauss.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

FADO PORTUENSE - J. R. CASAUX

*Allegretto*

Violoncello

Piano

Figura 271: *Fado Portuense* para violonchelo y piano (partitura general, pág. 1).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image shows a page of a musical score titled "Fado Fantasia Portuense Op. 100 para Cuarteto de Cuerda" by Juan Ruiz Casaux. The score is for a string quartet, with parts for Violin 1 (V.1º), Violin 2 (V.2º), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked "Andante cantabile" and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p), articulation (accell., rit.), and performance instructions (a tpo., largamente). The score is written in a single system with four staves.

Figura 272: *Fado Portuense* para cuarteto de cuerda (partitura general, pág. 1).

4 m.  
Bajarla IV Cuerda  
Polimnia  
Lento  
suave expres.  
cresc.  
dim. molto  
p  
f  
dim. molto  
p  
rit. f  
a tempo suave y expres.  
dim. molto  
p  
dim. molto  
p  
dolcissimo y vibrante  
poco celoso a tpo  
dim. molto  
p  
suave y mudo  
pp

Figura 273: *Polimnia*, parte de violonchelo (pág. 1).



JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

Figura 274: *Rondó* para violonchelo y piano (original de L. Boccherini). Arreglo por Casaux. (L. Boccherini-Casaux).

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

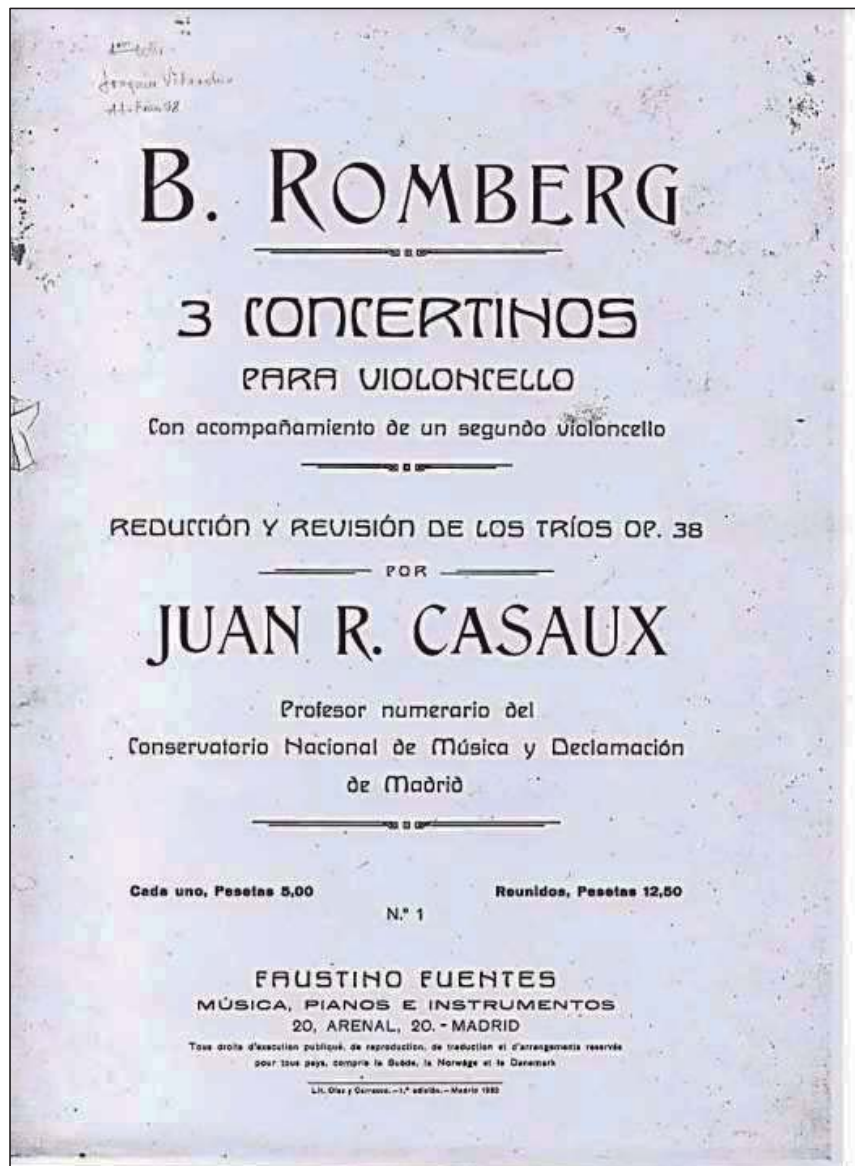


Figura 275: *Tríos Op. 38* de B. Romberg. Transcripción y edición por Casaux. Única obra editada de Casaux.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

