

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Departamento de Historia del Arte y Musicología

Programa de Doctorado Interuniversitario con Mención de Calidad

“Música en la España Contemporánea”

**LA VIOLA EN ESPAÑA: HISTORIA DE SU ENSEÑANZA A
TRAVÉS DE LOS PRINCIPALES MÉTODOS Y ESTUDIOS**

Luis Magín Muñiz Bascón

Director: Dr. Julio Ogas Jofre

Oviedo 2012

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. OBJETO DE ESTUDIO	9
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
3. FUENTES Y METODOLOGÍA	16
4. AGRADECIMIENTOS	21

PARTE I

CAPÍTULO I: LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA Y SUS PRINCIPALES MÉTODOS Y ESTUDIOS

I.1. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA	25
I.2. LOS PRIMEROS MÉTODOS Y ESTUDIOS PARA LA VIOLA (1750-1830)	33
I.3. LOS PRINCIPALES MÉTODOS Y ESTUDIOS PARA LA VIOLA (1830-1870)	47
I.4. EL REPERTORIO PEDAGÓGICO (1870-1918)	51
I.5. EL REPERTORIO PEDAGÓGICO DESPUÉS DE 1918	56

CAPÍTULO II: LA ACTIVIDAD VIOLÍSTICA EN ESPAÑA EN TORNO A LA REAL CAPILLA DE MADRID

II.1. LA ACTIVIDAD VIOLÍSTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII	67
II.2. LA VIOLA EN LA REAL CAPILLA DE MADRID	74
II.3. EL REPERTORIO VIOLÍSTICO DE LA REAL CAPILLA DE MADRID	89

CAPÍTULO III: LA VIOLA EN LA ENSEÑANZA MUSICAL DEL SIGLO XIX ESPAÑOL Y SU REPERTORIO

III.1. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA EN ESPAÑA EN SIGLO XIX	122
III.2. EL REPERTORIO VIOLÍSTICO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX	140

CAPÍTULO IV: LA VIOLA EN LA ENSEÑANZA MUSICAL DEL SIGLO XX ESPAÑOL Y SU REPERTORIO

IV.1. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX	149
IV.2. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA EN LOS CONSERVATORIOS DE PROVINCIAS	168
IV.3. EL REPERTORIO VIOLÍSTICO ESPAÑOL DEL SIGLO XX	177

PARTE II

CAPÍTULO V: LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE TOMÁS LESTÁN

V.1. <i>MÉTODO ELEMENTAL DE VIOLA Y NOCIONES GENERALES SOBRE LA VIOLA DE AMOR</i>	197
V.2. <i>ESTUDIO DE LA VIOLA. SIETE EJERCICIOS DIFÍCILES</i>	211
V.3. <i>MÉTODO SOBRE LA VIOLA DE AMOR DE SIETE CUERDAS</i>	225

CAPÍTULO VI: LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE JOSÉ MARÍA BELTRÁN Y GRACIANO TARRAGÓ

LIMINAR	239
VI.1. <i>DOCE ESTUDIOS O CAPRICHOS DE MEDIANA DIFICULTAD</i> DE JOSÉ MARÍA BELTRÁN	239
VI.2. <i>MÉTODO GRADUADO PARA EL ESTUDIO DE LA VIOLA</i> DE GRACIANO TARRAGÓ	255

CAPÍTULO VII: LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE FRANCISCO FLETA POLO

VII.1. <i>NUEVO SISTEMA PARA EL ESTUDIO DE LAS POSICIONES FIJAS</i>	276
VII.2. <i>ESTUDIO DE LA DOBLE CUERDA</i>	295
VII.3. <i>ESTUDIOS DE ESCALAS Y ARPEGIOS</i>	302

CAPÍTULO VIII: LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE EMILIO MATEU

VIII.1. <i>LA VIOLA: INICIACIÓN</i>	316
VIII.2. <i>LA VIOLA: ESCALAS Y ARPEGIOS CON EJERCICIOS PREPARATORIOS Y COMPLEMENTARIOS</i>	326
VIII.3. <i>LA VIOLA: INICIACIÓN A LA MÚSICA. VOLÚMENES I Y II</i>	334
VIII.4. <i>QUINCE ESTUDIOS CAPRICHOSOS DE MEDIANA DIFICULTAD</i>	339
VIII.5. <i>TRANSCRIPCIONES Y REVISIONES</i>	341
5.1 <i>Método de Delphin Alard. Volúmenes I, II y III</i>	341

5.2 <i>Veinte estudios artísticos de concierto</i> de Jesús de Monasterio	349
---	-----

CONCLUSIONES	360
---------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	378
---------------------	-----

ANEXOS	391
---------------	-----

I. CATÁLOGOS DE LA OBRA DIDÁCTICA ESPAÑOLA PARA VIOLA	392
---	-----

II. PROFESORES E INTÉRPRETES DE VIOLA	408
---------------------------------------	-----

III. LEGISLACIÓN	469
------------------	-----

INTRODUCCIÓN

1. OBJETO DE ESTUDIO

Esta tesis doctoral tiene como objetivo principal estudiar la historia de la enseñanza de la viola en España a través del análisis de la obra didáctica española para este instrumento y su implementación en las diferentes instituciones educativas oficiales existentes en el país en los últimos tres siglos. Tal estudio implica necesariamente una aproximación a algunos de los profesores e intérpretes más destacados del instrumento en España, así como a las estructuras de los organismos educativos en los cuales desarrollaron su labor. También es ineludible realizar una exposición del contexto histórico como marco de señalización de la situación general de la enseñanza de la viola en el ámbito internacional y la incidencia que esto tiene en España, con el fin de reflejar los momentos de mayor relevancia y su repertorio más característico.

La ausencia de un currículo propio para la viola dentro de los conservatorios hasta, prácticamente, la llegada del siglo XX y, con ello, el aparente menosprecio que su aprendizaje ha sufrido merecen un análisis que permita ahondar en las causas y las características de esta situación, y no solo por el considerable cambio que se produce en su enseñanza (desde un primer momento donde la aproximación al instrumento se hacía desde el violín, hasta el período actual, donde su estudio es totalmente independiente), sino también porque la historia de la enseñanza de la viola en España refleja la transformación acaecida en la educación y la creación musical del país en los últimos siglos.

Las propias características de la viola, en cuanto a tamaño y sonoridad, condicionan su rol dentro de la familia de cuerda, posición que ha variado en función de la propia evolución del instrumento. Es así como desde una participación muy limitada, que prácticamente se reducía a formar parte de las orquestas, se ha llegado al momento actual, donde no es extraño encontrar su utilización como instrumento solista o como parte destacada dentro de la música de cámara en cualquier tipo de ensamble. Pedagógicamente, como dijimos, la viola ha estado unida intrínsecamente al violín y ha permanecido a la sombra de este durante buena parte de su historia. Pero la viola fue adquiriendo su propio estatus gracias a los estudios reglados, a una metodología didáctica específica, al interés de los compositores en la creación de un nuevo repertorio y a la aparición de los grandes solistas, entre otros factores. Podemos decir que fue ganando atractivo gracias a su potencial y a su timbre especial, que la diferencia claramente del resto de los miembros de la familia. Aúna las virtudes del violín en cuanto a agilidad y brillantez, y del violonchelo por la profundidad y paridad en la afinación. Su enseñanza no presenta deficiencias en la actualidad, pero, junto con el contrabajo, es uno de los instrumentos de la familia de cuerda menos tratado en los ámbitos de la investigación y su bibliografía resulta aún escasa.

Por ello consideramos justificada la realización de la presente tesis. La ausencia de una monografía específica sobre el tema y el escaso conocimiento de la obra didáctica española para viola la hacen objeto

requerido de estudio. Entre las posibles orientaciones para abordar un trabajo sobre la viola en España, hemos optado por realizar un estudio desde una perspectiva didáctica ya que consideramos que en el momento en que la viola se integra como especialidad instrumental en los conservatorios es cuando comienza una independencia pedagógica no ligada al violín. Conociendo cómo ha sido su enseñanza y obra didáctica, comprenderemos mejor el desarrollo, evolución e importancia de la viola en España, así como sus posibles aportaciones en el ámbito didáctico internacional y cómo ha surgido la pedagogía moderna del instrumento en nuestro país.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existe un grupo de publicaciones esenciales en relación con la historia de la viola y el desarrollo de su didáctica. La primera de ellas es la *Historia de la viola* de Maurice Riley, que consta de dos volúmenes. En ella se recoge numerosa información de tipo organológico, didáctico, de repertorio e, inclusive, de los principales intérpretes del instrumento. Esta obra, publicada en 1980 y 1991 (volúmenes 1 y 2, respectivamente), nos da una visión bastante acertada de los distintos aspectos que rodean a la historia del instrumento. Riley no hace ninguna referencia a la situación de la viola en España, salvo la existencia de las *Sonatas para viola y continuo*, escritas a finales del XVIII y principios del XIX, para oposiciones

en la Real Capilla de Madrid. Se echa en falta un capítulo sobre la historia de la viola española donde se recoja el repertorio más representativo, los intérpretes más importantes, la didáctica del instrumento, etc.

La segunda obra de consulta obligada es *Literatur für Viola* de Franz Zeyringer, publicada en 1985, que recoge todo el repertorio escrito y editado para la viola hasta la fecha. Se trata de un libro indispensable, con un interesante apartado sobre didáctica, donde se encuentran catalogados todos los métodos citados en este trabajo, con excepción de los de Fleta y Mateu, que son publicaciones posteriores a 1985. Sin embargo, por su naturaleza de catálogo, solo se limita a mencionar dichos métodos, sin tratar su contenido ni las particularidades de cada uno de ellos.

En 2010 se publica el trabajo más reciente sobre historia de la viola: *L'alto* de Frédéric Lainé. Es una actualización del libro de Riley, que corrige algunas imprecisiones y que, aunque trabaja todo el contexto internacional, desarrolla de manera exhaustiva fehaciente el entorno violístico francés.

Dos de los violistas más relevantes del siglo XX, Lionel Tertis y William Primrose, han contribuido con la publicación de diversos libros en los que se muestran sus criterios y experiencias pedagógicas. *Walk on the North Side* (1978) y *Playing the Viola* (1988), ambos de David Dalton, recogen las memorias y conversaciones con Primrose y su modo de

entender la práctica violística. Peter Neville es autor de *Cinderella no more* (1953) y Tertis de *My viola and I* (1974); ambas reflejan los criterios personales del fundador de la escuela moderna inglesa de la viola sobre la didáctica del instrumento y constituyen una fuente importante para entender la didáctica de la viola del siglo XX. No obstante, existen obras sin publicar o que en su día fueron editadas y actualmente están descatalogadas, como *Technique is memory* (1954) y *The art and practice of scale playing on the viola*, ambas de William Primrose, que pueden consultarse en el Primrose International Viola Archive, ubicado en la Brigham Young University en Provo (Utah). Otras publicaciones, como *The Viola* (1978) de Henry Barret, complementan la visión de la pedagogía actual para viola

No existe bibliografía que trate de manera explícita el tema de la enseñanza de la viola en España ni tampoco su obra didáctica. A pesar de la ausencia de investigaciones sistemáticas sobre la viola en España, hay que apuntar que los trabajos de F. Javier Garbayo Montabes¹ y de Mónica García Velasco² señalan parcialmente algunos aspectos de naturaleza violística. Respecto a la bibliografía relacionada con el

¹ F. Javier Garbayo Montabes: «La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)». *Anuario musical*, n.º 62, enero-diciembre 2007, pp. 229-256. También en *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

² Mónica García Velasco: «Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola». *Revista de Musicología*, vol. XXVIII, n.º 1, 2005, pp. 118-132. Sociedad Española de Musicología, ISSN 0210-1459, actas del VI Congreso de SEM, Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004.

repertorio violístico español, destaca *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola 1900-1997* de Laura Klugertz, una buena obra de consulta inicial para conocer el repertorio español del instrumento, aunque incompleta por la ausencia de diversas composiciones. En este sentido resulta importante destacar la tesis doctoral de Pablo García Torrelles, editada en 2005 en la Universidad de Granada con el título *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de compositores españoles del siglo XX*. En ella se aborda de manera detallada el estudio de nueve sonatas españolas junto con un breve perfil biográfico de cada autor.

Antonio Moreno, en su *Historia de la música española. 4. El siglo XVIII*, arroja datos importantes sobre la viola en España, aunque de manera fugaz. No obstante, es una obra que constituye un punto de inflexión puesto que sintetiza y enmarca el estado de la cuestión del XVIII en España. De más calado violístico es la tesis doctoral de Judith Ortega Rodríguez *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Esta tesis aporta interesantes datos sobre el contexto violístico español del XVIII en forma de biografías de músicos violistas, plantillas orquestales, repertorio, oposiciones, etc.

Los distintos autores de obra didáctica española para la viola no se encuentran estudiados, aunque resulte frecuente encontrar distintas voces referentes a ellos en diccionarios y enciclopedias. Respecto a

Tomás Lestán, aparece tratado sutilmente en los trabajos de Mónica García centrados en Monasterio y también encontramos su voz en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, pero sobre todo podemos destacar el trabajo de Elena Martín Pascual³, que además estudia su obra instrumental para viola. Por otra parte, la figura de José María Beltrán es escasamente tratada incluso en diccionarios y enciclopedias, salvo en escuetas entradas. Caso parecido es el de Graciano Tarragó; aunque su voz aparece recogida en diccionarios como el de *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* de Xosé Aviñoa o el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, resulta más interesante y completa la información vertida sobre su persona en los foros especializados en guitarra como *gracianotarragoguitarrista.blogspot.com*.

Sobre Francisco Fleta existen algunas referencias como, por ejemplo, la voz en la *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* o los artículos de los *Escritos Inéditos* de Augusto Valera. Se echa en falta una voz en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, principalmente por ser un músico con una faceta como compositor importante, con más de doscientas obras, la mayoría de ellas de escasa difusión. Uno de sus antiguos alumnos, Francesc Gaya Fonts, ha realizado un trabajo de investigación sobre su biografía en la Universidad Politécnica de Valencia. Mateu, por el contrario, es un

³ E. Martín Pascual, *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908), su aportación al patrimonio violístico español en el siglo XIX*, Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner, Oviedo, 2005.

personaje más accesible por encontrarse aún en activo. Existe una voz sobre él en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* y su página web está constantemente actualizada, con lo que la mayoría de datos y referencias sobre su persona son plenamente accesibles.

Por otra parte se ha realizado una recopilación de material grabado, la cual ha dado hasta el momento un resultado exiguo ya que se encuentra aquí recogido un porcentaje ínfimo de repertorio español, que apenas llega al diez por ciento de su totalidad. El material obtenido proviene de los sellos Columna Música, Several Records, Festival de Música de León, ASV, Anacrusi, Ministerio de Educación, Edicions Morelada y EGT.

3. FUENTES Y METODOLOGÍA

Debido a la naturaleza de este trabajo, han tenido un peso sustancial en su elaboración y desarrollo las fuentes documentales. Para la realización de esta tesis ha sido necesario recopilar la mayor cantidad de información y material respecto a la didáctica de la viola. En primer lugar hemos partido de un contexto histórico general para observar cómo la didáctica de la viola ha sido tratada internacionalmente desde su inicio y para acercarnos paulatinamente al caso español al estudiar su enseñanza y obra didáctica.

La tesis está dividida en dos partes. La primera de ellas, en su primer capítulo, describe un contexto histórico relacionado con la viola y su didáctica a nivel internacional. Para su realización se ha consultado bibliografía especializada como las publicaciones de Riley, L'Aine, Barret, Stowell, etc. Todas estas obras sirvieron para trazar ese recorrido sobre la enseñanza y los principales métodos de viola. Ha sido imprescindible el acceso a los distintos métodos y estudios publicados. Con este fin hemos examinado los fondos de la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Oviedo, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, Biblioteca de la Fundación Juan March, Biblioteca de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Oviedo y el material adquirido a través de distintas editoriales y coleccionistas. Además nos ha resultado de gran ayuda la consulta de los facsímiles publicados por la editorial Anne Fuzeau, relacionados con los primeros métodos publicados para la viola.

El segundo capítulo se centra en la situación de la viola en España y su actividad, donde destaca la parte relacionada con la Real Capilla. El acceso a los Archivos Generales de Palacio nos aportó información y documentos muy valiosos para poder trazar un recorrido sobre las distintas sagas de instrumentistas al servicio de la Real Capilla, que a su vez formaban parte de la vida musical del reino. También en el Archivo General se obtuvieron las fuentes musicales para el estudio del repertorio violístico relacionado con la Real Capilla. Los *Diarios de Madrid*,

publicados entre finales del XVIII y principios del XIX, suministraron información variada sobre los conciertos y sobre la publicación de obras didácticas y enseñanza de carácter privado, así como sobre los anuncios para proveer plazas de viola en distintas orquestas y distintas noticias concernientes al ámbito didáctico y violístico.

Los dos siguientes capítulos cierran la primera parte de la tesis y abordan la enseñanza de la viola en España desde la creación del Conservatorio de Madrid en 1831 hasta las postrimerías del siglo XX. Las fuentes consultadas en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid han sido fundamentales. Allí se custodian los expedientes personales de los profesores de viola, actas de exámenes, programas de conciertos y programaciones didácticas, material que esclarece la forma en la que se enseñaba la viola y el estado de la especialidad en el conservatorio.

Los boletines del Estado, así como los decretos, órdenes, leyes, etc., promovidos por los sucesivos gobiernos, han podido ser consultados en formato digital. Estos documentos ponen de manifiesto los distintos nombramientos de los profesores y el estatus que la especialidad de viola iba adquiriendo a lo largo del tiempo con las sucesivas leyes. También aportan datos significativos sobre la situación de la viola en los conservatorios de provincias. Otra fuente importante es la de los reglamentos de los conservatorios, donde queda constancia de las plantillas orgánicas del centro, con el número de profesores por especialidad. Las revistas culturales, que hoy en día pueden consultarse

en formato digital, constituyen una fuente destacada de información que puede ser contrastada y cotejada con otras para extraer datos de interés, como así hemos hecho.

En cuanto a lo relativo al repertorio español para viola, buena parte del mismo ha podido ser adquirida mediante petición a la Biblioteca Nacional y a los fondos de la Fundación Juan March. Respecto a las obras no publicadas, hemos podido consultar y adquirir algunas de ellas bajo petición directa al autor. Del resto tenemos constancia gracias a las publicaciones de Laura Klugertz, Zeyringer, García Torrelles y a las consultas realizadas por internet.

La segunda parte de la tesis estudia la obra didáctica española para viola, objetivo para el que el aporte de las fuentes musicales resulta indispensable. Se ha profundizado sobre aquellos métodos y estudios que resultan clave para comprender la historia de la enseñanza de la viola en España hasta la entrada del siglo XXI. Algunos de ellos de gran importancia histórica, como los de Lestán y Beltrán. Otros por estar elaborados por importantes figuras pedagógicas de la viola en nuestro país, como Fleta y Mateu, y por conformar un importante corpus de obras didácticas provenientes de un mismo autor. Finalmente restaría la obra de Graciano Tarragó, que se sitúa entre los métodos del XIX y los nuevos métodos desarrollados al amparo de esa nueva realidad educativa marcada por el decreto 2618/1966 de 10 de septiembre, que regula los conservatorios de música. Sin embargo la obra para viola española no

solo se limita a estos métodos, sino que se cumplimenta con otros surgidos a finales de la década de los noventa, de menor calado didáctico. Se han recogido todos ellos en los catálogos que figuran en el anexo I, pero no hemos abordado su estudio en profundidad por varias razones: 1) carecen de peso histórico, al estar compuestos a partir de 1995; 2) su implantación y difusión ha sido escasa y difícil de constatar; 3) trabajan el grado elemental, pero no aportan nada innovador a la didáctica que no haya sido tratado por autores anteriores; 4) se trata, en algunos de los casos, de transcripciones de métodos para otros instrumentos.

Respecto a la obra de Lestán, descatalogada y fuera del mercado, se pudo obtener en la Biblioteca del Conservatorio de Madrid y en la Biblioteca Nacional. Concretamente del método de viola de amor solo se conserva el original, custodiado en la biblioteca del conservatorio madrileño. Lo mismo sucede con los estudios de Beltrán, a los que llegamos mediante petición a la Biblioteca Nacional. El resto del repertorio didáctico es de fácil acceso. El método de Tarragó está publicado por Boileau y la obra de Mateu se consiguió a través de la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Oviedo. Las consultas a la obra de Fleta se realizaron mediante comunicación personal con el autor, que facilitó toda la información referente a su persona y obra.

En cuanto a los perfiles biográficos de los autores, resultó de ayuda la búsqueda de voces en diferentes diccionarios, como el caso de

Tarragó y Beltrán. En el caso de Fleta, el contacto directo fue fundamental para el aporte de material didáctico y biográfico. Mateu, como ya se ha señalado, dispone de página web propia actualizada periódicamente, por lo que la información respecto a su vida y obra es fácilmente accesible.

A partir de la amplia consulta documental se ha obtenido diversa documentación, en buena medida inédita, sobre las biografías de algunos profesores, así como sobre muchas de las cuestiones mencionadas en el estudio. Para evitar recargar el trabajo se han llevado a los anexos, donde pueden consultarse, escritos, certificados laborales, epistolario, legislación, recortes de prensa, etc., obtenidos de distintos fondos.

4. AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi gratitud a todas las personas que han ayudado y colaborado en la realización de este trabajo: de manera muy especial a mi tutor, el Dr. Julio Ogas, por su buena guía y apoyo constante; a todo el personal de bibliotecas y archivos consultados, y a mi familia y amigos.

CAPÍTULO I:

LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA

Y SUS PRINCIPALES MÉTODOS Y ESTUDIOS

I. 1. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA

Históricamente la viola, como especialidad instrumental, ha sido tratada de manera secundaria. Esto se debe en buena medida a la carencia de un currículo propio, como especialidad, dentro de los conservatorios. El estudio de la viola no obtendría autonomía, independencia y reconocimiento hasta las postrimerías del siglo XIX: fue la cátedra del Conservatorio de Bruselas la primera en contratar explícitamente a un profesor de viola en 1877¹. En el caso del Conservatorio de París, institución modelo para muchas otras, la especialidad de viola se implanta oficialmente en el año 1894. Esta circunstancia nos impide hablar de una escuela pedagógica violística antigua, con su propia metodología desarrollada, que tenga en cuenta las características sonoras del instrumento, su rol dentro de la familia de cuerda y las particularidades técnicas específicas que la diferencian del violín. Bien es cierto que existe un considerable número de métodos y estudios, publicados fundamentalmente en Francia y los países centroeuropeos, previo a la implantación de la especialidad en los conservatorios europeos.

Es Alemania el país donde distintas publicaciones, a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII, recogen las primeras indicaciones didácticas violísticas que señalan vagamente la forma en la que había de

¹ F. Lainé: *L'alto*, Bressuire, Anne Fuzeau Productions, 2010, p. 162.

interpretarse el instrumento. Podemos tomar como ejemplo los tratados musicales de Daniel Hilzer, *Extract aus der Neuen Musica oder Singkunst* (Nuremberg: A. Wagenmann, 1623); de Athanasius Kircher, *Musurgia universales sive ars magna consoni et dissoni* (Roma: Corbelletti, 1650); de Johann Andreas Herbst, *Musica Moderna Practica* (Frankfurt: George Müller, 1658); de Daniel Merck, *Compendium Musicae Instrumentalis Chelicae* (Augsburgo: Johann Christoph Wagner, 1695), y de Daniel Speer, *Grund-richtiger, kurtz, liecht and nöthiger Unterricht der musicalischen Kunst* (Ulm: G . W. Kühnen, 1697)². Estas publicaciones incluyen material ilustrativo que muestra grabados de los instrumentos y diversa información sobre las maneras de tocar. Con excepción de Speer, el resto de autores dedican poco espacio a la viola, salvo algunas indicaciones para explicar las claves y afinación de la viola alta y tenor. Queda de manera implícita señalado que la técnica para tocar ambas era igual a la del violín. Estos métodos eran obras generalistas, que además contenían información musical acerca de diversos temas y usos de la época, tales como la manera de ejecutar un bajo continuo, el aprendizaje del solfeo, etc. No pueden ser considerados, ni mucho menos, métodos específicos para la viola.

Sin embargo, la obra de Speer, al margen de dar las instrucciones básicas sobre afinación y claves, incluye dos *Sonatas para dos violas* y

² M. Riley: *The History of viola*, vol. I, Ann Arbor, Braun-Brumfield, 1980, pp. 94-105.

continuo, una en fa mayor y otra en la mayor, ambas escritas en dos movimientos cortos en los que la voz alta permanece básicamente en el ámbito de la primera posición. La segunda voz de viola está escrita en la clave de do en cuarta, para evitar el uso de líneas adicionales cuando la viola se dirige al registro más grave. Estas sonatas están concebidas para principiantes o estudiantes con una técnica básica de arco, digitación y ritmo. El material que introduce las sonatas deja claro, por parte de Speer, que estas obras podían ser también interpretadas con la viola de gamba, pues la práctica de compartir música para los dos instrumentos era común en la época. Podemos deducir que aquellos violistas deseosos de hacer música de cámara disfrutaban de las numerosas *trío sonatas* que configuran buena parte de la literatura escrita para la viola da gamba.

Desde el nacimiento de las primeras obras didácticas exclusivas para el instrumento³, propiciadas por una carencia de las mismas y por el incipiente desarrollo del propio repertorio violístico⁴, la viola ha sido un instrumento con una trayectoria creciente. A pesar de la inexistencia de una enseñanza oficial en el conservatorio hasta finales del siglo XIX, es probable que se desarrollara una actividad de enseñanza privada desde finales de siglo XVIII. Resulta difícil evaluar con precisión dicha actividad, pero según Frédéric Lainé se puede establecer una lista de potenciales

³ El método para viola de Michel Corrette fue publicado en París en 1773.

⁴ Carl Stamitz compone el *Concierto para viola y orquesta n.º 1* en re mayor en 1774.

profesores de viola en Francia gracias a la aparición de sus nombres en los anuarios de la música y en distintos almanaques publicados en el país desde aproximadamente 1785⁵. Lainé cita, entre otros, el almanaque de Dauphin *Tablette de renommée des musiciens pour servir* (1785) y *Les annales de la musique ou almanach musical pour l'an 1819 et 1820* de César Gardeton. Las fuentes concernientes a la instrucción privada son de fiabilidad relativa, y más en el caso de la viola puesto que la situación particular del instrumento en lo técnico, en lo histórico y, por lo tanto, también en lo pedagógico está muy ligada al violín. Así, en muchos de los casos, el ejercicio de la docencia se confió a un violinista. De hecho, en algunos de los establecimientos de instrucción musical de la época en Francia encontramos un profesor de violín cuyas actividades como violista son conocidas y que, naturalmente, podría enseñar conjuntamente los dos instrumentos. Citemos, como ejemplo, el caso del violista principal de la Orquesta del Teatro Italiano de París y autor prolijo de obras pedagógicas Jacob Martinn, que fue profesor del Liceo Louis-le-Grand alrededor de 1825.

La necesidad de una enseñanza reglada del instrumento ya fue recogida por Berlioz en la *Revue et gazette musicale* publicada en 1848, donde es especialmente crítico con el conservatorio debido a la ausencia de la viola en el currículo del centro:

⁵ F. Lainé, o. cit., p. 53.

Es una grave falta que no haya clase especial de viola. A pesar de su parentesco con el violín, este instrumento, para ser bien tocado, necesita estudios específicos y una práctica constante. Es un deplorable, antiguo y ridículo prejuicio el que ha hecho confiar hasta el presente la ejecución de las partes de viola a violinistas de segundo o tercer orden. Cuando un violinista es mediocre, se dice: «Será un buen viola». Razonamiento falso desde el punto de vista de la música moderna, que (al menos en los grandes maestros) ya no admite en la orquesta partes de relleno, sino que otorga a todas un interés proporcional a los efectos que se trata de conseguir, y que no reconoce que unas estén en un nivel inferior en relación con otras⁶.

Desde las postrimerías del siglo XIX en adelante, la viola comienza a desmarcarse paulatinamente del violín y comienza un proceso de independencia y reconocimiento del cual tenemos ciertos indicadores, tales como una mayor especialización de los instrumentistas, la aparición de la primera carrera internacional de violista concertista —con la figura de Lionel Tertis— y la puesta en marcha de una enseñanza superior con profesores de viola. Como consecuencia de ese desarrollo de la viola y del nivel de los violistas, se comienzan a escribir nuevas obras pedagógicas y, a partir de finales de la década de 1870, se constata un

⁶ H. Berlioz: *Memorias*, Madrid, Taurus, 1985, p. 208.

retorno a la forma concertante para viola, todo ello impulsado a su vez por las posibilidades que ofrecían unos instrumentos de tamaño más grande y de mayor sonoridad.

En 1894 el Conservatorio de París finalmente anunció la incorporación de la viola dentro del currículo de materias instrumentales a impartir, lo cual hacía posible la elección de la viola como instrumento de estudio. El conservatorio encomendó al profesor Théophile Laforge (c. 1860-1918) el peso específico de la materia, nombrándolo *le Professeur d'Alto*. Louis Bailly (1882-1974), graduado en el año 1900 con primer premio de viola, fue uno de los primeros estudiantes en completar el nuevo currículo. Más tarde, en 1925, se convertiría en profesor de la especialidad de viola del Curtis Institute of Music. Samuel Belov (1884-1954) había sido contratado para el mismo puesto en la recién creada Eastman School of Music. Sin embargo, la mayoría de los departamentos de música en las escuelas y conservatorios norteamericanos se mostraron cautos a la hora de seguir los ejemplos tomados por Curtis y Eastman⁷. Continuó la tendencia a tratar el instrumento como una especialidad menor y la enseñanza de la viola fue, por lo general, asignada a uno de los profesores de violín.

⁷ M. Riley, o. cit., pp. 293-296.

Una buena parte de la metodología didáctica más representativa para el instrumento proviene de la transcripción de los métodos violinísticos más al uso del siglo XIX. Hasta la emancipación de la especialidad, la docencia de la viola corría a cargo de profesores de violín que solían utilizar recursos propiamente violinísticos al estar más familiarizados con ellos. De esta manera, en la labor pedagógica se dejaba de lado buena parte de las particularidades técnicas de la viola en cuanto a digitaciones, técnica de arco, producción sonora, etc. Durante el siglo XX, con la especialidad plenamente consolidada en los conservatorios, se llevaron a cabo nuevas ediciones de estos métodos de violín, con digitaciones y golpes de arco más afines a las características de la viola.

Después de la Segunda Guerra Mundial (1945), en la mayoría de las universidades estadounidenses se instauró una práctica novedosa consistente en la contratación de un cuarteto en residencia para la enseñanza de la música de cámara, con un violista encargado de impartir clases de viola. Esto condujo a la implantación de nuevos currículos para el instrumento y facilitó el acceso a los estudios a nuevos estudiantes. En Europa, la mayoría de las escuelas y conservatorios ya había equiparado en un estatus similar a las enseñanzas de viola con las de violín mediante la contratación de un profesorado con sensibilidad a la problemática del instrumento y a sus particularidades técnicas. Aunque no por ello los violinistas dejaron de enseñar viola, sí se empezó a mostrar una mayor

delicadeza a la hora de valorar las singularidades técnicas de la viola respecto a la digitación, a la articulación e incluso a la manera de sujetar el instrumento. Estas diferencias, aunque sutiles, resultan cruciales para producir un sonido de viola característico y para una ejecución cómoda. Por ejemplo, las violas de largas dimensiones requieren el uso de la media posición más frecuentemente, así como de las extensiones, retracciones y sustituciones. Respecto al sonido —y, en consecuencia, para la obtención de la máxima resonancia—, detalles técnicos como el empleo de la mayor cantidad posible de cerdas en el arco son característicos de la técnica violística y constituyen factores diferenciales frente al violín que en los últimos tiempos han sido cada vez más tenidos en cuenta por profesores y pedagogos.

El siglo XX marca el punto más álgido de la didáctica violística tanto en la calidad como en la cantidad de las obras. El número de métodos y colecciones se ve incrementado notablemente en los distintos países y la didáctica comienza a especializarse más, abarcando publicaciones que engloban desde la iniciación en la práctica instrumental hasta el virtuosismo. Lo más novedoso de esta didáctica moderna para la viola es la aparición de nuevos sistemas de aprendizaje, donde prima la búsqueda y el análisis de un funcionamiento mecánico correcto para conformar una sólida técnica base. Se pretende alcanzar tal objetivo mediante ejercicios, en detrimento de los tradicionales estudios. Dichos

ejercicios son acompañados de textos que explican la manera en la que deben ejecutarse los elementos técnicos a trabajar y, en algunos casos, se complementan con un estudio dirigido a tal fin. Alemania, Francia, Estados Unidos e Inglaterra son los países pioneros en este sentido, con publicaciones novedosas y variadas. Entre ellas destacan los métodos de Berta Volmer, Marie Thérèse Chailley y Louis Kievman.

I. 2. LOS PRIMEROS MÉTODOS Y ESTUDIOS PARA LA VIOLA (1750-1830)

Durante el periodo comprendido entre 1750 y 1830, la viola se consolida y desarrolla como instrumento gracias al nacimiento de sus primeros métodos y la aparición de las primeras obras de repertorio solista⁸. En la segunda mitad del siglo XVIII la técnica del violín evolucionó considerablemente y se llegó a alcanzar un virtuosismo que excedía las capacidades de un buen número de instrumentistas fundamentalmente *amateurs*. La imagen de la viola como instrumento acompañante resultaba más tranquilizadora y atractiva para el estudio. Por ello, la publicación de los primeros métodos para el instrumento surge gracias a la existencia de un mercado potencial para la venta de dichas obras.

⁸ El primer concierto para viola fue compuesto en 1731 por G. Telemann. Durante los siguientes cien años se componen decenas de conciertos para viola, entre los que destacan los de Anton y Carl Stamitz, F. Hoffmeister, G. Cambini, C. F. Zelter, A. Rolla (autor de diez conciertos), G. Benda y J. Vanhal, entre otros.

Por otra parte, la segunda mitad del siglo será determinante en la evolución de la viola y de su repertorio puesto que aparece una verdadera literatura solista para viola y el instrumento se convierte en un actor esencial dentro de la música de cámara. En las postrimerías del siglo XVIII Carl y Anton Stamitz debutan en París como solistas de viola en los Concerts Spirituels, interpretando sus propios conciertos⁹. Los compositores de ópera en París —especialmente Gluck, Sacchini, Cherubini, Méhul y Boieldieu— comenzaban a dar más importancia como instrumento expresivo a la viola en sus composiciones. La popularidad y relevancia de la viola, tanto en la música solista como en la de cámara, requieren la formación de músicos capaces de tocar un instrumento que, según François Alday¹⁰, se ha convertido en esencial. Estas circunstancias conducen directamente a la publicación en Francia de los primeros métodos violísticos propiamente dichos, que son los métodos de Michel Corrette (c. 1773), François Cupis (c. 1788) y Michel Woldemar (c. 1795). Paralelamente, en Inglaterra se publica un método de autoría anónima titulado *Complete Instructions for the Tenor* (c. 1800)¹¹.

⁹ M. Riley, o. cit., pp. 119-120.

¹⁰ F. Alday: *Grand méthode pour l'alto, contenant la connaissance et l'étendue de l'instrument, vingt-cinq exercices, dix leçons élémentaires avec accompagnement, trois duos pour alto et violon et trois fantaisies en rondeaux*, Lyon, 1827, prefacio.

¹¹ Existen discrepancias respecto a las fechas de publicación de los distintos métodos. Riley (o. cit., p. 167) señala las fechas 1782, 1788 y 1795 para los métodos de Corrette, Cupis y Woldemar respectivamente. Stowel (en *The Early Violin and Viola*, pp. 214-216), por el contrario, apunta a 1773, 1803 y 1800. Hemos escogido la información de la publicación de Lainé *L'alto* (pp. 98-101) por tratarse de la más reciente de las publicaciones.

El método para la viola de Michel Corrette (1709-1795) no solamente es el más antiguo de los conocidos, sino uno de los más importantes desde el punto de vista musical e histórico. Corrette indica la importancia de la viola como instrumento integrante de la orquesta, señalando su antigüedad y la relevancia de que gozaba en la época de Lully, cuyas óperas incluían tres partes de viola, denominadas «*Haute-contre*», «*Taille*» y «*Quinte*». Por otra parte, es curioso constatar cómo se anima al estudiante a interpretar y estudiar los conciertos de Corelli, Geminiani o Pergolesi y, especialmente, *L'Estro harmonico* de Vivaldi, donde se pone de manifiesto la existencia de dos voces de viola en la parte orquestal. Insiste de manera particular en el estudio del *Concerto op. 1 n.º 8* de Locatelli, con sus cuatro partes de viola, dos de ellas incluidas en el concertino.

Respecto a la técnica instrumental, Corrette propone en su método digitaciones para las escalas diatónicas y cromáticas. También nos habla de la manera de ejecutar las ornamentaciones en la viola y su papel en los acompañamientos, indicando que el violista debe estar siempre en alerta respecto a las alteraciones y carácter de la pieza. En lo concerniente a la técnica de arco, nos remite a su método de violín en su página ocho y al segundo capítulo de su método de cello para seguir las indicaciones allí dadas sobre golpes de arco, reglas, ejemplos y patrones. El método se complementa con una colección de ejercicios de variada dificultad, una marcha y dos minuetos, seguidos por dos sonatas, la primera para dos violas y la segunda para viola y bajo.

François Cupis (1732-1808)¹² inicia su método para viola con una aportación teórica de nueve páginas —sin referencias concretas al instrumento— en las que se muestran los principios generales de la música: el estudio de las claves, las figuras, los modos mayores y menores, los valores de las figuras y otros elementos que configuran la teoría elemental de la música.

De l'Octave

Elle est composée de huit notes en montant, ou en descendant, par conjoints, la huitième notes est toujours la répétition de la première, & tous les tons possibles:

Exemple dans le ton d'ut:



L'Octave est composée de cinq tons pleins et deux demi-tons Majeurs,

Exemple



Des degrés Conjoints, et Disjoints.

Le degré conjoint est le plus petit de tous les intervalles tel que celui d'ut à ré de ré à mi



Le degré disjoints laisse au contraire un vuide entre chaque note comme d'ut à mi d'ut à fa d'ut à sol



EJEMPLO I. 1: F. Cupis: *Méthode d'alto*, principios de la música, p. 2.

¹² Violonchelista francés alumno de Martin Berteau, autor del *Méthode d'alto* publicado en París, c. 1788.

En la página diez comienzan las instrucciones de cómo debe tocarse la viola. Son llamativas las diferencias con el método de Corrette concernientes a la sujeción del arco. Mientras que Corrette se inclina por una forma de sujetar a la francesa (es decir, con la mano próxima a la mitad del arco), Cupis sugiere una sujeción lo más cercana posible al talón, como refleja el siguiente texto:

Ayés soin de le tenir le plus bas possible, a fin de pouvoir le tirer dans toute sa longueur, le petit doight à pouce et derni du bouton, placez le pouce de main droite entre le crain et la baguette, les quatre doights sur la baguette à trois à quatre ligne les uns des autres, et le pouce au milieu, la baguette toujours penchée du côté de la touche. Pour tirer de beaux son de L'alto, tachés que votre archet soit toujours place a un pouce en viron, du chevalet. En tirant ou en poussant l'archet, ne vous servés que de l'avant brasa a fin d'acquerir plus de légèreté et plus de vivacité¹³.

Cupis profundiza de manera elocuente en los problemas de las digitaciones, haciendo constar la dificultad de las posiciones agudas, y trabaja especialmente la práctica de la media posición. El resto de la obra consiste en una colección de catorce dúos para dos violas que concluye con un capricho o estudio escrito para viola y bajo. Esta última pieza

¹³ F. Cupis: *Méthode d'alto*, París, 1788, p. 10.

contiene material técnico de considerable dificultad. Encontramos en ella pasajes de *bariolage*, arpegios, dobles cuerdas y cambios de posición, todo ello bajo la clara indicación del autor en el título «Para el perfeccionamiento del estudiante en poco tiempo».

El método de Michel Woldemar (1750-1815), alumno de Antonio Lolli y violinista con experiencia contrastada como violista, recoge en su primera página los principios elementales de la música para pasar a continuación a detallar el estudio de las escalas tanto diatónicas como enarmónicas y cromáticas. Seguidamente estudia las posiciones, dedicando un capítulo exclusivamente a la media posición. Novedosa resulta la aparición del estudio de los sonidos armónicos naturales y artificiales al emplear buena parte del material didáctico al abordaje de este elemento técnico. Destaca en el método de Woldemar la importancia concedida al trino y a los golpes de arco, como el *staccato* o el golpe de arco llamado «de Viotti», consistente en ligar de dos en dos las semicorcheas, comenzando la ligadura en la segunda de cada cuatro. Concluye el método con una *Polacca* en «Tempo de Minuetto» donde se reflejan todos los elementos técnicos trabajados previamente.

PRINCIPES DE MUSIQUE.

Il y a 7 notes dans la Musique, qui sont, ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, si, elles se haussent ou baissent d'un demi ton par le dieze, ou le bemol, et le becarre les remet dans leur ton naturel. Il y a 3 Clefs: savoir d'Ut, de Sol et de Fa. Celle d'Ut ne se pose plus que sur les 1^{re}, 3^e et 4^e lignes, celle sur la 3^e est la seule en usage pour l'Alto: celle de Sol ne se pose plus que sur la 2^e ligne, et celle de Fa sur la 4^e ligne.

Il y avait jadis beaucoup de tems de mesures différens qui se réduisent a ceux ci: C, C, 2, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$ ces 5 espèces se battent maintenant a deux tems. Celles qui se battent a trois tems sont 3, $\frac{3}{4}$, et $\frac{3}{8}$. La Ronde vaut deux Blanches.

La Blanche

La Noire

La Croche

La doub: cr.

La triple cr.

La valeur totale de soixante quatre

deux Noires.

deux Croch:

2 doub. cr.

2 triples cr.

2 quadru. cr.

de la Ronde est quadruples croché

Voyez au Cadre les figures diverses. —

Le Point vaut toujours la moitié de la note qui le précède

Les termes les plus usités dans la Musique sont: Largo, Adagio, Larghetto, Andante, Andantino: l'Allegro est de plusieurs genres savoir, Moderato, Allegro, Molto, Non troppo, Con foco, Allegretto, Tempo di minuetto, Presto, Prestissimo.