The image shows a page of musical notation for a concert for two cellos. The title at the top is 'COUPERIN CONCERT a deux Violoncelles'. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves for each of the two cellos. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *f*, *mf*, *p*, and *cresc.*. There are also performance instructions like 'Sostenuto' and 'II.º'. The score is organized into four systems, each with a treble and bass staff for the two cellos.

Figura 276: *Concert a deux violoncelles* de F. Couperin. Arreglo por Casaux (pág. 1).



4- Borradores para violonchelo solo.



Figura 277: Borrador N° 1.

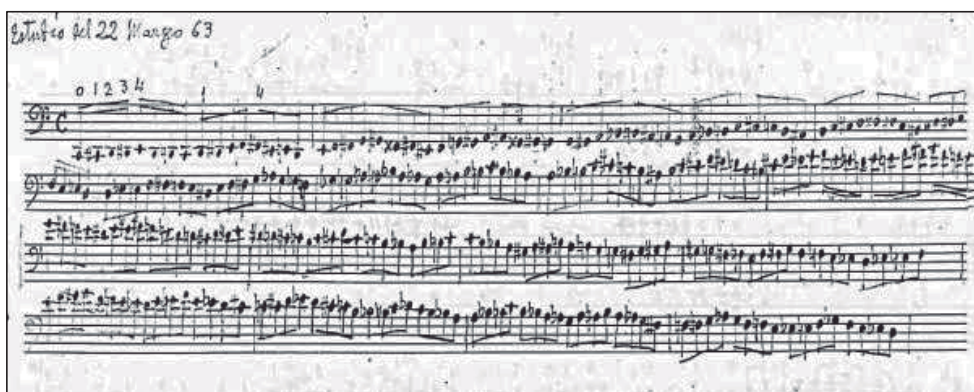


Figura 278: Borrador N° 2.

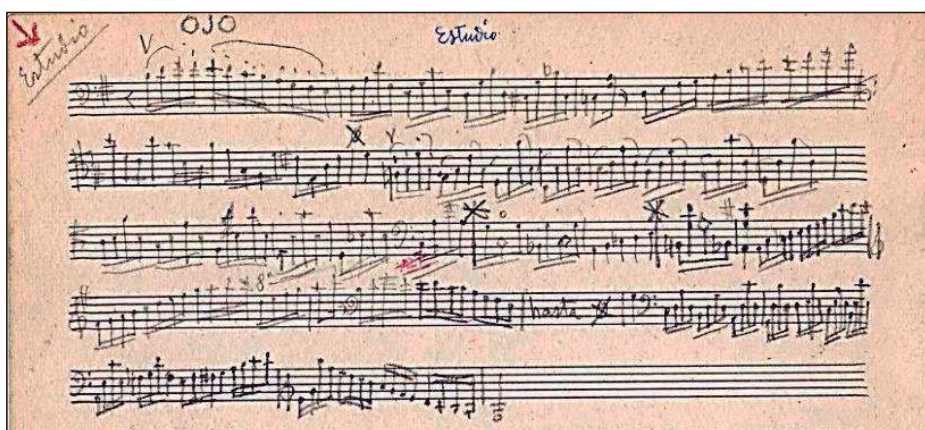


Figura 279: Borrador N° 3.

JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN AL VIOLONCHELO ESPAÑOL.  
Pedagogo, intérprete, restaurador-conservador de Stradivarius y compositor.