Les nuances sont, Forte, Fortissimo, Poco forte, Piano, Pianissimo ~

Crescendo <∩, Smorzando ▷ ou calando, Rinforzando

Mezzo forte, Sotto voce, Consordini, Cadenza ad libitum

ou point d'orgue. Les divers morceaux de musique se nomment, Opera, Symphonie, Ariettes, Récitatif, Duo, Trio, Quatuor, Concerto, Romance, Symphonie - Concertante, Marche, Ouverture, Scène, &c^a &c^a &c^a

Woldemar invent.
(Prix 50^s)
Ven-trem sculpt.

EJEMPLO I. 2: M. Woldemar, *Méthode d'alto*, principios de la música, p. 1.

TABLEAU GÉNÉRAL DES SONS HARMONIQUES

les Blanches sont les notes qu'il ne faut pas appuyer, et les Noires appuyées servent de siller.
le signe _ indique le doigt sur la 4^e celui / sur la 3^e : \ sur la 2^e et 1 sur la 1^e

EJEMPLO I. 3: M. Woldemar, *Méthode d'alto*, sonidos armónicos naturales y artificiales, p. 4.

Mientras tanto, en Londres, un método de autoría anónima aparece alrededor de 1800: las *Complete Instructions for the Tenor*. La similitud de esta obra con los primeros métodos franceses puede sugerir que el libro inglés fue una copia, o al menos recibió influencias, de las versiones francesas. Lo componen veinticuatro páginas de música e instrucciones para principiantes. Las primeras seis páginas, a modo de introducción, contienen nociones básicas para la lectura de la clave, así como de las posiciones para tocar la viola. Poco después, nuevos métodos fueron publicados en París para satisfacer la demanda de una instrucción violística más especializada que la recogida en las publicaciones anteriores. Estas obras son el método de Michael Joseph Gebauer (c. 1808); el de Bartolomeo Bruni (c. 1814); los métodos de Jacob Martinn

publicados entre 1823 y 1835, y finalmente el método de Francois Alday (c. 1827).

El método de Michael Joseph Gebauer (1763-1812) se inicia con unas páginas preliminares, habituales en este tipo de obras como ya hemos podido ver en casos anteriores, donde se explican los principios generales de la música (el nombre y valor de las notas, las claves, las tonalidades, etc). Prosigue con una serie de escalas en diversas tonalidades, que son complementadas por una colección de piezas a dúo de compositores tales como J. Haydn, W. A. Mozart o Boccherini. Adicionalmente encontramos composiciones de Rasetti y Wranitzky, ninguna de ellas originales para viola, pero transcritas por el propio Gebauer para el instrumento. Las escalas comienzan en la página catorce y presentan una interesante disposición para la familiarización del alumno con las diferentes tonalidades, comenzando en el tono de do mayor para seguir avanzando hacia otras más complejas. Cada página contiene una escala a dúo. La voz superior es tocada por el alumno, acompañado por el profesor en la voz inferior. Como hemos comentado, estas escalas vienen acompañadas por una composición para dos violas en la misma tonalidad. En total son veintiséis composiciones, la última de ellas de Gebauer, en la tonalidad de re # menor, de una dificultad medio-alta para la viola.

La obra didáctica del famoso violinista y compositor italiano Bartolomeo Bruni (1757-1821) refleja la influencia ejercida por los estudios de tipo clásico de la escuela francesa escritos para violín por Baillot, Rode y Kreutzer, así como de la propia tradición de la escuela italiana de la cual Bruni formaba parte. El método de Bruni consta de dos secciones. La primera de ellas contiene nociones básicas sobre los elementos de la música y la segunda una colección de veinticinco estudios. Bruni diserta en su método sobre ciertas cuestiones de sonoridad muy interesantes para los violistas; sugiere evitar el uso de la cuerda al aire, argumentando que la naturaleza del timbre del instrumento es un tanto nasal especialmente en la cuerda la. Los veinticinco estudios que figuran a continuación requieren una técnica instrumental avanzada, posiblemente para violinistas consolidados que querían familiarizarse con la clave de do y con el instrumento, pero con una técnica ya consolidada.

El caso de Jacob Martinn (1775-1836) es único en la historia de la didáctica del instrumento ya que el autor publica tres métodos para la viola, algunos de ellos aún utilizados en los conservatorios franceses. En su momento, el profesor de viola del Conservatorio de París Théodore Laforge, a principios del siglo XX, llegó a sacar al mercado una edición *Urtext*, con ánimo de paliar el daño ocasionado por ediciones mutiladas y

arregladas de la obra¹⁴. El primer método fue publicado en 1823, el segundo en 1826 y el tercero en 1835. El primero está dividido en varias secciones: la inicial contiene los principios para la sujeción de la viola y del arco; le siguen doce estudios escritos para dos violas, todos ellos en la tonalidad de do mayor, que van adquiriendo uno tras otro mayor dificultad; prosigue con una sección en la que encontramos tres sonatas para dos violas que son técnicamente más avanzadas que los dúos y están escritas en las tonalidades de do mayor, re mayor y sol mayor, y finaliza el método con una parte, a veces publicada por separado, que consta de veinticuatro estudios avanzados. Los primeros presentan una dificultad asequible que se complica a medida que avanza el número del estudio, para llegar a explorar la quinta posición y el estudio de la clave de sol en los números veintitrés y veinticuatro.

En el segundo de sus métodos encontramos las escalas y arpeggios en todos los tonos, seguidos nuevamente de doce lecciones progresivas, en el espíritu del método precedente, pero de nivel técnico ligeramente superior. Finalmente, las tres sonatas para dos violas aquí publicadas equivalen a las del primer método, aunque están más desarrolladas y aportan un papel más activo a la segunda viola.

El método de Francois Alday (1761-1827) fue publicado en Lyon (c. 1827) con el título *Grand méthode pour l'alto, contenant la connaissance et*

¹⁴ M. Riley: *The History*, p. 178.

l'étendue de l'instrument, vingt-cinq exercices, dix leçons élémentaires avec accompagnement, trois duos pour alto et violon et trois fantaisies en rondeaux. Comienza con un texto de introducción donde el autor plasma sus motivaciones, seguido de un capítulo de explicaciones sobre el funcionamiento de la viola. Los veinticinco ejercicios son piezas cortas de alrededor de cuarenta compases, donde prevalece muy inteligentemente el estudio del registro grave del instrumento, de dificultad progresiva. Sigue con «Diez lecciones» de tipo melódico con acompañamiento de violín, tres dúos para viola y violín, y tres fantasías para viola con acompañamiento de violín. Todas estas piezas son de agradable factura y se suceden con coherencia progresiva.

La publicación de estudios para la viola es relativamente pequeña hasta la segunda mitad del XIX y es representativa de la situación de la enseñanza del instrumento. En efecto, esta es una época donde la enseñanza de la viola es todavía marginal y no institucionalizada, por lo que la utilización de este tipo de manuales didácticos no era tan necesaria. Un violinista profesional o *amateur* de buen nivel que quisiera familiarizarse con la viola no tenía más que transportar cualquier composición violinística una quinta descendente o bien escribir él mismo su propio material. Por otra parte, un instrumentista *amateur* más modesto encontraría en los métodos un contenido más afín a su condición que en una colección de estudios mucho más ambiciosos. Las

primeras publicaciones de esta clase que aparecen en Europa lo hacen en Alemania, concretamente en Leipzig, en los albores del XIX, y son los métodos de Franz Anton Hoffmeister, con *12 Viola Etuden* (c. 1800), y de Bartolomeo Campagnoli, con *41 Capricen* (c. 1805).

Franz Anton Hoffmeister (1754-1812), compositor y editor, vivió en Viena, una ciudad con una intensa vida musical en donde se acostumbraba a interpretar la música para viola de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart, von Dittersdorf, Hoffstetter, Vanhal o Wranitzky. Esta influencia y gusto personal por la viola, para la cual escribió un concierto, justifica la existencia de su colección de doce estudios técnicamente avanzados, que él mismo editó. Rápidamente se convirtieron en un gran éxito comercial que pervive aún puesto que son estudios utilizados actualmente como ejercicios preparatorios para los conciertos clásicos del mismo autor o los de otros autores como Carl y Anton Stamitz. Prueba de ello es la gran similitud del estudio número cuatro con el primer movimiento de su *Concierto en re mayor*. Merece especial reconocimiento la calidad melódica, la elegancia y claridad en la escritura que igualmente se aprecian en el concierto. Resume técnicamente las habilidades y características habituales del repertorio concertante de viola de finales del XVIII: velocidad de la mano derecha y variedad de arco, con numerosas fórmulas de *bariolage* o dobles cuerdas incluso en intervalos de décima. Todo ello sin renunciar a un hondo sentido melódico plasmado en estudios escritos en distintas tonalidades.

Bartolomeo Campagnoli (1751-1827), destacado violinista italiano alumno de Nardini, desarrolló parte de su actividad musical en Leipzig, donde fue concertino de la Orquesta Gewandhaus y enseñó violín y viola en la *Hochshule* de la ciudad. Gracias a su aproximación a la docencia, y con miras a satisfacer las demandas técnicas de sus alumnos de viola más aventajados, compuso los famosos cuarenta y un *Capricen*, todo un vademécum violístico para la época e internacionalmente adoptados por la mayoría de conservatorios. Al contrario que Hoffmeister en sus estudios, Campagnoli tiene una visión técnica más precisa y próxima a las obras para violín de Kreutzer (*Quarante Études ou Caprices*) de 1796.

Caso aparte es el del alumno de Viotti Jean Baptiste Cartier (1765-1841), autor de los *Trois airs variés pour l'alto*. En ellos muestra una escritura virtuosística que no encontraremos hasta la aparición de los *Preludios* de Casimir-Ney en 1849. Están escritos en forma de tema con variaciones y abundan allí las dobles cuerdas con intervalos de décimas, pasajes de velocidad de la mano izquierda junto con digitaciones complejas, todo ello signo de una escritura para viola pequeña.

En Italia Alessandro Rolla (1757-1841), una personalidad relevante dentro del panorama violístico por su ingente producción de obras para el instrumento, escribe entre sus obras póstumas un *Esercizio ed arpeggio in sol maggiore*, una *Intonazione in fa maggiore* y el *Esercizio in mi bemolle maggiore n.º 2 per viola sola*, piezas todas ellas brillantes y

de bella expresión. Estos métodos y compilaciones de estudios han contribuido, y en algunos casos continúan haciéndolo, al desarrollo de la técnica instrumental, y son así mismo, por su propia naturaleza, documentos históricos de gran valor y relevancia dentro de la pedagogía violística de finales del XVIII y principios del XIX.

I. 3. LOS PRINCIPALES MÉTODOS Y ESTUDIOS PARA LA VIOLA (1830-1870)

El periodo comprendido entre 1830 y 1870 se corresponde con la etapa de la viola romántica. Durante el XIX, los métodos de Bruni, Campagnoli o Hoffmeister no resultaban de fácil adquisición y su uso fue escaso por parte de los profesores debido a que la enseñanza de la viola en aquella época seguía siendo impartida por violinistas. Estos, como dijimos, solían utilizar la metodología didáctica del violín con la que estaban familiarizados, transpuesta a la viola en versiones de los estudios de Mazas, Fiorillo, Kayser, Kreutzer, etc. Existen dos factores que llevan a esta situación: el primero es que la mayor parte de los violinistas desconocía la obra didáctica violística y los métodos específicos para el instrumento; en segundo lugar, se mantenía la idea de que la viola debía ser tocada exactamente igual que el violín, una concepción dada por el uso del material didáctico violinístico clásico. Los violinistas, que nunca habían analizado digitaciones más acordes al instrumento o problemas de arco más afines a la viola, usaban procedimientos didácticos idénticos

para ambos instrumentos; más aún, se sentían cómodos utilizando estudios y técnicas que para ellos eran familiares. Por fortuna esta no era una práctica universal pues diversos violistas utilizaron estos métodos y estudios para la viola y nuevas colecciones de métodos didácticos fueron apareciendo a lo largo del siglo.

En Francia destacan los métodos de Joseph Vimeux (1841), Alexis Roger (1842), Antoine Elwart (1844) y Auguste Panseron (1845). De entre ellos señalamos el método de Roger, que está dedicado a Chrétien Urhan y es el primer caso de una obra pedagógica para viola que propone una dedicatoria a un violista, en esta ocasión el más célebre de la época. Los principios técnicos están claramente inspirados en el modelo del método de violín del Conservatorio de París (Rode-Baillot-Kreutzer). Contiene el método «*Douze exercices méthodiques*» seguidos de «*Vingt-cinq leçons faciles et chantantes*» para dos violas. Se echa en falta profundidad en el estudio de la técnica del arco y de la doble cuerda. Así todo, se utilizó como método oficial de estudio de grado inicial de la clase de viola del Conservatorio de Bruselas desde 1884¹⁵.

Es en Italia donde se publican dos de las obras pedagógicas más interesantes de este periodo: el *Metodo per esercitarsi a ben suonare l'alto viola* de Ferdinando Giorgetti, escrito en 1856, y la *Guida per lo*

¹⁵ F. Laine, o. cit., p. 151.

studio elementare et progressivo della viola de Eugenio Cavallini (c. 1860). Ferdinando Giorgetti (1796-1867) utiliza en su método una óptica clara de instrucción para violinistas que deseen pasar a la viola y que posean una técnica ya bien desarrollada. De hecho, el único material técnico es una escala y un *duetto*, seguido del estudio de las cinco primeras posiciones. Después aborda rápidamente un técnica altamente virtuosa con los «*Six Etudes caracteristiques*» y concluye el método con un «*Gran solo per l'alto viola in forma di scena drammatica*» para viola y piano. El método de Cavallini es una obra ya más ambiciosa, escrita en tres volúmenes. En el primero trabaja las escalas junto con algunos ejercicios y contiene veintinueve «*esercizio sulle 4 corde*» que forman un cuerpo de estudios progresivos. El segundo volumen lo forman veinticuatro estudios escritos en tono menor (utiliza dos de los presentes en el método de Martinn). El tercer volumen lo conforma una colección de obras para viola y piano, temas y variaciones, fantasías y arreglos de extractos operísticos. Todas ellas son piezas brillantes y técnicamente exigentes, con una escritura que sigue la estela del que fue su maestro, el virtuoso de la viola Alessandro Rolla.

En el apartado de estudios nos encontramos con interesantes publicaciones como las de Jules Gard (1836), las dos de Auguste Marque (1840 y 1855), Charles Baudiot (1838) y Casimir-Ney (1849). Entre todas ellas destacan los *Preludios* de Casimir-Ney, por el alto nivel técnico demandado al intérprete y porque constituyen un gran avance en la obra

didáctica escrita para el instrumento. Los *Veinticuatro preludios* de Louis Casimir-Ney (1801-1877) marcan el clímax final de la didáctica violística inspirada en la literatura violinística del XIX. Están escritos dentro de la tradición clásico-romántica que revolucionó la técnica de los instrumentos de cuerda. Los requisitos técnicos que demandan son de un alto nivel de virtuosismo, equiparables a los *Veinticuatro caprichos* de Paganini para violín; tanto es así que su interpretación hoy en día sería muy compleja dado el tamaño de las violas actuales, que rondan los 42 centímetros de caja. Resulta factible pensar que estaban concebidos para una ejecución con una viola pequeña, entendiendo por ello las que no sobrepasan los 40 centímetros. No es de extrañar en los intérpretes de la época el manejo indistinto del violín y la viola ya que el uso de violas de tamaño reducido facilitaba dicha alternancia. Los recursos técnicos empleados son de lo más variado y recogen un sinfín de elementos, desde los *staccatos* a los dobles armónicos, las dobles cuerdas y los *bariolages* y *pizzicati* con la mano izquierda. Es común el empleo de dobles cuerdas hasta llegar a los intervalos de décimas, realmente complejos en la viola por la extensión de la mano. Otra peculiaridad es que cada preludio está escrito en una tonalidad diferente, por lo que sirven como método de estudio para las distintas tonalidades.

I.4. EL REPERTORIO PEDAGÓGICO (1870-1918)

La época comprendida entre 1870 y 1918 es sobre la que se forja el reconocimiento de la viola como especialidad y abarca desde el final del romanticismo hasta la Primera Guerra Mundial. Durante este periodo nacerían las primeras cátedras de viola en los conservatorios europeos. Cuatro años antes de su nombramiento oficial como profesor de viola en el Conservatorio de Bruselas, lo que lo convierte en el primer profesor de la especialidad en Europa, Léon Firket publica su *Méthode pratique* en 1873. Años más tarde, concretamente en 1879, esta obra fue editada en Boston por Jean White con el nombre de *Firket's Conservatory Method for the Viola*, convirtiéndose en una de las primeras publicaciones originales para viola hechas en los Estados Unidos de América¹⁶. Firket divide la obra en dos partes. La inicial está consagrada exclusivamente a la primera posición y al estudio de los diferentes golpes de arco. Es interesante señalar que todos los textos del método están escritos en francés y en alemán, señal inequívoca de su pretensión de alcanzar la mayor difusión posible. La otra parte del método trata sobre la segunda y tercera posición, así como sobre la doble cuerda.

En Francia el método de viola de Prosper Mollier se publica entre los años 1886-88¹⁷. Es una obra más modesta, pero de gran claridad, que

¹⁶ M. Riley, o. cit., p. 184.

¹⁷ F. Lainé, o. cit., p. 203.

incluye el estudio de las cuerdas al aire, ejercicios preparatorios y unas «*leçons chantantes à deux altos*». Considera la viola como un instrumento netamente orquestal y por ello incide en el estudio de los acompañamientos, los contratiempos, dobles cuerdas y otras figuras indispensables en la escritura de relleno.

Ninguna otra obra pedagógica original para viola se publica en Francia en este periodo. Solamente Henry Vieuxtemps ha dejado un *Étude pour alto et piano* manuscrito, dedicado al mecanismo de la mano izquierda, y un *Capriccio pour alto seul*, que se ha convertido en pieza de repertorio gracias a lo expresivo de su melodía y belleza musical.

En Alemania los métodos para viola son variados y destacan las obras de Bernhart Brahming (1870), Heinrich Kayser (1873) y Hilarie Lütgen (1874)¹⁸. En los siguientes años las publicaciones didácticas siguen en *crescendo* hasta constituir un corpus importante de métodos y estudios únicos en el contexto europeo. Una de las obras más ambiciosas es el *Viola-schule* en dos volúmenes de Hermann Ritter, de 1884. Es una obra que pretende acompañar al violista desde su inicio hasta llegar al nivel profesional. De hecho, el autor está reconocido como uno de los grandes pedagogos de la viola y fundador de la escuela moderna alemana. Su obra didáctica se completa con una colección de

¹⁸ *Ibidem*, pp. 204-205.

cuatro volúmenes titulada *Solobuch für viola alta* en la que reúne pasajes y extractos del repertorio de música de cámara y solista como la *Sinfonía concertante* de Mozart o *Harold en Italia* de Berlioz.

Una importante actividad editorial se desarrolla en torno a la ciudad de Leipzig, donde Hans Sitt publica en 1891 su *Método de viola* y, en 1913¹⁹, los *Quince estudios op. 116*. Richard Hoffmann (1844-1918), profesor del conservatorio de la ciudad, es autor de un método en 1884. Su colega Friedrich Hermann (1828-1907), profesor de violín y viola en el mismo centro a partir de 1847, publica los *Technische Studien* en 1883 y los *Konzert Studien op. 18* alrededor de 1879, que son otro claro ejemplo de hito en la escritura de la pedagogía violística del XIX. El valor artístico que atesoran, junto con la utilización de una compleja textura polifónica, hacen que estos estudios puedan servir no solo para el desarrollo de una técnica superior en el instrumentista, sino que pueden incluirse como obras de concierto. Los medios técnicos empleados están dirigidos a la consecución del virtuosismo, igualando en dificultad a cualquiera de los estudios de la época para violín. Resultan frecuentes las dobles cuerdas, el *bariolage*, los dobles armónicos, los *pizzicati* para la mano izquierda, los trémolos para la mano izquierda y los cromatismos en forma de *moto perpetuo*, como es el caso de los estudios número tres y seis.

¹⁹ *Ibidem*, p. 205.

ADAGIO

2. *Flag.* *p* *pp* *espr.* *pizz.* *espr.* *pizz.* *agilato* *pp*

EJEMPLO I. 4: F. Hermann, *Estudio n.º 2*,
dobles armónicos y *pizzicato* de mano izquierda, cc. 1-18.

sempre pp *dimin.*

EJEMPLO I. 5: F. Hermann, *Estudio n.º 5*, trémolo para la mano izquierda, extracto.

Clemens Meyer (1868-1958), alumno de Hermann Ritter y solista de viola en la orquesta de Bremen, es autor de diversas colecciones de estudios (*Seis estudios*, de 1894, y *Cuarenta y cinco estudios*, de 1896). Meyer es igualmente conocido por realizar la primera edición moderna del *Concierto n.º 1* en re mayor de Carl Stamitz (c. 1900). Entre otros violistas, Emil Kreutz publica (c. 1887) *Der Violaspieler: Sammlung von progressiv geordneten Stücken für Viola und Klavier*, colección de estudios muy utilizada hoy en día en los grados elemental y medio. El austriaco Hugo von Steiner (1862-1942), solista de viola de la Orquesta de la Ópera y profesor de viola y de viola de amor en el conservatorio vienés desde 1907, publicó los tres volúmenes de *Viola Technik op. 47* coincidiendo con su año de ingreso en el conservatorio.