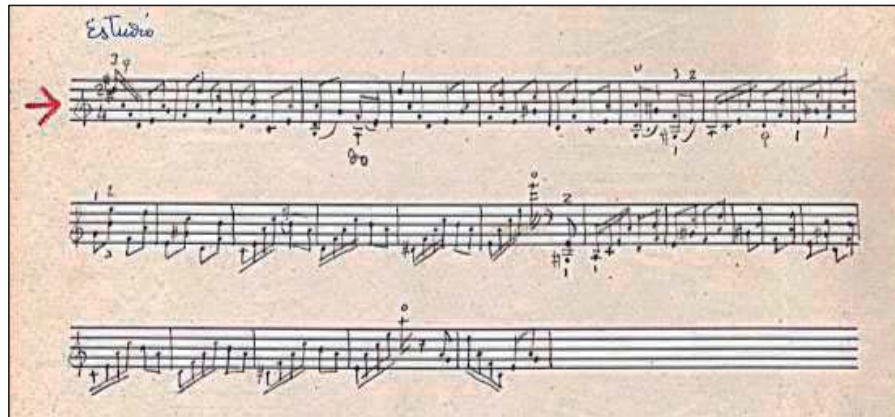


Figura 280: Borrador N° 4.

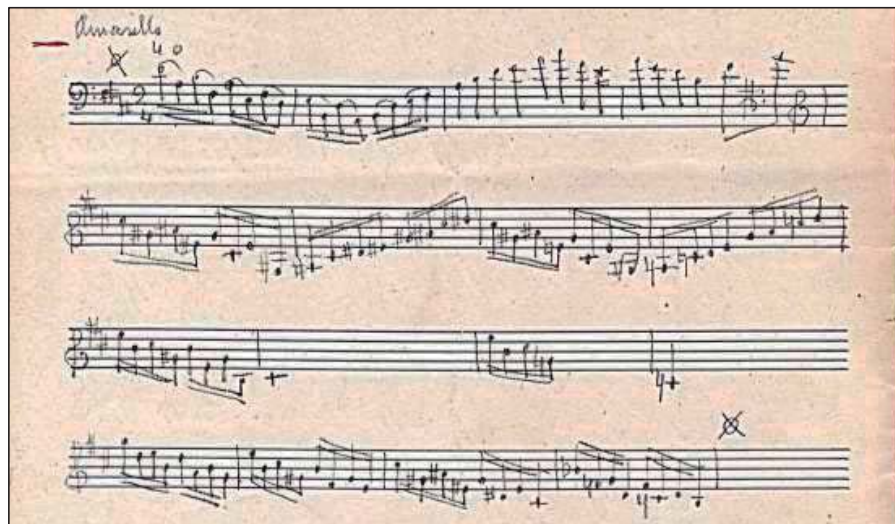


Figura 281: Borrador N° 5.



Figura 282: Borrador N° 6

ANEXO XV: PALABRAS DE SU HIJA.

Para finalizar este trabajo de investigación, se ha querido que Mary Ruiz Casaux sea la encargada de cerrar el último capítulo de la vida y obra de su padre Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal. Sin su valiosa colaboración no hubiera sido posible realizar este trabajo, ya que evidentemente es la voz más acreditativa para hablar de este insigne músico.

*Mi padre, afirma Mary, me ha influenciado absolutamente en todo. La vocación musical termina conmigo, como todo en la vida, por un cúmulo de circunstancias que inevitablemente han sucedido. Desde que nací he tenido el camino trazado, toco el piano pero mi formación es de cuarteto de cuerda. Si pudiera volver a elegir un instrumento elegiría el violonchelo, ¡seguro! El pianista va por libre como el cantante. Son otros esquemas mentales, es otra manera de ver y hacer música y esto me ha determinado evidentemente. No obstante, me he divertido mucho tocando el piano.*

*Me ha transmitido su modo de actuar ante el público. La gente que me escucha dice que soy yo la que dirige la obra, mi padre también lo hacía, es curioso.*

*Soy tan vulnerable como él. Me he sentido, en ciertas circunstancias, completamente indefensa pero, bueno, forma parte de la vida. La música me ha protegido de los malos tragos que he tenido que sufrir. En realidad a mi padre fue lo que le ayudó a superar, con serenidad, sus últimos años. En ese sentido me siento totalmente identificada con él. Mi marido algunas veces me decía, "tú estás enamorada de tu padre". Era inevitable.*

*La gran admiración que sientes por una persona es algo que te marca muchísimo en la vida. Lo tengo tan presente ahora como en aquellos días.*

*Cuando celebramos el centenario de su nacimiento (Mary comienza a emocionarse) tuve que decir algo, lo único que se me ocurrió fue: "mi padre era un hombre totalmente enamorado de la música" y lo demostró a lo largo de su vida musical. Hicimos tres conciertos, tres momentos emotivos e importantes, tres eventos memorables con idénticos programas, respetando técnicamente las mismas obras. Todavía conservo el programa del centenario del nacimiento de mi padre. Mi madre, que tenía 23 años menos que él, pudo estar en el homenaje. Fue muy emocionante.*

*A pesar de dedicar la segunda parte de su vida únicamente a su país y ser totalmente apolítico, tuvo reconocimientos y recibió condecoraciones de todos lados. Lo que sucede en este país es que nos olvidamos del intérprete, no así de los compositores. Todavía no se le ha reconocido su total dedicación a la recuperación, cuidado y conservación de los Stradivarius (termina lamentándose Mary Ruiz-Casaux).*

*Mi intención es que su legado quede en su tierra natal, San Fernando (Cádiz), en la Real Academia de San Romualdo de ciencias, letras y arte.*



Las últimas palabras de Mary están dedicadas, con emoción, a su madre Julia Bazo-Vivó, ya que todo lo conseguido por D. Juan, no hubiera sido posible sin la entrega y apoyo de su esposa. Fue madre por encima de todas las cosas, compañera, consejera, y siempre cuidó de los suyos. Además hay que recordar que Julia también fue cantante. Dice así:

*Mi madre, nace en el seno de una familia de músicos. Su padre, famoso profesor de canto de Madrid y su madre gran cantante profesional, descubren en su hija Julia Rosa una bellísima voz de soprano. A los 15 años empieza a interpretar primeros papeles en el género de zarzuela y ofrecer conciertos con repertorio liderista, obteniendo grandes éxitos y augurando los críticos musicales un brillante futuro.*

*Conoce a mi padre y ofrecen juntos programas en los que combinan obras de cello-piano, voz y piano colaborando como pianista una hermana de mi madre, muy estimada en aquella época. Pero, ante la creciente e imparable actividad profesional y socio-cultural de mi padre y mi nacimiento, decide sacrificar su vida profesional para dedicarse por entero a su familia. Sin embargo, no abandona sus clases de canto, perfeccionando su técnica y estudiando repertorio, especialmente lieder. Actúa en ocasiones puntuales, relacionadas con homenajes a mi padre, interpretando también música española, como las tonadillas de Granados, cuya deliciosa interpretación recuerdo, muy especialmente, por su gracia incomparable.*

*También dio a conocer unas Arias, totalmente armonizadas por mi padre, del compositor Giardini, sobre un texto de Metastasio cuyo manuscrito conservo.*

*Julia Rosa, era una mujer de gran belleza, a la que se unía su extraordinaria sensibilidad musical. En definitiva, se le admiraba como una mujer de gran dignidad y clase. Soy consciente de que, durante mi niñez, la admiración por la figura de mi padre, borraba de alguna manera la personalidad y labor constante de mi madre. Siempre la teníamos junto a nosotras y hasta se sentaba a mi lado ante el piano para que yo estudiara con un cierto rigor y disciplina.*

*Está claro, que cuando mi padre empezó a sufrir síntomas de la cruel enfermedad que le obligó a abandonar su vida profesional y mi madre se dedicó a su cuidado totalmente como la mejor esposa y enfermera, me di cuenta realmente de cómo era la madre que Dios me había regalado. Quedó viuda a los 61 años y el resto de su vida fue un ejemplo de generosidad, bondad e infatigable energía. Mis cuatro hijas son testigos de ello.*

Así termina su narración una hija profundamente emocionada por unos recuerdos que le harán feliz mientras viva y que perdurarán en el corazón de sus hijas por siempre.