Especialmente destacable es el legado del famoso violinista y violista berlinés Johannes Palaschko (1877-1932), alumno de Joachim y, a partir de 1913, director del Conservatorio de Berlín. Palaschko ha dejado la impresionante cifra de una docena de libros de estudios para viola, publicados durante las dos primeras décadas del siglo XX. Esta colección es variada en la duración, perfil y dificultad de los ejercicios; destacan sin duda, como obra cumbre, los *Diez estudios artísticos op. 44*

.I. 5. EL REPERTORIO PEDAGÓGICO DESPUÉS DE 1918

Después de la Primera Guerra Mundial, el repertorio pedagógico de la viola sufre un notable desarrollo con la publicación de colecciones de estudios destinados a violistas de nivel avanzado. La enseñanza de la viola se encuentra plenamente arraigada en los conservatorios superiores y es raro encontrar en ellos niveles de principiante. En Italia dos profesores de violín del Conservatorio de Milán aportan sendas publicaciones a la pedagogía de la viola: Marco Anzoletti (1867-1929), con los *Doce estudios para viola* de 1919, y Enrico Polo (1868-1953), con los *Estudios-sonatas* de 1950 en estilo barroco. En Estados Unidos Lilian Fuchs (1903-1995) es autora de tres interesantes volúmenes: *Twelve Caprices for viola* (1950), *Six Fantasy Studies* (1959) y los *Fifteen Characteristic Studies* (1965). Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, todas las principales publicaciones para violín se encuentran disponibles para viola (Kreutzer, Rode, Fiorillo, Mazas, Dont, Paganini...) gracias a las transcripciones de Louis Pagels, Joseph Wieland o Léon Raby, entre otros.

Un importante cuerpo de obras didácticas para viola es el escrito y publicado por Maurice Vieux (1884-1951). Profesor del Conservatorio de París desde 1919, es considerado como el padre de la escuela francesa moderna de viola. Su primera obra didáctica son los *Vingt études pour alto* de 1927, dedicados cada uno de ellos a un alumno que obtuvo el

primer premio en su clase del conservatorio entre los años 1919 y 1925. Estos estudios trabajan elementos técnicos específicos y en ellos se utilizan tonalidades generalmente menores y ciertas armaduras complejas para la mano izquierda. El frecuente uso de modulaciones y cromatismos nos introduce en dificultades propias de una técnica instrumental superior. Son ejercicios planteados con buen criterio didáctico, que preparan al instrumentista para hacer frente a las dificultades de la afinación. Los siguen los *Dix études sur les traits d'orchestre* de 1928, reflejo de la decisión de Vieux de dotar al violista de apoyo en relación directa con sus funciones futuras de músico de orquesta. En 1931 publica los *Dix études sur les intervalles*, en los que no deja lugar a la expresión pues cumplen una misión estrictamente didáctica en lo que al estudio de la afinación se refiere. Es autor igualmente de los *Six études de concert* en 1932, que llevan acompañamiento de piano, donde se aproxima más al estilo de los veinte estudios de 1927. Su publicación póstuma son los *Dix études nouvelles*. También en su catálogo encontramos cuatro solos de concurso en forma manuscrita, que son piezas cortas de estilo académico y con una serie de recursos técnicos de cierta complejidad.

Los sucesores de Maurice Vieux en el Conservatorio de París seguirían publicando métodos y estudios para la viola, como es el caso de Léon Pascal con la *Technique pour alto* y los *Vingt-cinq divertissements* de 1944, donde el autor se centra en la técnica básica,

intervalos, golpes de arco o elementos como los *pizzicati* o los harmónicos. Étienne Ginot, en su *Méthode pour l'alto* de 1962, propone una transcripción de los principales solos de métodos de violín (Viotti, Rode, Vieuxtemp...) como guía técnica. Más adelante, Marie Thérèse Chailley (1920-2001) es un claro ejemplo que ayuda a entender los avances producidos en la didáctica violística del siglo XX. Discípula directa de Maurice Vieux, es autora de numerosas publicaciones pedagógicas entre las que destacan los *Quarante exercices rationnels pour l'alto* (1966), *Exercices divertissants et pièces brèves pour alto, degré élémentaire* (1974), los *Vingt études expressives en doubles cordes pour alto, avec des conseils pour les travailler* (1980) y *Techniques de l'alto, les exercices au service de l'expression musicale* en dos volúmenes (1991). Todas ellas fueron publicadas por la editorial parisina Alphonse Leduc. La iniciativa personal de la autora a la hora elaborar sus métodos didácticos para viola parte del vacío existente de material específico en forma de ejercicios para el instrumento, tal como lo refleja en la introducción a sus *Quarante exercices rationnels pour l'alto*:

Mientras los violinistas disponen de un amplio repertorio de ejercicios técnicos, los violistas, menos favorecidos, deben tomar prestado frecuentemente de estos últimos su material de estudio; necesitan, pues, transportarlo para su propio uso. A nuestro juicio, entre las escalas y los estudios difíciles,

falta una piedra en el edificio. La obra que presentamos hoy trata de llenar esa laguna²⁰.

En el resto de sus publicaciones, Chailley cumple con el propósito de incrementar la literatura didáctica violística, consiguiendo un perfecto equilibrio entre el estudio científico, racional y mecánico de las dificultades técnicas, en combinación con la musicalidad de la que hace gala en sus estudios de carácter expresivo.

Laisser les doigts appuyés et enchaîner
Keep the fingers on the strings and begin immediately
Die Finger fest aufgesetzt lassen und verknüpfen

♩ = 83 *Allegro* (dans le tempo) *Allegro* (in tempo) *Allegro* (in tempo)

Allegro e ben marcato

EJEMPLO I. 6: M. T. Chailley, *Vingt études expressives en doubles cordes*, estudio n.º 3, cc.1-21.

En Alemania, Berta Volmer, alumna de Carl Flesch, publica *Bratschenschule*, dividido en tres volúmenes que vieron la luz

²⁰ M. T. Chailley: *Quarante exercices rationnels pour l'alto*, París, Alphonse Leduc, 1966, p. 1.

sucesivamente en 1956, 1957 y 1958. Son métodos muy arraigados y de constante uso en los conservatorios, que constituyen libros de texto habituales. En ellos se trabaja prácticamente la totalidad de la técnica violística desde su inicio hasta llegar a un nivel superior. Cada elemento técnico tiene su apartado de ejercicios en forma de secuencia que se repite y este patrón de trabajo será una constante a lo largo del método. Los ejercicios se presentan acompañados de una serie de estudios que refuerzan el aprendizaje, extraídos de diversas publicaciones anteriores, en algunos casos procedentes de la literatura violinística. Es de especial interés la inclusión de música para dos violas, donde profesor y alumno participan de manera conjunta en la interpretación. Los criterios en la elección de las piezas son sumamente acertados y provienen en su mayoría de arreglos para dos violas hechos por Berta Volmer a partir de música de diversos autores. Estas piezas combinan los elementos técnicos más problemáticos dentro del marco de la interpretación musical.

38 Lagenwechselübungen auf einem Bogenstrich

Die folgenden Lagenwechselübungen sind auf dieselbe Art zu üben!

Diese Übungen sind auch auf der D-, A- und C-Saite zu spielen.

39 Largo G. F. Telemann (1681-1767)

Schüler:

Lehrer:

EJEMPLO I. 7: B. Volmer, *Bratschenschule*, ejercicios n.ºs 38 y 39.



Mientras tanto, en Estados Unidos, Louis Kievman (1910-1990) es autor de dos interesantes publicaciones para la viola: *Introduction to Strings* y *Practicing the Viola Mentally-Physically*, ambas editadas por Kelton Publications en 1971 y 1967 respectivamente. *Introduction to*

Strings está compuesta por catorce lecciones para iniciarse en la práctica violística, concebidas tanto para el aprendizaje individual como para la clase de grupo, de manera que el alumno comience a familiarizarse con el instrumento bien sea solo o colectivamente. Cada una de las lecciones está dirigida al trabajo de un elemento técnico particular y contiene texto, fotografías y música. El método está ideado para ser completado en catorce semanas, a razón de una lección semanal, estimando el tiempo de estudio en torno a una hora diaria. Se trata de un sistema idóneo para adquirir en poco tiempo las destrezas necesarias para el asentamiento de unas nociones de técnica básica de manera eficiente.

Practicing the Viola Mentally-Physically es un método para viola muy interesante desde el punto de vista conceptual. En solo veinticinco páginas es capaz, mediante instrucciones precisas, de elaborar una serie de ejercicios rutinarios para la práctica diaria que aglutinan la mayor parte de la técnica violística. Está dividido en dos secciones: la primera dirigida a la mano izquierda y la segunda a la derecha. El propósito del autor es conseguir en el intérprete la habilidad de controlar los movimientos físicos necesarios para la ejecución. La comprensión mental conduce a un mayor control muscular que el que pueda estar originado exclusivamente por el propio movimiento físico, por ello considera de poco interés la repetición continuada sin reflexión alguna. Así mismo estima conveniente dividir el tiempo de estudio en dos secciones: una para los ejercicios y

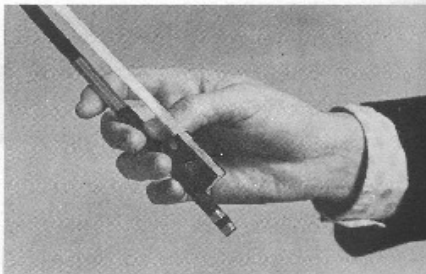
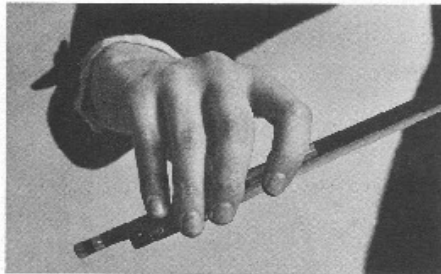
otra para el repertorio. Cada uno de los ejercicios planteados viene acompañado de un texto que da las pertinentes instrucciones para su práctica.

HOLDING THE VIOLA



- 1 – Stand or sit erect.
- 2 – If standing, balance evenly on both feet.
- 3 – Instrument parallel to floor.
- 4 – To hold instrument – Rest on left collar bone – face straight ahead – then turn head to left making jaw clamp.
- 5 – Rest instrument between ball of left thumb and base joint of first finger (not down in crook).
- 6 – Left wrist in straight line with arm
- 7 – A shoulder pad may be used if desired.

HOLDING THE BOW



- 1 – Place bent thumb against front edge of frog.
- 2 – Place middle finger directly opposite thumb (not touching).
- 3 – First finger at nail joint.
- 4 – Third finger hangs over side of bow.
- 5 – Little finger on top of stick – (curved).
- 6 – Turn hand inward toward tip.
- 7 – Wood tipped away from self.

EJEMPLO I. 8: L. Kievman, *Introduction to Strings*, lección n.º 1.

IV
Pizzicato
(Left Hand - Right Hand)

Directions for Practice:

1. The finger which picks, travels only the distance to the next string. (Like a short jab).
The plucked sound with either hand must be loud and pistol-sharp. Pluck with authority, with the left hand particularly.
2. After plucking the first note, allow the left hand fingers to rest lightly relaxed against the string, without pressure to the fingerboard.
3. After resting, press both fingers of the left hand in one motion (the plucking finger and the note to be sounded) and immediately pluck the note indicated with the left hand finger.
4. Do this exercise on a different string daily.

CAUTION: Do only a few notes each day until the fingers are conditioned to the left hand pizzicato.

NOTE: pizz. = pluck with the right forefinger.
L. H.
4+ = pluck with the 4th finger of the left hand.
The number above the line indicates the finger which plucks the string.
The number next to the note indicates the finger which stops the string.

PLAY ONLY ONCE DAILY

EXPLANATION: To be strong and supple, the fingers of the left hand must be exercised in all possible directions. This long neglected finger movement, so essential to the development of the left hand technique, contributes to the full development of the muscle tone. This exercise should be practiced in conjunction with studies No. 1 and No. 2.

EJEMPLO I. 9: L. Kievman, *Practicing the Viola Mentally-Physically*, ejercicio n.º 4

La didáctica violística del siglo XX atesora por una parte la herencia didáctica del repertorio para violín mediante la transcripción literal de obras (véanse los casos de los estudios de Kreutzer, Fiorillo, Dont, etc.) y también

la confección de métodos originales para el instrumento. Estas dos tendencias conviven perfectamente en la actualidad, donde es posible observar en los conservatorios la programación de estudios transcritos del violín junto con obras originales para viola. Los arreglos y transcripciones se han añadido al repertorio del joven violista, y muchos músicos de la segunda mitad del siglo han contribuido a tal fin, como Watson Forbes, Milton Katims o Leonard Mogill, entre otros. Esta tarea, que sigue siendo esencial, continúa su desarrollo en la actualidad en manos de una nueva generación de violistas. Por otra parte, es destacable el trabajo desarrollado por las asociaciones de viola que velan por el avance y desarrollo del instrumento, así como por la investigación de un campo tan fecundo como el de la didáctica instrumental.

CAPÍTULO II:

LA ACTIVIDAD VIOLÍSTICA

EN TORNO A LA REAL CAPILLA DE MADRID

II. 1. LA ACTIVIDAD VIOLÍSTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

Para estudiar la enseñanza de la viola en España debemos retrotraernos al siglo XVIII, cuando la corte se convierte en uno de los principales focos de producción de música instrumental en España. Este gusto por la música en las casas de Austria y de Borbón queda fielmente reflejado en la iconografía oficial de ambos linajes, donde podemos ver representaciones pictóricas de la realeza rodeada de afamados músicos de la época. La riqueza, capacidad económica y de infraestructuras que la Casa Real posee hace que numerosas personalidades musicales españolas y extranjeras se interesen en los altos sueldos allí percibidos. No es extraño constatar el ir y venir de célebres artistas por las diferentes cortes europeas en búsqueda de mejores condiciones económicas. Durante los años de servicio en la Casa Real, estos músicos componen obras instrumentales, entre las que encontramos diversas composiciones para la viola. Al igual que en la corte, existen en España distintas casas nobles que en cierto modo rivalizan con el esplendor musical vivido en la capital del reino en cuanto a la celebración de fiestas religiosas y profanas. La Casa de Alba, la Casa de Osuna o la de la condesa-duquesa de Benavente son claros ejemplos de ello, llegando a tener orquestas y músicos propios.

La Casa de la condesa-duquesa de Benavente contaba con su orquesta propia, que estaba formada por diecisiete músicos. El director de la misma era el famoso compositor y violonchelista Luigi Boccherini.

Respecto a la sección de violas, no se hace alusión a su existencia, pero la plaza de violín ocupada por Pedro Vidal, sin mencionar su puesto, nos sugiere que podría hacer las veces de viola¹. Siguiendo esta teoría, la cuerda estaría equilibrada con dos violines primeros, dos segundos, una viola y dos bajos.

En la Casa de Alba encontramos los nombres de diversos compositores vinculados a la viola de una u otra forma, tales como Luis Misón (1720-1766), Manuel Canales (1747-1786) o José de Herrando (1680-1762). Luis Misón, originario de Barcelona, trabajó en la Real Capilla como flautista y dejó una interesante colección de seis *Sonatas para flauta*, con la peculiaridad de ser la viola el instrumento elegido como obligado para el acompañamiento. La partitura se encuentra en paradero desconocido y es el musicólogo español José Subirá el que reproduce un facsímile de una de las páginas de dichas sonatas en donde la parte de viola figura como bajo².

La relación de Manuel Canales con la viola tiene que ver con su habilidad a la hora de ejecutar la viola de amor, instrumento que en España gozó de cierta aceptación durante el siglo XVIII y también en el XIX gracias a la figura de Tomás Lestán. La viola de amor era entonces un instrumento popular. En los conciertos celebrados en el teatro de los Caños del Peral los días 17 y 24 de febrero de 1788, descubrimos que

¹ A. Martín Moreno: *Historia de la música española*, vol. 4, Madrid, Alianza música, 1985, p. 278.

² *Ibíd.*, p. 271.

uno de los intérpretes más aplaudidos por el público asistente por su virtuosismo a la viola de amor fue Miguel Hesser, que ya era un músico reconocido en toda Europa. Según los diarios de la época, Hesser ejecutó un concierto para el instrumento de su propia creación junto con una serie de caprichos para viola sola y acompañó en algunas arias a famosas cantantes de la época como Dña. Catalina Tordesillas³:

Esta noche a las 6 y media se repite en el Coliseo de los Caños del Peral el concierto que se compone a partes. En la primera se empezará con una obertura de N.... Cantará una aria la Sra. Juana Barnasina; otra la Sra. Petronila Correa; otra obligada a clarinete, la Sra. Catalina Tordesilla; otra con recitado instrumental, la Sra. Teresa Oltrabelli; y tocará un concierto de viola de amor el célebre profesor D. Miguel Hesser. En la segunda se tocará una obertura de N.... Cantará un aria el Sr. Carlos Barnasina; otra la Sra. Lorenza Correa; otra la Sra. Teresa Oltrabelli; y otra la Sra. Catalina Tordesillas, obligada a viola de amor, que acompañará el citado Hesser⁴.

Canales le da a la viola la denominación de «tenor» en su colección de *Six Quarttets for two Violins, Tenor & Bass. op III*, editados en Londres. Posiblemente esta designación surja del hecho de que estos

³ *Ibíd.*, p. 317.

⁴ *Diario de Madrid*, 24 de febrero de 1788.

cuartetos estuviesen concebidos para ser interpretados con la colección de Stradivarius de la Casa Real, adquiridos por el entonces infante Carlos IV en 1775. Entre ellos se hallaba un ejemplar de viola tenor, hoy en día en paradero desconocido.

El insigne violinista español José de Herrando, en la introducción de su tratado para violín titulado *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* —publicado en París en 1756—, hace alusión en su introducción a los beneficios que aporta para el violinista el estudio de la «violeta»⁵, que es la forma en la que se denominaba a la viola en gran parte del territorio peninsular, y a la necesidad de aprender la clave de do en tercera para su ejecución. Pero la importancia de Herrando y su relación con la viola va más allá de unas sencillas recomendaciones. El manuscrito de sus seis *Sonatine a solo per violino de V corde*, conservadas en la Biblioteca de Farinelli en Bolonia, nos sugiere que Herrando las pudo concebir para un instrumento similar a la viola en cuanto a la afinación de las cuatro cuerdas principales do-sol-re-la, mas una cuerda aguda mi, lo que reflejaba un instrumento con la misma afinación que la viola pomposa. Este término puede ser utilizado indistintamente como *viola o violín pomposo*, ya que podríamos pensar en un violín con una cuerda más grave (do) o, por el contrario, en una viola con una cuerda más aguda (mi).

⁵ F. Javier Garbayo Montabes: «La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)», *Anuario musical*, nº 62, enero-diciembre 2007, pp. 229-256.

Herrando es autor del primer trabajo didáctico sobre pedagogía violística en España. Su *Libro de Diferentes Lecciones para la Viola, para el Exmo. Sr. Duque de Alba del Sr. Dn. José de Herrando* constituye el primer documento pedagógico español para el instrumento. Se trata de una obra manuscrita, localizada por Subirá y actualmente en paradero desconocido. Probablemente se perdió en el incendio de la Casa de Alba durante la Guerra Civil española. Incluía cuarenta y dos ejercicios que, en palabras de Subirá, son obras «más variadas e interesantes que las contenidas en su tratado impreso para violín»⁶.

Otro interesante tratado, en este caso para violín, fue escrito por el violinista español José Cañada. Oriundo de Jaén, Cañada sirvió como primer violín de la Santa Iglesia de Salamanca y como sustituto en la cátedra de música de la Universidad de la misma ciudad. Su hijo sería un importante violista al servicio de Carlos IV. En el método alude a la posibilidad de ser utilizado enteramente para el estudio de la viola. El libro se titula *Arte especulativo de violín, por principios teóricos* y fue publicado en 1791. En el siguiente texto podemos visualizar una descripción del mismo.

Se abre una subscripción en la librería de Escribano, frente a la Imprenta Real, a un libro intitulado *Arte especulativo de violín, por principios theoricos*; obra original y única en su clase, dividida en dos libros; en el primero se trata de todos

⁶ Martín Moreno, o. cit., p. 262.

los principios y reglas fundamentales pertenecientes al arte de tocar aquel instrumento, empezando desde su definición: en el segundo se proponen varias cuestiones físico-sonoras, y por su medio se explican varios fenómenos muy curiosos y relativos al mismo instrumento, ignorados hasta ahora de todos o los más de sus profesores: obra muy útil y curiosa, no solo para aquellos y demás sus aficionados, sino también para toda clase de músicos: es enteramente aplicable su doctrina a la viola, y mucha parte de ella al violoncelo: un tomo a la rústica 10 rs. Por ejemplar, y a 14 para los que no se subscriban: su autor D. Joseph Cañada, violinista primero que fue en la Santa Iglesia de Salamanca, y substituto en la Cátedra de música de aquella Universidad⁷.

En lo referente a la enseñanza musical, y debido a que la práctica instrumental se convierte en un hecho generalizado, conviene señalar el auge de las academias de música experimentado en España a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Estas instituciones instruían sobre todo a las personas aficionadas a la música. Tomás de Iriarte, en una epístola de 8 de enero de 1766, escribe:

Noches hay en las que se hallan congregados
veinte y acaso más aficionados
que su parte ejecutan de repente.
Mi manejo no es mucho ni muy poco

⁷ *Diario de Madrid*, 8 de abril de 1791.

y entre ello logro así lugar decente,
pues, cuando no el violín, la viola toco,
la viola que algún día
en nuestras Academias de Armonía
tú solías tocar por instituto,
de la cual yo quedé tu substituto⁸.

Paralelamente a estas academias que se ocupaban de las enseñanzas musicales *amateurs*, es preciso apuntar que siguen siendo las catedrales los centros de enseñanza encargados de la formación musical profesional. Respecto a la enseñanza de carácter privado o particular, resulta difícil de concretar, pero obviamente existía; prueba de ello son los anuncios en los diarios de la época ofertando instrucción musical e instrumental.

En la calle de Sta. Ana n. 3 pasada la tienda de chocolate para la calle de Toledo, entrando por el rastro, a mano izquierda, vive un ciego que llaman Francisco Delgado, y enseña a tocar vihuela, violin, violon y viola⁹.

No existía en España una enseñanza instrumental reglada como la había en otros países europeos, hasta que en 1810 Melchor Ronzi, quien fuera primer violín de cámara de José Napoleón I, propugnó la creación de un conservatorio de música vocal e instrumental a semejanza del de

⁸ Martín Moreno, o. cit., p. 293.

⁹ *Diario de Madrid*, 4 de junio de 1792.

París y de los conservatorios italianos¹⁰. Habría que esperar a 1830 para que el Real Conservatorio de Madrid viese la luz. Ronzi era un buen intérprete de viola y asiduo ejecutante en los conciertos de la capital del reino; llegó a actuar como solista de viola en los mismos, como por ejemplo en el concierto de viola ofrecido en el Coliseo de los Caños del Peral el 17 de marzo de 1794:

Hoy a las siete ½ en punto de la noche, en el Coliseo de los Caños del Peral, es el quarto, dividiéndole en dos partes en la forma siguiente: primera parte, se empezará con una Sinfonía, del Sr. Pleyel, cantará una Aria la Sra. Pellizoni, otra el Sr. Franqui, seguirá un Allegro de Sinfonía, después cantará una Aria el Sr. Sanoni, y otra el Sr. Alberrarella; dando fin a esta parte con un dueto executado por los Sres. Franqui y Simoni. Segunda parte. Empezará D. Melchor Ronzi con un concierto de Viola¹¹.

II. 2. LA VIOLA EN LA REAL CAPILLA DE MADRID

La Real Capilla es una institución generadora de una gran parte de la producción musical religiosa en España. Desempeña también un papel significativo en cuanto a la creación de música instrumental,

¹⁰ Antonio Martín Moreno, o. cit., p. 302.

¹¹ *Diario de Madrid*, 19 de marzo de 1794.

concretamente violística, como veremos a lo largo de este apartado. En 1701, reinando Felipe V, la Real Capilla estaba conformada por un total de veintiún instrumentistas y dieciocho cantores. Es preciso señalar la ausencia de violas dentro de la orquesta de la Real Capilla de principios del XVIII. Por el contrario, en la capilla de música napolitana, que también dependía del monarca español, sí encontramos la presencia de dos violas y un mayor número de violines en su composición, hasta llegar a los ocho frente a los cinco que había en la de Madrid. En Nápoles faltan los instrumentos de viento, hecho que pone de relieve la diferencia tímbrica de la orquesta italiana, en donde la cuerda desempeña un papel fundamental.

A medida que la música instrumental va cobrando más importancia, la Real Capilla madrileña sufre distintas ampliaciones a lo largo del siglo. Las primeras plazas de viola que encontramos en plantilla son de 1739, en número de dos, frente a diez violines, cuatro violones, dos contrabajos, tres bajones, clarines, oboes y un fagot. No obstante, con anterioridad a la aparición de las primeras plazas de viola en plantilla, el papel de viola estaba desempeñado por violinistas, como es el caso de Juan Burriel, que empezó a servir en la Capilla en 1733 como violín y viola y que solicitó que le fuera conferida la plaza de viola en octubre de 1747¹².

¹² Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 124.

A partir de 1755 la estructuración de la planta orquestal pone de manifiesto un cambio en la música de la segunda mitad de siglo. Se suprime el arpa para utilizar con más frecuencia el bajo continuo; la cuerda se consolida con un grupo más completo formado por doce violines, cuatro violas, tres violonchelos y tres contrabajos, mientras que las maderas se agrupan en parejas, configurando de esta forma lo que podemos considerar como la orquesta clásica. El 2 de mayo de 1756 se aprueba el Reglamento o planta de la citada formación¹³. En el siguiente cuadro podemos observar la evolución de la orquesta durante la primera mitad de siglo. Conviene señalar que la sección de violas, inexistente hasta 1739, se consolida definitivamente en 1755 con cuatro miembros.

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

Fuente: Hergueta (para los años 1701, 1715, 1739, 1755) y Subirá (para 1743).

EJEMPLO II. 1: Evolución de la plantilla en la primera mitad del XVIII según Martín Moreno en *Historia de la música española*, vol. 4, p. 35.

¹³ Martín Moreno, o. cit., p. 55.

La planta de la Real Capilla de 2 de mayo de 1756 estaba formada por Juan de Ledesma, Francisco Guerra, Manuel Dalp y Felipe Monreal. Uno de los primeros músicos que ingresó como violista con plaza en la Real Capilla fue Manuel Teodosio Dalp, en 1739. Ocupó el puesto de segundo viola hasta 1744 y pasó a continuación al de primer viola con la obligación de tocar el violín debido a la muerte de su hermano Felipe¹⁴. El fundador de la saga, Teodosio Dalp, había nacido en Valencia en el siglo XVII. Se trasladó a Madrid en 1695 y tenía como oficio la construcción de guitarras. Tuvo cuatro hijos de su matrimonio con Manuela de Regaldía de Vallecas. Uno de sus hijos, Felipe Dalp, había ingresado como violín de la Real Capilla en 1732 y en 1739 pasó a primer viola con aumento de salario; falleció en 1744. Los Dalp —o Dalpe— eran una familia de músicos que prestaron sus servicios a la corona desde 1715, fecha de ingreso de Teodosio Dalp Regaldía, el mayor de los cuatro hermanos. Teodosio trabajó en la Real Capilla hasta su muerte en 1724. Es el primer violinista de origen español nombrado violín numerario de la Real Capilla. Otro de los hermanos, Gerónimo Dalp, consiguió plaza de violín numerario en 1724.

Francisco Guerra ingresa en la Real Capilla un 23 de abril de 1749 para cubrir una plaza de viola vacante, de las tres de número que existían, con salario de 500 ducados anuales¹⁵. Poco conocemos de Felipe Monreal, salvo que se formó en el Real Colegio de Niños Cantores

¹⁴ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 124.

¹⁵ *Ibidem*, C^a 3049, expediente 9.

entre 1726 y 1736 y que perteneció a la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro. Juan de Ledesma (Segovia ca. 1713-Madrid 27 de agosto de 1781) fue paje de Fernando de Borbón y estuvo vinculado como violín y viola a la Real Capilla desde 1729. Esta polivalencia le permitió el empleo en diferentes orquestas. A partir del 23 de abril de 1749, el rey le otorga la plaza de primer viola de la Real Capilla, posición que no abandonaría hasta su muerte y que conllevaba además la posibilidad de pasar a la sección de violines, con la subsiguiente mejora económica¹⁶.

El violista de la época debía recurrir al pluriempleo con frecuencia debido a las vicisitudes económicas por las que atravesaba. La capacidad de tocar dos o más instrumentos favorecía las posibilidades de empleo en diferentes agrupaciones orquestales. En el caso de los violistas, generalmente instruidos como violinistas, estos contaban con mayores posibilidades laborales. No es extraño constatar cómo los violistas en la España del XVIII ejercían en varias orquestas, incluso en la sección de violín. Los anteriormente citados Juan Ledesma y Francisco Guerra figuran como violinistas de la Orquesta del Real Coliseo del Buen Retiro entre los años 1747 y 1758. Por otra parte, sus compañeros de la Real Capilla, Manuel Dalp y Felipe Monreal, aparecen como violistas, junto a Juan Manchado y Juan Buriel¹⁷. Sucesivamente, a lo largo de las siguientes décadas, se incorporan a la sección Pedro Barrios en 1770, Pablo Nadal en 1778, Vicente Ongay en 1781, Rafael García también en

¹⁶ Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, C^a 12919, expediente 46.

¹⁷ Martín Moreno, o. cit., p. 358.

1781 y Manuel Carriles en 1789. A partir de la reunificación de la sección de violines y violas en una misma clase en el año 1794, ingresan Francisco Vaccari en 1795, Cristobal Androozzi en 1798 y José Rodríguez de León en 1801.

Otra estirpe de violistas españoles es la de los Font. Francisco Font trabajó como viola al servicio del infante don Luis Antonio de Borbón (1727- 1785) junto a sus tres hijos violinistas —Antonio, Pablo y Juan— y el violonchelista Luiggi Boccherini. A la muerte del infante en 1785, los miembros de esta saga fueron ocupando puestos en la Real Capilla por orden del rey Carlos III, según se iban produciendo vacantes. Encontramos a Antonio Font con plaza de último viola de la Real Capilla desde el 3 de septiembre de 1789 hasta su muerte en 1810. El más joven de los hermanos, Juan María Font, ingresa como viola en la Real Capilla el 21 de noviembre de 1791, cubriendo la vacante por fallecimiento de Manuel Dalp. Alcanza la jubilación el 22 de noviembre de 1836, cuando cuenta setenta y un años de edad, y pasa a percibir las cuatro quintas partes de su salario, que era de trece mil reales¹⁸. Este mismo Juan Font tocaba en la Orquesta de la Ópera el violonchelo, dando muestra de la capacidad de los músicos de aquel entonces para tocar diferentes instrumentos técnicamente diferenciados entre sí.

¹⁸ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 2687, expediente 53.

Primer violín y director de orquesta:	Melchor Ronzi	18.000 rs.
Primer violín de bailes:	José Fiori Spontoni	12.000 ”
Segundo violín de bailes:	Pedro de Roda	6.300 ”
Violines:	Juan Balado	5.500 ”
	Juan Corblan	5.500 ”
	Miguel Mariuchi	5.000 ”
	Sebastián Dimas	4.500 ”
	Francisco Gamuchín	4.500 ”
	Jaime Rivas	4.500 ”
	Pedro Guerra	4.500 ”
	Pablo Rosquillas	4.500 ”
	Pablo Garisuain	4.500 ”
	Joaquín Blanco	2.500 ”
Violas:	Marcos Balado	4.000 ”
	Manuel Maciá	4.000 ”
Violonchelos:	F. Javier Pareja	6.600 ”
	Pablo Font	4.500 ”
	Juan Font	2.800 ”

EJEMPLO II. 2: Cuadro de los músicos componentes de la Compañía de la ópera y baile de Madrid en 1790, donde podemos ver a los Font como violonchelistas. Martín Moreno en *Historia de la música española*, vol. 4, p. 369.

La orquesta de la Real Capilla atraía a diferentes personalidades musicales europeas, como por ejemplo la del famoso violinista francés Alejandro Boucher. Nacido en París el 11 de abril de 1778, fallece en la misma ciudad el 29 de diciembre de 1861. Boucher fue autor de dos conciertos para violín y estuvo casado con la célebre arpista Celeste Gaullot. Gozó de gran fama como virtuoso del violín e ingresó en la Real

Capilla como viola en 1796. También trabajó como violinista al servicio de Carlos IV¹⁹.

A finales del XVIII y principios del XIX Dámaso Cañada desarrolla una importante labor como viola en la corte de Carlos IV, donde llegó a tocar en cuarteto con el propio rey, gran aficionado al violín. Hijo de José Cañada, del que ya mencionamos su tratado de violín, ingresa en la Real Capilla por oposición en 1806 y permanece en ella hasta 1837. Probablemente colaborase en la orquesta desde 1798, al igual que lo hacía en otras agrupaciones como la orquesta del Teatro de la Cruz.

Entrados en el siglo XIX, Francisco Balcarén ingresa en la Real Capilla en 1803 por periodo de tres años, hasta que renuncia a la plaza undécima de violín que tenía para pasar a primer violín de la catedral de Toledo²⁰. El sueldo percibido por Balcarén, de 7.000 reales, le resultaba insuficiente para mantener a su familia; por ello, y también bajo prescripción médica que le aconseja residir fuera de la capital, se traslada a Toledo. Allí percibirá un sueldo de 1.000 ducados anuales, cifra que no alcanzaría trabajando como músico de la Real Capilla al menos tras veinte o treinta años de antigüedad. En 1816 regresa a la Capilla y solicita que le sea conferida la plaza de otro instrumento que se halle vacante, con el sueldo y antigüedad de los que en ese año gozaría si hubiese continuado. En su expediente personal hemos encontrado su

¹⁹ A. Martín Moreno, o. cit., p. 246.

²⁰ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 16513, expediente 10.

nombramiento como primer supernumerario de viola con fecha de enero de 1817. Esta denominación de *supernumerario* es una novedad adoptada durante el reinado de Carlos IV, por la cual se otorga una plaza no contemplada en planta a un músico por propio deseo del monarca. Francisco Balcarén fallece el 23 de octubre de 1818.

En el siguiente ejemplo podemos ver la plantilla de violines y violas de la época, donde distinguimos los nombres de los ya citados Dámaso Cañada o Juan Font ascendidos a la sección de violines. Es curioso constatar la importancia de la viola en la plantilla orquestal, dada la existencia de doce violines por seis violas. Si dividimos los violines entre primeros y segundos, las voces quedarían establecidas en seis instrumentos por sección. Esto nos da la idea del grueso de la cuerda de violas en comparación con lo considerado como plantilla estándar en la orquesta clásica.

Violines.	D. ⁿ Juan Oliver.	14.000
	D. ⁿ Pablo Nadal.	14.000
	D. ⁿ Manuel Carril.	13.000
	D. ⁿ Juan Font.	13.000
	D. ⁿ Francisco Vacari.	12.000
	D. ⁿ José Rodríguez León.	12.000
	D. ⁿ Cristoval Bonda.	11.000
	D. ⁿ Juan Balao.	11.000
	D. ⁿ Calisto Filipo.	11.000
	D. ⁿ Damaso Cañada.	11.000
	D. ⁿ Manuel Sánchez Bruda.	10.000
	D. ⁿ Luis Weidrof.	10.000
Violas.	D. ⁿ Marcos Balao.	10.000
	D. ⁿ Andrés Rosquellas.	10.000
	D. ⁿ Jeronimo Ferrari.	9.000
	D. ⁿ Cristoval Androsi.	9.000
Supernumerario.	D. ⁿ Vicente Asensio.	5.000
Id. por gracia particular.	D. ⁿ Francisco Balcarén.	5.000

Madrid 3. de Enero de 1817.

EJEMPLO II. 3: Archivo General de Palacio, Plantilla de la Real Capilla, sección de violines y violas en 1817, C^a 160, expediente 4.

En esta plantilla podemos ver cómo existen dos plazas de supernumerario con sueldo de 5.000 reales, una concedida a Balcarén y otra a Vicente Asensio, por gracia particular. En la hoja de servicios de Vicente Asensio figura su nombramiento como segundo viola supernumerario el 7 de enero de 1817. Tras el fallecimiento de Balcarén y de José Rodríguez León (violín sexto), asciende Marcos Balado de primer viola a la sección de violín, y el resto de la sección de violas asciende un puesto, resultando primer viola Andrés Rosquellas. Asensio sube a la plaza de tercer viola con 9.000 reales el 24 de noviembre de 1820, por

fallecimiento de Cristóbal Andreosi²¹, e ingresa como cuarta viola Manuel Lloria, de manera que queda suprimida la plaza de viola supernumerario.

Tanto Andrés Rosquellas como Marcos Balado pertenecen a la segunda generación familiar de músicos que prestaron servicios a la Real Capilla. Los Rosquellas son una familia de origen catalán formada por los siguientes músicos: Jaime y Pablo, hermanos, miembros ambos de las Reales Guardias Españolas; Jaime, Francisco y Ramón, hijos de Jaime, y Pablo y Andrés, hijos de Pablo. Pablo Rosquellas hijo formó parte de la orquesta como viola a principios del XIX, hasta que en 1808 abandonó la capilla para trasladarse a París por un periodo de diez meses, según consta en su expediente personal²². No regresaría a la Real Capilla y perdería los derechos de licencia real; así figura en un documento examinado perteneciente al Archivo General de Palacio y fechado el 7 de agosto de 1819.

Por otra parte, los Balado desarrollan su actividad orquestal a lo largo de la primera mitad del XIX. Juan Balado ingresa con plaza de cuarto viola el 19 de junio de 1804, e irá ascendiendo hasta ocupar el puesto de primer violín concertino de la orquesta en febrero de 1832, para fallecer poco después, concretamente en abril de ese mismo año²³. Marco Balado ingresa como cuarto viola en 1814 y, tres años más tarde,

²¹ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 208, expediente 4.

²² *Ibidem*, C^a 207, expediente 4.

²³ *Ibidem*, C^a 12999, expediente 11.

pasa a la primera plaza de viola, ascendiendo sucesivamente hasta el puesto de segundo violín. Marcos Balado fallece el 30 de julio de 1841²⁴.

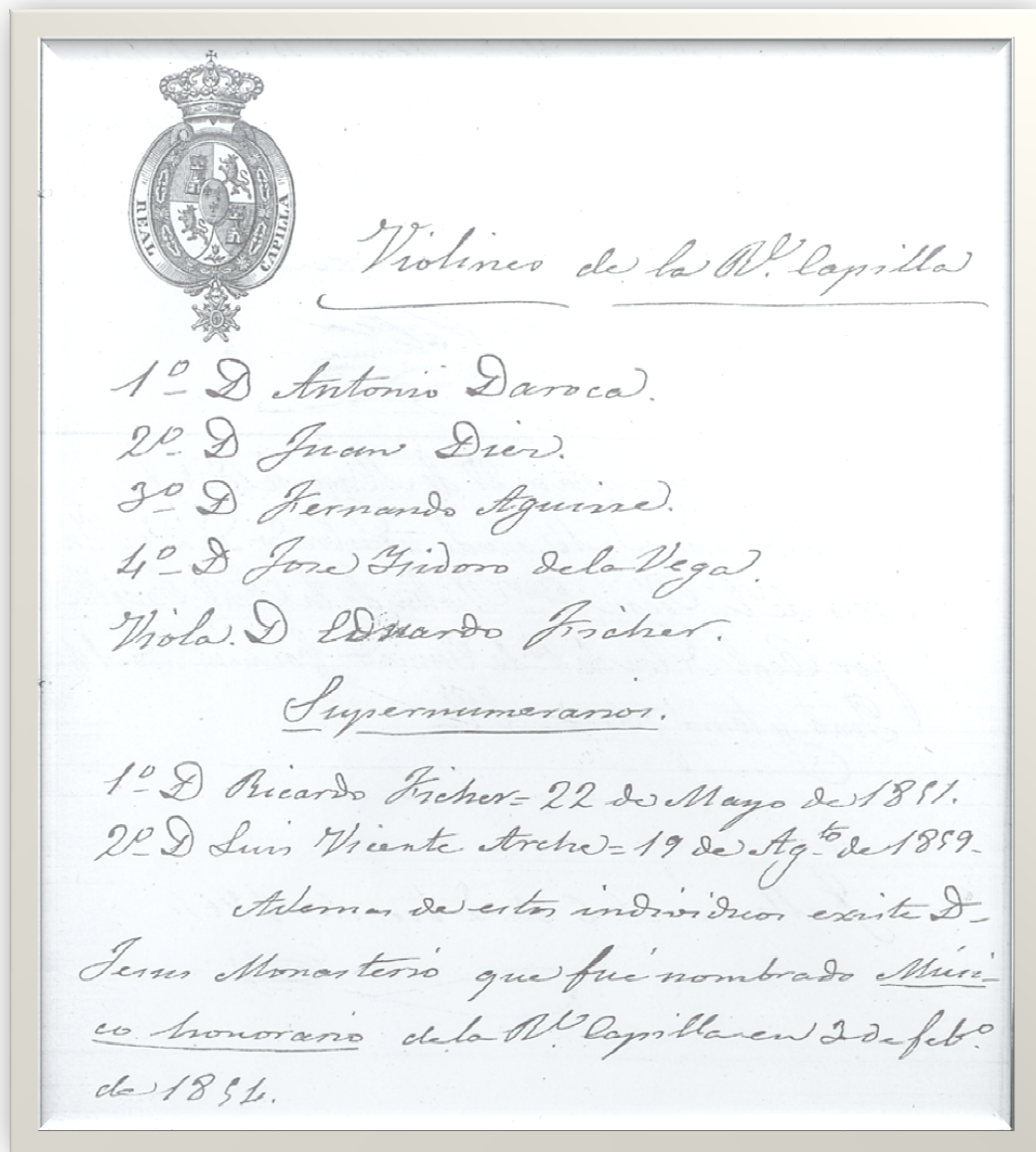
A mediados de siglo, dentro de los expedientes de la Capilla Real examinados, encontramos al músico José Isidoro de la Vega ocupando una plaza de viola con fecha de ingreso de 22 de octubre de 1852²⁵, para ascender a cuarto violín en 1864, como podremos ver en el ejemplo II. 4. Fernando Aguirre ingresó como segundo viola en 1832 por oposición, a la que concurrieron también Juan Cuervo y Luis Vicente, en el cuadro con plaza de supernumerario. Aguirre falleció el 23 de mayo de 1864²⁶. El otro supernumerario, Ricardo Fischer, es posiblemente hermano de Eduardo, el único viola en plantilla de la orquesta. Llama la atención el notable recorte en la plantilla de cuerda de la capilla, con un descenso importante de la misma a partir de la segunda mitad del XIX. Eduardo Fischer ingresa en la capilla, según reza su expediente personal, el 18 de diciembre de 1845 como violín supernumerario. Adquiere la plaza de viola en marzo de 1860. Posteriormente asciende a violín cuarto en 1864, a violín tercero el 15 de diciembre de ese mismo año, a violín segundo el 10 de mayo de 1875 y a primer violín el 27 de diciembre de 1883. Falleció en Madrid el 22 de enero de 1904²⁷.

²⁴ *Ibidem*, C^a 16513, expediente 1.

²⁵ *Ibidem*, C^a 115, expediente 9; C^a 1074, expediente 20.

²⁶ *Ibidem*, C^a 30, expediente 2.

²⁷ *Ibidem*, C^a 16916, expediente 170.



EJEMPLO II. 4: Plantilla de la sección de violines y violas en 1864.
Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 115, expediente 9.

Durante el ocaso de la Real Capilla, iniciado hacia mediados del siglo XIX hasta su cierre en 1931, destacan en la sección de violas los nombres de Julio Francés Rodríguez y Eduardo Escobar de Ribas. De este último sabemos que nació el 11 de abril de 1875 e ingresó en la orquesta sustituyendo a Manuel Pobo y Núñez, que actuaba como

segundo viola. El salario de aquella época era de 2.000 pesetas anuales²⁸. Su ascenso a primer viola tuvo lugar el 19 de noviembre de 1928, pasando a cubrir su vacante Conrado del Campo. El 16 de junio de 1931, por orden del Gobierno de la República, se dispone «Eliminar de las plantillas del servicio activo a todo el personal que estaba afecto a la Capilla del que fue Palacio Real de Madrid». Ya en el año 1904 Eduardo Escobar tocaba en la Orquesta Sinfónica de Madrid como segundo viola, donde tenía como compañero de atril a Julio Francés como líder de la sección. En la plantilla de 1934 de la misma orquesta, Escobar ocupa la plaza de primer viola y Conrado del Campo la de segundo. Por el contrario, Julio Francés figura como concertino de violín

VIOLAS

Julio Francés

Eduardo Escobar

Conrado del Campo

Manuel Álvarez

Eugenio Marchetti

Francisco Latasa

Miguel Berbel

José Ramírez

Manuel Montano

Fidel López

EJEMPLO II. 5: Sección de violas de la Sinfónica de Madrid en 1904.
Según Gómez-Turina en *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, p. 195

²⁸ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 1152, expediente 21.

VIOLAS

Eduardo Escobar
Conrado del Campo
Manuel Álvarez
Eugenio Marchetti
Francisco Latasa
Miguel Berbel
José Ramírez
Baltasar Hernández

VIOLÍN CONCERTINO

Julio Francés

EJEMPLO II. 6: Sección de violas de la Sinfónica de Madrid en 1934.
Según Gómez-Turina en *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, p. 198.

Julio Francés y Rodríguez fue un afamado violinista y violista del primer cuarto de siglo. Al margen de su posición como primer viola tanto de la Capilla Real como de la Sinfónica de Madrid, fue caballero de la Real Orden Española de Isabel la Católica, primer premio de violín de los conservatorios de Madrid y Bruselas; violín concertino de la Orquesta Sinfónica y del Teatro Real, y violín sustituto del maestro Arbós en la Real Capilla. Su padre, Alejandro Francés, era pianista, nacido en Zaragoza, y su madre, Ignacia Rodríguez, natural de Guadalajara. Julio Francés nace en Madrid el 29 de diciembre de 1879. Contrae matrimonio con Adelaida Muñoz y de esa unión nace su único hijo varón, llamado Enrique. Ingresaba como violista en la Real Capilla por oposición al igual que Eduardo Escobar, obteniendo el primer puesto. Ascende a primer violín segundo

por dimisión de José del Hierro el 19 de noviembre de 1928 y queda apartado de sus servicios en 1931 por orden del Gobierno de la República. No obstante, en 1942 se le reconocen los servicios prestados como funcionario público y pasa a la situación de jubilado²⁹.

II. 3. EL REPERTORIO VIOLÍSTICO DE LA REAL CAPILLA DE MADRID

La rica vida musical en la España del XVIII, concretamente en la segunda mitad del siglo, viene dada por una creciente demanda de música por parte de la realeza y la nobleza. No es de extrañar que los músicos de la Real Capilla contribuyan a acrecentar con sus composiciones esta demanda, a la par que cumplen con sus obligaciones al servicio de la institución a la que pertenecían. Entre 1778 y 1807 aparecen en España las primeras composiciones escritas para viola. Se trata de una serie de *Sonatas con acompañamiento de bajo* compuestas para el acceso por oposición a músico instrumentista de la Real Capilla de Madrid. Los documentos que se conservan de esta institución forman parte del Archivo General de Palacio. A raíz de la reforma de planta de la Real Capilla en 1701 y del incendio del Palacio Real acontecido en 1734, se establece un Real Decreto en 1751 por el que se regula el cuidado y almacenaje de los fondos musicales, la creación del pertinente inventario y las obligaciones del maestro de Capilla.

²⁹ Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 4427, expediente 10.

En 1918, José García Macellán publicó un inventario de obras que posteriormente le conduciría en 1938 a la confección del *Catálogo del Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio*. Este catálogo recoge la totalidad de obras de música religiosa y de cámara, entre ellas, las sonatas compuestas para los ejercicios de oposición para ocupar plaza de violista de la orquesta. Estas *Sonatas para viola con acompañamiento de bajo* son de una importancia fundamental para comprender mejor el estado y situación del instrumento en España. Constituyen las primeras partituras de repertorio violístico español de las que tenemos constancia. Al margen de su valor como documento histórico, se unen ahí una serie de características propias que las diferencian del repertorio al uso en el resto de países europeos. La primera de ellas reside en el propósito para el que fueron escritas, es decir, como pieza de lectura a primera vista en las oposiciones a violista de la Real Capilla. Esto significa que fueron concebidas para ser leídas en escaso tiempo de preparación por parte del ejecutante y reúnen todos los aspectos técnicos que un buen intérprete de viola debe tener para desarrollar un futuro trabajo como músico de orquesta. En estas obras se plasma la técnica base de una buena mano derecha: el *detaché*, *martellé*, *legato* o los picados se alternan en los diferentes movimientos de cada obra. El sistema de oposición para el ingreso como violista a la Real Capilla evidencia una movilidad única en Europa de la sección de violas a la de violín a partir de

1794, año en que las dos especialidades instrumentales conforman una sola clase³⁰.

Para aproximarnos a lo que sucedía en otros países y compararlo con la situación española, podemos tomar el ejemplo de Alemania, país de referencia instrumental en la época. Adam Carse (1878-1958), en su libro *La Orquesta en el siglo XVIII* de 1951, nos da mucha información acerca de la composición de las orquestas alemanas de aquel entonces. En ellas encontramos con frecuencia estabilidad laboral por parte de los violistas, aunque podemos encontrar por ejemplo en la Orquesta de Mannheim los nombres de Götz, Ferdinand Franzl, Bohrer y Wilhelm Sepp en la sección de viento, percusión y cuerda en 1745. Ferdinand Franzl fue primer trompeta y también violista al servicio de la orquesta por un periodo de treinta y un años; Wilhelm Sepp por treinta y siete; Götz al menos durante once y Kaspar Bohrer comenzó como trompeta, pasó un año en la sección de viola y finalmente a la de contrabajo. Otro de los Bohrer, Johann Philipp, tocó en la orquesta el violín durante once años y se cambió a la viola en sus últimos ocho años de servicio. Ignaz Fränzl, uno de los concertinos de violín, aparece al final de su actividad como músico en la sección de violas, y Thadäus Hampel tocó clarinete y viola durante catorce años³¹.

³⁰ Judith Ortega Rodríguez: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, p. 63.

³¹ M. Riley, o. cit., p. 234.

Un buen número de violistas alemanes que ejercían en orquestas de diferentes ciudades del país confirman la versatilidad de los músicos del periodo. En Anspach, Johann Georg Walter fue clarinetista y copista de música; en Bayreuth, Samuel Friedrich Leuthard, organista; en Dresde, Johann Adam fue compositor de ballet. En Mecklenburg-Schwerin, casi todos los violistas debían abordar la ejecución con otro instrumento; la familia de los Saal, como arpistas; Seelicke y Herr, con la trompa; Andrae, como oboísta y organista, y así en la mayoría de las orquestas alemanas. Buena parte de los violistas de aquel país ejercían como intérpretes con distintos instrumentos y algunos habían ejercido como violistas en el último tramo de sus carreras; sin embargo, no encontramos evidencia alguna del paso de la sección de viola a la de violín. Tampoco las hay de movilidad a otras orquestas, como sí hacían los instrumentistas más destacados en otros instrumentos. En España la situación de los violistas era bien distinta, como hemos visto anteriormente. Podemos encontrar violistas ejerciendo en el violín y viola indistintamente, y colaborando en diferentes orquestas.

Otro hecho diferenciador reside en la práctica obligada de las orquestas de Bonn y Colonia, en donde se instaba al concertino de violín a tocar las partes concertantes de viola. En 1791 un documento de regulación de estas orquestas decía: «Las partes concertantes de viola serán tocadas por el solista de violín con la viola»³². Leopold Mozart, en

³² M. Riley, o. cit., p. 129.

su *Serenata en re mayor*, pieza que contiene una parte virtuosa para el trombón, escribe: «En ausencia de un buen trombonista, un buen violinista puede tocarlo con la viola»³³. Otra demostración de esta práctica la encontramos en el libro de Bruce Campbell *The Viennese Concerte Mass of the Early Classical Period*, donde señala que en los movimientos en los que se requiere un solo de viola, un violinista generalmente lo tocará con la viola. Tal uso queda demostrado por la existencia de solos de viola en las partes de violín.

En España podemos saber cómo eran las pruebas a violista de la Real Capilla gracias a los distintos reglamentos que se encuentran en el Archivo General de Palacio, exhaustivamente estudiados por Judith Ortega³⁴. Los documentos nos muestran cómo era el proceso de selección y las diferentes partes de las que constaba el examen. Las pruebas tenían una duración de tres días. En el primer día el opositor tocaba una sonata del repertorio más característico del instrumento a su elección. El segundo día estaba previsto que el examinando leyese a vista una sonata compuesta expresamente para la ocasión, contando con cuatro minutos para familiarizarse con la pieza. En el tercer día se enfrentaban a una prueba de orquesta. Después de tocar un motete junto a los cantantes y otros instrumentistas en la tonalidad original, el candidato tenía que tocar los diez primeros compases transpuestos medio tono bajo.

³³ *Ibidem*, p. 129.

³⁴ J. Ortega Rodríguez, *o. cit.*, pp. 89-116.

Esta descripción del proceso de admisión nos hace considerar el alto nivel de los candidatos aspirantes a una vacante de viola. No obstante, el hecho más llamativo del documento reside en explicitar que los opositores que habían superado la prueba de viola tenían la opción de ascender a la sección de violín tras adquirir unos años de servicio y experiencia previos en la plaza de viola. Para ello debían superar la pertinente prueba con el violín, que se realizaba a los cinco días de haber finalizado la de viola. El procedimiento de examen era esencialmente el mismo que el violístico. Esta circunstancia habitual en la Real Capilla desde 1794 demuestra la existencia del alto nivel exigido en ambos instrumentos. Al contrario que en el resto de Europa, donde el violista era poco menos que un *amateur* o una persona poco dotada para la práctica violinística, los violistas que trabajaban al servicio de la Corona española eran excelentes profesionales y poco tenían que ver con la situación generalizada del instrumento en el continente.

En la Real Capilla de Palacio se halla vacante una plaza supernumeraria de viola, dotada en 50 reales anuales, cobrados mensualmente, y con opción a los ascensos y ventajas de las demás de viola y violín, la que debe proveerse por rigurosa oposición, y los que aspiren a ella han de tener las circunstancias siguientes: tono claro, sonoro, lleno e igual en toda su extensión y términos, ejecución limpia, firme y aguda, con la inteligencia, agilidad y

destreza correspondiente a su clase, y al perfecto desempeño de esta plaza; y de edad que no exceda de 38 años³⁵.

Las exigencias para cubrir las vacantes de viola eran claras respecto a la calidad sonora y a las cualidades y habilidades que el violista tenía que demostrar. Además muestran, por parte de la institución, una política transparente de contratación en base a esos requerimientos.

El repertorio de viola custodiado en el archivo de la Real Capilla está compuesto por un total de once *Sonatas para viola y bajo*, escritas entre los años 1778 y 1807, más un *Solo de viola con acompañamiento de piano* fechado en 1908. Las obras tienen una dimensión aproximada de entre cuatro y doce páginas. La principal diferencia entre ellas es que las tres primeras, escritas por Felipe de los Ríos, están escritas en tres movimientos, mientras que el resto de las piezas están escritas en dos. Esta diferencia se debe a que las sonatas compuestas a partir de 1794 formaban parte de un modelo de examen de plaza de viola con ascenso a violín. Esto quiere decir que los postulantes debían mostrar sus habilidades con el violín, en una prueba de similares características, a los pocos días de efectuar la prueba de viola. En ese examen con el violín la sonata era de tres movimientos, puesto que se consideraba instrumento

³⁵ *Diario de Madrid*, 28 de febrero de 1818.

de mayor enjundia³⁶. Dentro del grupo de sonatas catalogadas como *de oposición* no figura la escrita por Juan Balado, si bien se corresponde con la forma de sonata en dos movimientos, sugiriéndonos que pudo ser una obra de oposición con ascenso a violín, no catalogada, de principios del siglo XIX. Balado ingresa como músico de la Capilla en 1804.

El primer autor con obra violística, como dijimos, es Felipe de los Ríos (Sevilla, ?-Madrid, 1801). En 1768 y 1770 se presenta a las pruebas de acceso como violinista de la Real Capilla sin conseguir plaza. Al año siguiente, por fallecimiento de dos violinistas de los doce que componían la sección de violines, se convocan nuevas plazas de violín. Es entonces cuando obtiene el primer puesto, el 10 de marzo de 1771. Formó parte de los tribunales de oposición de 1787 y 1789, y permaneció en la Real Capilla hasta su muerte acaecida el 17 de agosto de 1801³⁷. De Felipe de los Ríos se conservan en el archivo del Palacio Real tres *Sonatas para viola y bajo* estructuradas en tres movimientos: «Andante», «Adagio» y «Rondó». Las tonalidades de las obras son las de do mayor, re mayor y sol mayor. Su forma se corresponde a la de sonata clásica, que ya era conocida en España desde su aparición. Guardan ciertas similitudes con el estilo de Boccherini, del que era coetáneo y con el que posiblemente tendría la oportunidad de actuar. La influencia de Boccherini es palpable desde el inicio de la primera *Sonata en do mayor* debido a la utilización

³⁶ J. Ortega Rodríguez, o. cit., p. 255-262.

³⁷ Judith Ortega Rodríguez: «Ríos, Felipe de los», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 9, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002, p. 202.

de elementos comunes en ambos compositores, especialmente la gran cantidad de notas de paso y la riqueza de la figuración. Utiliza valores de las notas que van desde la negra a la fusa y también tresillos de semicorcheas. Otro elemento a destacar es el uso del cromatismo a modo de elemento expresivo. Las escalas en terceras y acordes arpegiados son constantes y es frecuente el uso de la doble cuerda. Dentro de los primeros tiempos, el de la tercera sonata es quizás el más interesante. Está escrito en forma de «Andantino con variaciones». El tema está compuesto de dos frases de ocho compases cada una y con signos de repetición. La línea melódica es extremadamente lírica y aparece sustentada con una armonización del bajo sencilla. Recuerda a los temas con variaciones de las sonatas de Haydn, que sin duda serían conocidas por De los Ríos. Teniendo en cuenta que estas sonatas estaban concebidas para ser interpretadas a vista, la cantidad de elementos técnicos utilizados reflejan el alto nivel que poseían los violistas en la España de la época.



EJEMPLO II. 7: F. de los Ríos, *Sonata en do mayor*, primer movimiento, cc. 1-21.



EJEMPLO II. 8: F. de los Ríos, *Sonata en sol mayor*, primer movimiento, cc. 1-21.

Los segundos movimientos se caracterizan por el lirismo y el carácter contrastante. Emplea los relativos menores que crean una marcada diferencia con los movimientos vivos, que están en modo mayor. Utiliza una figuración ligera, en ocasiones de fusas y con ricas ornamentaciones. El ritmo es otro elemento utilizado para dotar a estos segundos tiempos de tensión expresiva, por ejemplo con el uso del *ostinato*. También destacan las tensiones armónicas generadas por progresiones. Son movimientos cortos que sirven de enlace al tercer y último tiempo, en forma de rondó.

Los rondós finales están compuestos por un estribillo de ocho compases que se reproduce a lo largo del movimiento hasta en seis

ocasiones. Las secciones resultantes entre los estribillos se desarrollan paulatinamente en extensión y va aumentando el tipo de recursos para el intérprete. La figuración es más ágil a medida que se sucede el movimiento, introduce picados y aumentan las alteraciones adicionales y cromatismos. Son movimientos de carácter alegre y jovial. No podemos decir que sean complejos en su elaboración dada la simpleza del material temático. Quizás lo más interesante sea la combinación de articulaciones para el arco, con distintas formas de ligado y picado. En el último estribillo de la *Sonata en re mayor*, las voces de la viola y el bajo tocan al unísono, dándole una consistencia conclusiva mayor. La obra para viola de Felipe de los Ríos marca el punto de partida de la literatura violística española conocida hasta hoy.



EJEMPLO II. 9: F. de los Ríos, *Sonata en re mayor*, segundo movimiento, cc. 1-10.

El siguiente autor es Juan Oliver y Astorga, que nace en Yecla, provincia de Murcia, en 1733 y fallece en Madrid en 1830. Tenemos constancia de su presencia en Alemania en 1765 y en Londres en 1767, donde publica sus primeras obras, y también en los Países Bajos, dado que existen dos *Cantatas* de su autoría custodiadas en el Conservatorio de Bruselas. Utiliza la grafía de su nombre en francés, *Jean Oliver Astorga*. El estilo musical de Oliver fue sin duda forjado en Alemania, sin abandonar las influencias italianas y españolas de sus primeros años. Fue uno de los compositores españoles más apreciados en su época gracias a su periplo de formación en el extranjero, donde tuvo la oportunidad de relacionarse con músicos de la talla de C. Ph. E. Bach o Quantz. Fija su residencia en Madrid en 1776 y obtiene plaza de violinista en la Real Capilla³⁸. Según las crónicas, era un músico con gran facilidad para repentizar. Conocía las cortes de Europa y hablaba varios idiomas. La obra instrumental de Oliver es una de las más importantes del siglo XVIII, junto a la de Antonio Soler y a la de sus coetáneos Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini.

Su producción para viola consiste en un total de cinco sonatas compuestas entre los años 1803 y 1807. La primera de ellas, para la oposición de 17 de agosto de 1803, y la segunda y tercera, para la oposición de 18 y 25 de mayo de 1804, respectivamente. Las otras obras

³⁸ Lothar Siemens Hernández: «Astorga, Juan Oliver», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002, p. 54-55.

restantes fueron compuestas para las pruebas de viola realizadas en 1805 y 1807. Están estructuradas en dos movimientos, el primero lento y el segundo rápido. Las tonalidades son las de do mayor, sol mayor, fa menor, do mayor y mi bemol mayor. Los movimientos lentos son cortos, apenas de catorce compases en el caso de la segunda sonata o de diecinueve en la tercera; treinta y uno para la cuarta; treinta y seis en la quinta, y treinta y tres en la primera sonata. Los primeros tiempos de las cinco sonatas están escritos en *adagio*. Sirven como introducción al segundo movimiento, que por lo general «attaca» en *allegro*, *presto*, *allegro*, *allegro* y *allegro moderato*, según corresponde. En los tiempos lentos deja la voz superior un tanto estática para jugar con la armonía del bajo, otorgando buena parte de la responsabilidad musical a la tensión armónica generada por ambas voces. Las indicaciones dinámicas son claras, y van del *piano* al *forte*, y siempre en función de la línea armónica. Podemos ver cómo en la mayoría de ocasiones los *forte* coinciden con los acordes disonantes, mientras que los *pianos* lo hacen en las consonancias. El uso de la doble cuerda está presente en los primeros movimientos, quizás como herramienta técnica para juzgar las habilidades del opositor en lo que se refiere a cuestiones de afinación.



EJEMPLO II. 10: J. Oliver y Astorga, *Sonata en sol mayor*, primer movimiento.

Los segundos movimientos son de mayor extensión. Se dividen en dos partes marcadas con signos de repetición. Tienen forma sonata, si bien solamente en una de ellas realiza una clara recapitulación del tema inicial. Se trata de la *Sonata en fa menor*, que es la tercera de la serie. En el resto de ellas podemos percibir la recapitulación de manera solapada, gracias al empleo y uso de material temático presente en la primera sección del «Allegro», pero siempre de manera indirecta. Las condiciones técnicas exigidas al intérprete son de mayor virtuosismo que en resto de obras para viola conservadas en la Real Capilla. Debe recordarse que Oliver y Astorga fue un reputado concertista de violín, aclamado en toda Europa. A pesar de que el registro utilizado es el medio del instrumento, las modulaciones son más frecuentes, así como la variedad de las articulaciones del arco. Podemos ver en el siguiente ejemplo los grandes ligados de los compases cuatro y

cinco, seguidos de picados en los compases seis y siete. También el *staccato* del compás quince o los cromatismos presentes en el diecinueve.



EJEMPLO II. 11: J. Oliver y Astorga, *Sonata en do mayor*, segundo movimiento, cc. 1-21.

Pero quizá sea en la *Sonata en fa menor* y en la *Sonata en mi bemol mayor* donde ese virtuosismo se presente más exigente para con el violista. En la primera de ellas nos encontramos con semicorcheas ligadas de dos en dos alternadas con dos notas picadas; seguidamente figuran dos corcheas en *staccato* y un trino, para continuar con doble cuerda en terceras, cuartas y sextas, todo ello en apenas cinco compases y en tiempo rápido. Esto nos da idea de brillantez requerida para el intérprete, teniendo en cuenta que la ejecución era a vista. Más adelante a lo largo del primer tiempo, como vemos en el siguiente ejemplo, aparece en el quinto compás un problema para la mano izquierda en doble cuerda con la emisión del

intervalo de sexta y quinta justa, para después cambiar la formación de la mano y ejecutar una cuarta mayor en la cuarta parte del compás junto con una tercera. La ejecución de todo ello en el *tempo* marcado requiere del intérprete una buena técnica de mano izquierda. En el sexto compás esta vez el problema es de arco, con la alternancia de dos notas ligadas y otras dos en *staccato*, y a continuación las escalas picadas.



EJEMPLO II. 12: J. Oliver y Astorga, *Sonata en fa menor*, segundo movimiento, cc. 60-68.

Debemos destacar así mismo, por su complejidad de ejecución, el «Allegro moderato» de la última sonata escrita en mi bemol mayor. Es un tiempo muy variado y rico en elementos instrumentales. Desde su inicio observamos la presencia de acordes de tres y cuatro sonidos a lo largo del movimiento, un recurso relativamente novedoso. Su carácter es más solemne que en el resto de allegros, que están escritos buscando una mayor brillantez sonora. Aquí el *tempo* es ligeramente más lento y, por

ello, quizás para dotarlo de más grandiosidad, se permite la inclusión de acordes que refuerzan en cierta medida la polifonía. La figuración utilizada es rica y va desde la blanca a la semicorchea, pasando por los tresillos de corchea y figuras con puntillo. También aparecen pasajes en doble cuerda y una buena variedad de articulaciones de arco como el *legato*, los picados, el *detaché* y el *staccato*.

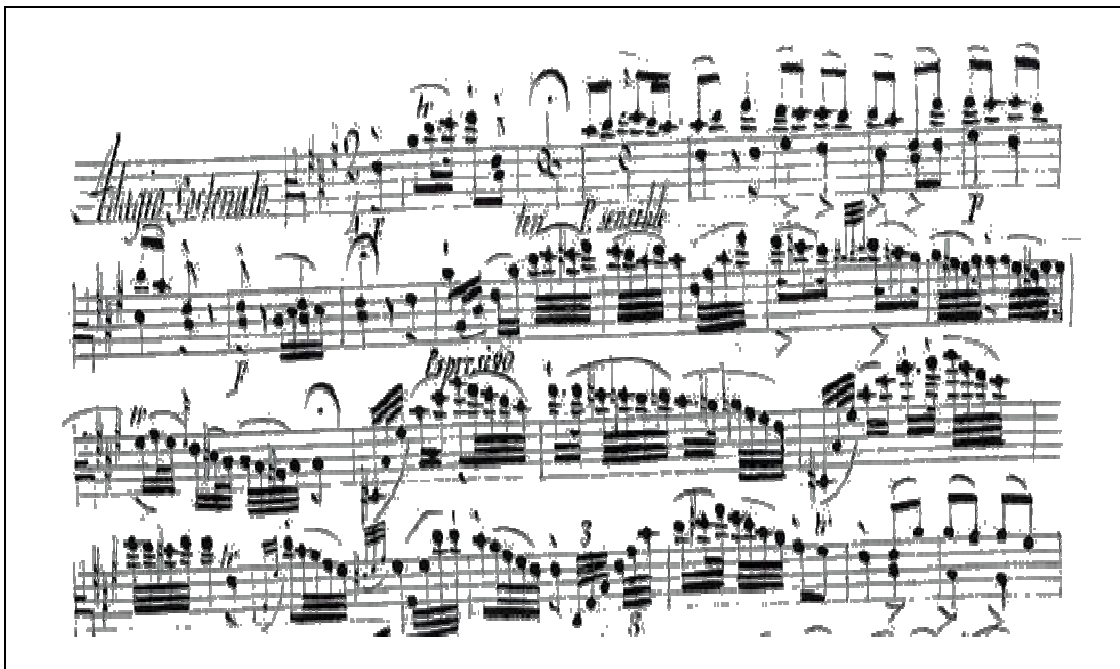


EJEMPLO II. 13: J. Oliver y Astorga, *Sonata en mi bemol mayor*, segundo movimiento, cc. 1-14.

Ya habíamos mencionado a la familia Balado como músicos pertenecientes a la Capilla durante la primera mitad del siglo XIX. De la música de Juan Balado se conservan tres obras custodiadas en el Archivo General de Palacio. Una de ellas es una *Sonata para viola y bajo*. Las otras son una *Sinfonía en re menor* y un *Trío para dos violines y*

*chelo*³⁹. La *Sonata para viola y bajo* está escrita en la tonalidad de la mayor y consta de dos movimientos. El primero de ellos es un «Adagio sostenuto» que tiene una duración de cincuenta y cuatro compases. Se inicia con una introducción de diez compases donde apreciamos el uso de la doble cuerda dentro de una serie de progresiones armónicas. La línea melódica destaca por los constantes cromatismos. La parte armónica discurre básicamente entre la tonalidad original y su dominante. A partir del compás diez, se realiza un desarrollo de la melodía con figuraciones ágiles que conducen a una recapitulación en los últimos diez compases. Balado concreta algunas indicaciones dinámicas y de carácter a lo largo del movimiento, como el *tenuto*, el *piano sensible* o los *expresivos*. También utiliza los reguladores y los acentos.

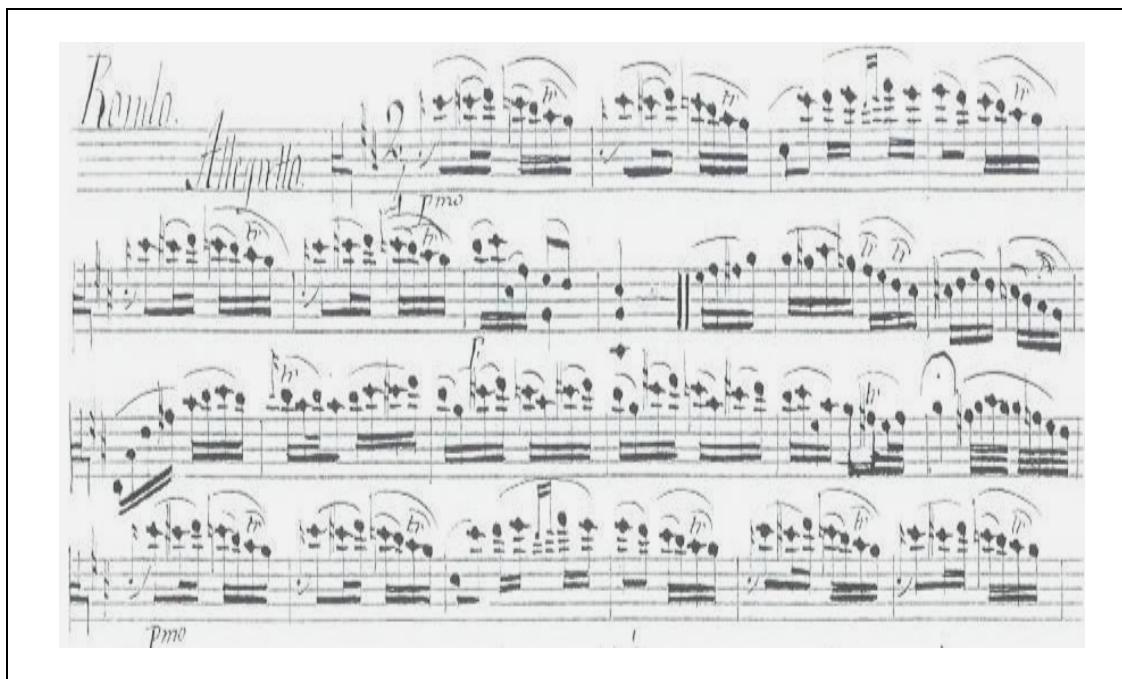
³⁹ Teresa Cascudo: «Balado, Juan», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002, p. 79.



EJEMPLO II. 14: J. Balado, *Sonata para viola en la mayor*, primer movimiento, cc. 1-24.

El segundo movimiento va unido al primero por una anacrusa en «attaca». Es una forma «Rondó» con un estribillo de ocho compases donde sigue mostrando su gusto por lo cromático. Tras el estribillo inicial intercala una serie de ocho compases sin motivo temático aparente, salvo el de servir de enganche al segundo estribillo. El cuerpo central del «Rondó» se basa en una serie armónica de ocho compases donde el esquema armónico es tónica-dominante-tónica-subdominante-dominante tónica para los cuatro primeros compases. Los cuatro siguientes son tónica-dominante-dominante de la dominante y tónica (la mayor). Dentro de este esquema, la melodía realiza arpeggios en torno a la armonía. A continuación Balado presenta una sección en modo menor de treinta y dos compases que engancha con el estribillo final. Concluye el

movimiento con una coda final a modo de marcha donde la viola ejecuta doble cuerda.



EJEMPLO II.15: J. Balado, *Sonata para viola en la mayor*, segundo movimiento, cc. 1-22.

José Lidón, organista y compositor, nace en Béjar, provincia de Salamanca, alrededor de 1746, y fallece en Madrid el 11 de febrero de 1827. Se hizo cargo del magisterio de capilla de la Real Capilla y ejerció como rector del Colegio de Niños Cantores a partir de 1805, sustituyendo a Antonio Ugena. Los inicios de su formación musical corren en ese mismo Colegio de Niños Cantores de Madrid. En 1768 ingresa en la Real Capilla como organista, proveniente de Orense según Martín Moreno. Tres años más tarde consigue el nombramiento de «maestro de estilo

italiano» y, según Hergueta, en 1787 asciende a vicemaestro⁴⁰. Lidón alcanzó éxito y reconocimiento en su época gracias a su talento precoz y por lo fecundo de su tarea compositiva. Dejó un buen número de composiciones —más de setenta obras—, la mayoría de carácter religioso. También fueron célebres sus fugas para órgano, instrumento del cual fue destacado intérprete. Su legado se encuentra repartido entre los fondos musicales del Palacio Real y Biblioteca Nacional en Madrid.

Lidón compuso una *Sonata para viola y acompañamiento de violón* para las oposiciones de 1806, escrita en dos movimientos: «Largueto cantabile» y «Allegro brillante». El primer movimiento apenas contiene veintidós compases. Está escrito en la tonalidad de re menor. Los cromatismos de la voz superior en los compases del quince al diecisiete muestran de nuevo que se trataba de un elemento de uso constante por parte de los compositores de música de cámara española de la época. Hemos observado este gusto por el cromatismo como forma expresiva en Felipe de los Ríos, Balado y ahora de nuevo con Lidón. El acompañamiento de violón se limita a su función armónica sin demasiada participación, salvo la de reforzar la tensión armónica existente. A pesar de su brevedad, resulta de bella factura y de gran oficio por parte del autor. Lidón deja clara su intención al señalar convenientemente cada una de las indicaciones de tipo dinámico en el movimiento y es muy

⁴⁰ Fernando J. Cabañas Alamán: «Lidón, José», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002, p. 912-913.

escrupuloso en las indicaciones respecto a la articulación y carácter. Como ejemplo mencionamos el *forte-staccato* del compás diez; el *dolce* y *forzando* del compás once o el *rinforzando* del dieciséis.

El segundo y último movimiento de la obra es un «Allegro brillante» escrito en la tonalidad de re mayor que marca un claro contraste con lo anterior. Obedece a la forma sonata y está estructurado en dos partes con los habituales signos de repetición. El bajo se limita a su función de acompañamiento: no debemos olvidar que la obra está escrita con el propósito de observar las cualidades técnicas e interpretativas del opositor a viola. En la primera sección presenta el material temático inicial en forma de arpegios y lo desarrolla en las tonalidades de re mayor y su dominante la mayor, sin grandes complejidades armónicas. En la segunda sección realiza un pequeño desarrollo de treinta y cinco compases en re menor, donde aparece material temático nuevo, mayor tensión armónica, algunas síncopas en la melodía e indicaciones dinámicas más contrastadas. Seguidamente se expone el tema inicial en una recapitulación, que altera de forma paulatina, incluyendo material del inicio como también del desarrollo, para concluir la obra de manera brillante en la tonalidad original de re mayor.

EJEMPLO II. 16: J. Lidón, *Sonata de viola y violón*, primer movimiento, cc. 1-11.

EJEMPLO II. 17: J. Lidón, *Sonata de viola y violón*, segundo movimiento, cc.1-18.

Gaetano Brunetti (1744-1798) nació en la ciudad de Fano, en la costa adriática de Italia. Tras un periodo inicial de formación violinística en Italia con Pietro Nardini, se traslada a junto a su padre a Madrid. Su vida en la capital no se estabiliza hasta 1762, con la entrada en la Orquesta del Coliseo de la Cruz. En 1767 gana una plaza de violinista en la Real Capilla de Carlos III⁴¹. Empieza entonces una carrera ascendente basada en la acumulación de responsabilidades dentro del mundo musical de la corte: maestro de violín del príncipe de Asturias (1770); músico del Cuarto del Príncipe (1771); encargado de la parte musical de las festividades en Aranjuez (1778); músico de la Real Cámara con el ascenso de Carlos IV (1789) y finalmente director de la Real Cámara (1796). Gaetano Brunetti ocupó sin duda alguna una posición preeminente en el mundo musical madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, su proyección europea fue prácticamente nula pues se resume en la publicación de tres álbumes de juventud en París (1775-1776), la interpretación de una de sus sinfonías en los Conciertos Espirituales de la capital francesa el 13 de abril de 1784 y el envío de unas cincuenta obras a los reyes de Etruria hacia 1805, poco después de su muerte. Brunetti siguió siendo un absoluto desconocido hasta la década de 1970, cuando el director de orquesta y musicólogo norteamericano Newell Jenkins hizo una primera edición parcial de sus sinfonías (1960 y 1979). Conocedor de la obra de Luigi Boccherini, de

⁴¹ Andrés Ruiz Tarazona: «Brunetti, Gaetano», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002, p. 742-743.

Joseph Haydn y de la escuela vienesa en general, Brunetti integra en su música las formas musicales más habituales del clasicismo.

Brunetti escribió una *Sonata para oposiciones de viola con acompañamiento de violonchelo*. De toda la colección de obras para viola custodiada en el archivo de la Real Capilla, esta es la única editada. Las razones para su edición se deben a la existencia de dos manuscritos, el de la Real Capilla y otro custodiado en la Librería del Congreso de Washington D. C., siendo este último el utilizado por la editorial Amadeus para su publicación bajo la revisión de Ulrich Drüner. Al margen de su descripción como *Sonata con acompañamiento de violonchelo*, la edición de la pieza está escrita con bajo cifrado. En palabras del editor, no da la impresión de ser una obra en la que las dos voces estén equiparadas en forma de *duetto*, el acompañamiento no es independiente. Por ello le parece apropiado añadir la realización de un bajo cifrado, para encajar con las posibilidades actuales de ejecución pública. Si observamos el resto de piezas escritas para las oposiciones, todas ellas figuran como *Sonata a solo de viola y bajo*. En ninguna de ellas aparece el bajo cifrado y lo más probable es que se ejecutasen con un violonchelo. Lidón es la única excepción ya que menciona el instrumento acompañante (violón). La obra consta de tres movimientos y respeta puntualmente la forma clásica. Está escrita en re mayor y su año de composición es 1789.

El primer movimiento es de una perfección formal impecable y clara, mucho mayor que en el resto de obras comentadas anteriormente.

Esta música se encuentra más cercana a la escuela vienesa que la de sus compañeros de la Real Capilla. El gusto por el asentamiento tonal es manifiesto y huye del cromatismo, a diferencia del resto. Las dificultades de interpretación desde el punto de vista técnico para el ejecutante son quizás menores que en las otras sonatas. Sin embargo, es una música extremadamente limpia y su dificultad reside en la pureza de los recursos utilizados, lo que le confiere un acercamiento interpretativo más próximo a Mozart o Haydn. El primer movimiento es un «Allegro moderato» de ciento tres compases estructurados en dos partes: en la primera, de cuarenta compases, realiza la exposición y se mueve en torno a las tonalidades de re mayor y su dominante; la segunda sección la inicia con el desarrollo de veinticinco compases en re menor y utiliza el material temático del motivo principal con alguna alteración rítmica, como los tresillos de corchea que aparecen por vez primera en el movimiento, como elemento constituyente de frase, siendo solamente utilizados de manera puntual en el compás siete del tema principal y en la pequeña coda final de cinco compases. A partir del compás sesenta y siete comienza la recapitulación siguiendo la forma clásica y permaneciendo en torno a la tónica durante toda ella. Finaliza con una coda de cinco compases en tresillos de corchea.

2

SONATE

GAETANO BRUNETTI
herausgegeben von Ulrich Drüner
Continuo-Aussetzung: Willy Hess

Allegro moderato

pp

pp

5

sciolto

EJEMPLO II. 18: G. Brunetti, *Sonata de viola con acompañamiento de violonchelo*, primer movimiento, cc. 1-9.

El segundo movimiento lo escribe en re menor. Su duración es de treinta y seis compases que sirven de enlace al rondó final, no sin antes causar un cierto reposo y dotar de pausa a la obra. Su carácter es más lírico y se mantiene todo el movimiento en la tonalidad original, sin mayor tensión armónica que la de ciertos acordes de séptima disminuida. Utiliza la doble cuerda en la viola como recurso expresivo armónico en ciertos compases puntuales del inicio, para pasar a continuación a un canto melódico más continuado.

El «Rondó Allegretto» tiene la forma A-B-A-C-A+Coda, siendo A estribillo en el tono principal, B primer tema en la dominante la mayor y C segundo tema en re menor. La coda final tiene un total de dieciséis

compases, en los que toma la célula temática del estribillo e inicia un proceso cadencial de tónica-subdominante-dominante-tónica, secuencia repetida dos veces para reafirmar el final. Concluye con cuatro compases de acordes en re mayor que asientan definitivamente el final de la obra.

The image displays a musical score for the second movement of G. Brunetti's Sonata for Viola and Cello. The tempo is marked 'Larghetto sostenuto'. The score is written for two staves: the upper staff is for the Viola and the lower staff is for the Cello. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) shows the Viola part starting with a 'dolce' dynamic and the Cello part with 'pp'. Dynamics include 'dolce', 'cresc.', 'più f', and 'p'. The second system (measures 5-8) starts at measure 5 and includes a 'p' dynamic and a 'L.H.' marking for the left hand in the cello part.

EJEMPLO II. 19: G. Brunetti, *Sonata de viola con acompañamiento de violonchelo*, segundo movimiento, cc. 1-8.

Manuel Sancho es autor de un *Solo de viola con acompañamiento de piano* fechado en 1908 que pertenece al conjunto de obras escritas para viola de la Real Capilla. Se trata de otro ejemplo más de pieza que sirve probablemente como obra obligada para las oposiciones a violista. Aunque la obra pertenece al XX, hemos considerado oportuno incluirla

junto a la colección de once sonatas anteriores, puesto que todas ellas forman un único corpus. Manuel Sancho ingresó en la Real Capilla el 1 de noviembre de 1903 como violinista con plaza, sustituyendo a su fallecido maestro Jesús de Monasterio, con el que estudió en la Escuela de Música y Declamación, donde fue alumno premiado. Ascendió en 1904 a principal de segundos violines, cargo que desempeñaría hasta su muerte acontecida el 31 de octubre de 1930. No obstante, hemos encontrado documentos donde Sancho figura como colaborador y sustituto del maestro Arbós en la capilla, fechados en 1898, que le otorgan el puesto de violín supernumerario⁴². Fue violín primero de la Sociedad de Conciertos de Madrid, de la Orquesta del Teatro Real y sustituto del profesor Tomás Lestán durante sus ausencias y enfermedades en el conservatorio de Madrid en 1901.

Respecto al *Solo de viola con acompañamiento de piano*, se trata de una obra excepcionalmente escrita para la viola, no solo porque explora las distintas cualidades sonoras del instrumento, sino porque desde el punto de vista técnico resulta muy adecuada para el propósito con el que fue concebida. Es una obra en un solo movimiento pero dividida en cuatro secciones A-B-C-A' con una coda final. Su estilo se asemeja al de la música instrumental italiana del XIX, con una influencia clara, por momentos paganiniana y otras veces inspirada en la música de Rossini. La primera sección, en *tempo de allegro* y escrita en re mayor,

⁴² Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, C^a 1272, expediente 31; C^a 1250, expediente 7.

resulta brillante por los arpeggios y cromatismos utilizados, y posee una figuración viva, donde aparecen *mordentes* y *grupetos*. La articulación está bien diseñada, con alternancia de los ligados y picados a imitación de la escritura instrumental de Rossini. El autor nos indica claramente la dirección de la frase en términos dinámicos gracias a los reguladores marcados.

EJEMPLO II. 20: M. Sancho, *Solo de viola con acompañamiento de piano*, primer tema de la exposición, cc. 1-10.

Dentro de esta primera sección, concretamente en el segundo tema, se incluyen elementos sonoros muy propios del estilo paganiniano, como las frases en *cantabile* sobre la tercera y cuarta cuerda. La ornamentación del tema principal y los característicos giros melódicos, así como algunos elementos técnicos (*staccato* del sexto compás), denotan un afán por mostrar las habilidades técnicas del intérprete y la

riqueza y expresividad del sonido en las cuerdas más graves, uno de los atributos más valorados en un violista.



EJEMPLO II. 21: M. Sancho, *Solo de viola con acompañamiento de piano*, tema B de la exposición sobre la tercera y cuarta cuerda, cc. 21-26.

La segunda sección de la obra, B, está escrita en sol mayor. A lo largo de veintidós compases se trabajan tres elementos técnicos. El primero es la doble cuerda. Se realiza de forma continua en cantinela y alternando las terceras, cuartas, quintas y sextas. Ocasionalmente también aparecen los intervalos de séptima. El segundo y tercero de los elementos técnicos son los acordes de tres sonidos y el *pizzicato* utilizado en el compás final. En esta breve sección pueden observarse las habilidades del intérprete en cuestiones de afinación en la doble cuerda, el manejo del arco para los acordes y la calidad sonora en el *pizzicato*. Es por tanto una obra muy bien diseñada para el propósito de pieza a vista en oposiciones ya que recoge muestras de distintos elementos técnico-musicales que marcan la calidad del ejecutante.

La tercera parte, C, está escrita en re menor. Reúne elementos comunes con el segundo tema de la parte A, si bien en *tempo de andante* con pulso de negra igual a ochenta. Continúa con el uso de las cuerdas graves para los fragmentos melódicos y finaliza esta sección con un puente modulante en forma de arpeggios de semicorcheas, que desemboca en la tonalidad inicial de re mayor para dar entonces comienzo la recapitulación que denominamos A'. La obra concluye con una coda final, a un *tempo* más vivo que el inicial y que recuerda el modelo de obertura rossiniana para el cierre de la pieza, por los giros melódicos utilizados, la articulación en semicorcheas picadas y las escalas cromáticas. La existencia de un tema inicial en *allegro* —con la inclusión de cantilenas sobre la cuarta cuerda en tonalidades distintas, recapitulación y coda final más viva— nos induce a pensar en una clara influencia italiana a modo de popurrí o amalgama de ideas. Esto encaja con el propósito de la pieza: mostrar en siete u ocho minutos de duración los distintos fundamentos técnicos que un violista debe poseer. La influencia italiana es latente, no olvidemos que Sancho era primer violín del Teatro Real donde la música de Rossini era interpretada frecuentemente. También la formación de Sancho con Monasterio nos induce a pensar en las influencias de un virtuosismo inspirado en los grandes violinistas del XIX como Paganini, del cual es heredera directa la escuela franco-belga estudiada por Monasterio y por la mayoría de los violinistas españoles de la época.

CAPÍTULO III:

LA VIOLA EN LA ENSEÑANZA MUSICAL DEL SIGLO XX

ESPAÑOL Y SU REPERTORIO

III. 1. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XIX

Desde el primer cuarto del siglo XIX se plantea en España el debate sobre la necesidad de crear un conservatorio de música a semejanza de los existentes en otros países europeos. Hasta entonces se habían ocupado de la enseñanza musical algunas instituciones como las escolanías de las catedrales y monasterios, las universidades u otras instituciones de variada naturaleza como el Real Colegio de Niños Cantores de Madrid o las Sociedades Económicas de Amigos del País. Por Real Decreto de 15 de julio de 1830 y a iniciativa de la reina María Cristina de Borbón se creó el Real Conservatorio de Música y Declamación y el 7 de enero de 1831 comenzaron las clases en el centro. Se nombró director al cantante de ópera italiano D. Francisco Piermarini. Ese mismo año, se fijó en dieciséis el número de profesores, uno para cada instrumento. El primer reglamento, publicado el 16 de septiembre de 1830, fue redactado por el propio Piermarini.

La historia del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid discurre en buena medida paralela a la historia de la música española de los siglos XIX y XX. Si observamos la situación de la música en España a lo largo de estos siglos, reconocemos inequívocamente que el conservatorio superior madrileño ha sido la institución más importante de enseñanza musical en nuestro país. Por sus aulas pasaron personalidades musicales diversas como Joaquín Turina, Antonio Fernández Bordas, Francisco Barbieri, Tomás Bretón, Ruperto Chapí,

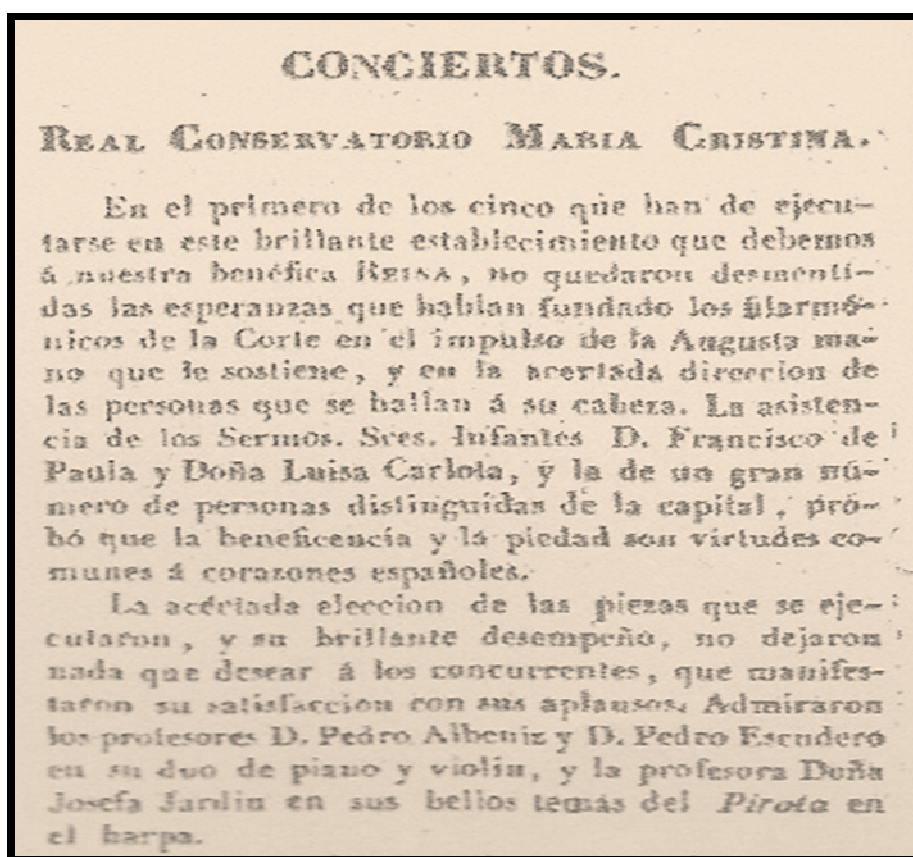
Manuel de Falla, Isaac Albéniz, Pau Casals o Ataulfo Argenta. El número de maestros que impartieron la docencia es profuso. Entre aquellos que fueron profesores del centro encontramos a Giacomo Rossini, Pedro Escudero, Ramón Carnicer, Felipe Pedrell o Cristóbal Halffter, entre otros muchos.

El Real Conservatorio contó desde sus inicios con una biblioteca, enriquecida con fondos de depósito legal, y donativos de la Familia Real. Conserva donaciones de María Cristina de Nápoles, Amadeo I, María Cristina de Habsburgo y la infanta Isabel Francisca de Borbón. Otros fondos importantes son los libros de polifonía del monasterio de Uclés y el legado de algunos músicos y musicólogos. Como en otros centros europeos, ante la falta de obras pedagógicas, muchos profesores del Conservatorio de Madrid tuvieron que escribir sus propios ejercicios, estudios y métodos instrumentales, que fueron utilizados como obras de texto obligadas y se adoptaron también en el resto de España. Entre otros muchos destacaron los métodos de Pedro Albéniz para la enseñanza del piano, Hilarión Eslava para el solfeo y la armonía, Antonio Romero para el clarinete, Baltasar Saldoni para el solfeo, los estudios de Jesús de Monasterio para violín y el método para la viola de Tomás Lestán entre otros.

Desde su creación el Conservatorio de Madrid contó con un profesor para las enseñanzas de violín y viola, impartidas de manera conjunta en una sola especialidad. La enseñanza de ambos instrumentos

recae en la figura de Pedro Escudero, originario de Mombuey (Zamora), que nació en 1791 y falleció en París en 1868. Un accidente sufrido de niño lo mutiló y se le conoce con el sobrenombre de «el castrado»¹. Niño de coro de la catedral de Valladolid, en 1807 fue llevado a Francia para recibir formación musical. Allí estudio violín con Baillot y adquirió fama como virtuoso de este instrumento. Ofreció giras de conciertos en Polonia, lugar donde vivió por un periodo de tiempo a partir de 1814. También actuó en Lituania y Rusia por esa época. En 1822 se asienta en París y en 1824 da conciertos en el Reino Unido. En 1831 se hace cargo del aula de violín y viola del Conservatorio de Madrid, ciudad en la que se presentó como concertista, en el salón Santa Catalina, junto a Pedro Albéniz, con el que ofreció numerosos conciertos.

¹ Emilio Casares Rodicio: «Escudero, Pedro», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002, pp. 736-737.



EJEMPLO III. 1: Concierto de Pedro Escudero y Pedro Albéniz, según nota de prensa de 12 de marzo de 1833 en el periódico *La revista española*, n.º 37.

Escudero ejercerá el magisterio hasta el año 1833, cuando es sustituido por Luis Weldroff y Juan Díez; este último desempeñó hasta esa fecha la labor de segundo maestro. El cese de Escudero tiene como origen las quejas de varios alumnos, circunstancia que Escudero recurrirá ante el rey². No era Escudero una persona entregada a la enseñanza, sino más bien un gran intérprete de violín, lo que le llevó a viajar por toda Europa y le aportó fama, reconocimiento y favores por parte de la

² Assumpta Pons Casas: «Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid», *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, n.ºs 16-17, año 2009-2010, pp. 115-131.

aristocracia. Su entrega a la enseñanza era más bien poca y las ausencias largas debido a sus giras de conciertos. En 1835 vuelve al Reino Unido para dar conciertos. En 1842 regresa a Madrid, donde actúa de nuevo por última vez. El resto de su carrera la desarrolla en el extranjero. Escudero tocaba con un violín Antonio Stradivarius y un Pietro Guarneri de Mantua, ambos excelentes instrumentos propios de un solista de su talla.

La revista cultural *Alrededor del mundo* en su n.º 957, publicado el uno de octubre de 1917, recoge la pregunta de un lector acerca de la figura de Pedro Escudero, que responde el doctor Francisco Martínez indicando las causas del abandono de Escudero en sus labores docentes en el conservatorio madrileño:

¿Se ha escrito alguna obra que trate del célebre violinista del s. XIX Pedro Escudero, fundador del Conservatorio de Madrid?

Acerca del célebre violinista Pedro Escudero, *el Castrado*, no se ha escrito ninguna obra, únicamente su biografía es lo que se ha escrito y figura en diccionarios y enciclopedias. No fue fundador del Conservatorio de Música de Madrid sino que, al fundarse este establecimiento docente en 1830, fue nombrado Pedro Escudero maestro de violín, y solamente desempeñó dicho cargo hasta principios de 1833, en cuyo año renunció la cátedra, para no estar obligado a renunciar a

su pasión favorita, que era viajar por el extranjero dando conciertos en las principales capitales de Europa, lo que verificó durante toda su vida, hasta que ocurrió su fallecimiento en París, el 8 de mayo de 1868³.

Finalizada la etapa de Escudero en el conservatorio, le suceden al frente de la cátedra de violín y viola Luis Weldroff y Juan Díez, ambos músicos de la Real Capilla. Este último era originario de Lugo, donde había nacido el 7 de enero de 1807; falleció en Madrid el 6 de diciembre de 1882. Su formación musical corre a cargo de su padre, violinista de la catedral de Lugo. Ocupó el puesto de su padre como primer violín de la orquesta de la catedral tras el fallecimiento de este. En 1828 se traslada a Madrid, donde desempeña labores de primer violín en los teatros del Príncipe y de la Cruz. En 1832 obtiene plaza de violín en la Real Capilla. Al siguiente año sucedió a Pedro Escudero como profesor de violín y viola, y permaneció en el conservatorio madrileño hasta 1867. Entre su alumnado destacan Tomás Bretón y Tomás Lestán, quien a la postre se convertiría en el máximo exponente violístico en la España de finales del XIX. Tuvo un activo papel en la vida del centro. En 1840 abdica la reina María Cristina, fundadora de la institución. La pérdida de poder e influencia en el Estado de la protectora hizo movilizar a algunos miembros de claustro, entre ellos a Díez. El 18 de octubre de 1840, en la sesión recogida en el libro de actas del conservatorio, Juan Díez hace

³ Francisco Martínez: [«Sección de respuestas al lector»], *Alrededor del mundo*, Madrid, n.º 957, p. 22.

lectura de una memoria donde narra la historia del centro y explica la utilidad del conservatorio, así como la necesidad para el Estado de mantener la institución por la buena labor realizada. Fue condecorado con la Cruz de Isabel la Católica en 1844⁴.

En el reglamento de 5 de marzo de 1857 se establece una clase de violín-viola. El reglamento dice que las enseñanzas instrumentales estarán divididas en seis años; las clases de violín y viola tendrán al menos dos horas de duración y serán diarias. Para el ingreso en el centro como alumno de instrumento habrá que contar entre ocho y doce años de edad si no se tienen conocimientos musicales y, si se sabe solfeo, la edad de ingreso será de dieciséis años. Los estudios son gratuitos y se establecen dos tipos de alumnos: gratuitos y pensionistas. Estos últimos podrán cobrar hasta 4.000 reales anuales de pensión.

En ese año de 1857 es nombrado D. Jesús de Monasterio profesor numerario de violín y también es en el que acontece una importante reforma en la enseñanza musical.

La aprobación de la Ley de Bases de 17 de julio de 1857 y la definitiva de Instrucción Pública de 9 de septiembre de ese mismo año modifican la situación de la enseñanza en España. El conservatorio tenía un reglamento recién aprobado que debe modificar para adaptarse a la nueva norma, conocida como «Ley Moyano». En el reglamento orgánico

⁴ Ramón Sobrino: «Díez, Juan», voz en E. Casares (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, ICMMU-SGAE, 1999-2002, pp. 511-512.

de ese mismo año, con fecha de 14 de diciembre, se implanta como requisito a los estudiantes de especialidades instrumentales el conocimiento del solfeo y su edad de ingreso queda fijada hasta los veinte años. El nuevo reglamento divide los estudios musicales en superiores y de aplicación. Los primeros se dedican exclusivamente a la composición y los segundos al resto de especialidades. Dentro del catálogo instrumental, la enseñanza se extiende a lo largo de seis años de estudio y se oferta la especialidad de violín-viola con dos plazas, ocupadas por Monasterio y Díez. A este último le sería confiada la enseñanza de los alumnos que quisieran estudiar viola, dejando a Monasterio exclusivamente la enseñanza del violín. Los que finalizan la carrera obtienen la titulación de profesor del Real Conservatorio.

Poco antes de la Revolución de 1868, el ministro de Fomento Severo Catalina cambió la organización reglamentaria mediante Decreto de 17 de junio de 1868, dejando la educación musical seriamente perjudicada. Hay duras restricciones económicas, con rebaja de los sueldos y reducción de plazas docentes. Se instaura el cargo de comisario regio con la misión expresa de reorganizar el conservatorio. Por Decreto de 15 de diciembre de 1868 y Reglamento del 22 del mismo mes y año, se crea la Escuela Nacional de Música y Declamación, denominación que se mantiene hasta el año 1900. En esta nueva etapa desaparece la especialidad de viola y se mantiene solamente la de violín.

En el Reglamento de 1868 podemos ver cómo, en su capítulo IV, referido a la enseñanza de los instrumentos de orquesta, se obvia expresamente a la viola, quedando denominados como instrumentos de orquesta el violín, violón, contrabajo, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornetín, trompa, trombón y arpa. Probablemente se entienda la práctica violística como una enseñanza vinculada estrechamente al estudio del violín y por ello se prescindía de la denominación de la especialidad. Es posible que, amparándose en el hecho de que para tocar la viola solamente es necesaria una correcta técnica violinística sumada a un mero conocimiento de la clave, las autoridades justifiquen la medida para hacer frente a los recortes presupuestarios. En el Reglamento de 2 de julio de 1871 sigue sin ofertarse la enseñanza de la viola.

CAPÍTULO III

De los Profesores.

ART. 8.º Las enseñanzas de la Escuela Nacional de Música estarán servidas por Profesores de número y Profesores auxiliares, en los siguientes términos:

Un Profesor de composición, con el sueldo anual de 4.000 pesetas.- Dos de armonía, uno con 3.000 pesetas y otro con 2.250.- Dos de canto, uno con 3.000 y otro con 2.250 pesetas.- Dos de solfeo con 2.000 pesetas.- Tres de piano con 2.000 pesetas cada uno.- Uno de violín, con 2.000.- Uno de contrabajo, con 1.500.- Uno de flauta, con 1.500.- Uno de clarinete, con 1.500.- Uno de fagot, con 1.500.- Once profesores auxiliares, de estos seis con 1.000 y cinco con 750.

EJEMPLO III. 2: Plantilla de profesorado según el capítulo III del Reglamento de 2 julio de 1871.

Respecto a las obras de texto adoptadas, es preciso destacar la influencia de la escuela franco-belga en la metodología utilizada para la especialidad de violín, siendo los métodos de Baillot, Alard, Sphor, Fiorillo y Beriot los empleados para el estudio, puesto que Monasterio, profesor de la especialidad en el conservatorio, se formó bajo la susodicha escuela. El reglamento de 1868 nos habla de la división en tres partes de la enseñanza instrumental, que son: mecanismo, inteligencia y expresión, y quedan así explicados:

Se entiende según la propia naturaleza y facultades del instrumento, de la posición del cuerpo, de los brazos, de los dedos; de la formación y emisión del sonido y su igualación, de la práctica de los matices, de las articulaciones, de la notas hiladas, de los portamentos, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos rápidos y lentos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en toda la extensión propia de cada uno de los instrumentos que se trata. La inteligencia abraza la teoría de todo lo que pertenece al mecanismo, las reglas del color del sonido, del fraseo, de las respiraciones y de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza instrumental según su aire y su naturaleza. La expresión comprende todo lo que pertenece a la manifestación del sentimiento, tocar con calor, entusiasmo y buen gusto en función del carácter de la pieza que el alumno

aprende; pero no dependiendo esta parte de reglas escolares, si no que solo al Profesor incumbe guiar al discípulo, aconsejarle, alentarle y cooperar al desarrollo del genio que posea⁵.

No será hasta 1884 cuando encontremos los primeros indicios de una retoma de la enseñanza violística en el conservatorio. El nombramiento de Tomás Lestán como profesor honorario de la Escuela Nacional de Música el 3 de diciembre de 1875 le acarrearía una actividad académica solapada como profesor de viola, instrumento del que era consumado intérprete y solista. Este cargo se obtenía a instancias de la Junta de Profesores al Gobierno, y recompensaba a aquellas personas distinguidas por sus obras y estudios o actividad en la enseñanza privada. Debemos recordar que la especialidad de viola no figuraba en los reglamentos anteriores como enseñanza instrumental. Aun así, en el de 1871 publicado en la *Gaceta de Madrid* con fecha de 5 de julio de 1871, en su artículo 13, se nos dice que: «El Director de la Escuela podrá encargar a los Auxiliares la enseñanza de alguna de las asignaturas no designadas en el Reglamento, pero que conceptúe de utilidad y aprovechamiento para el arte»⁶. Ahí es donde toma cabida la figura de Lestán como profesor de viola, concretamente a raíz de su nombramiento como profesor auxiliar el 17 de marzo de 1884.

⁵ Reglamento de 22 de diciembre de 1868. Capítulo IV, artículo 29, de la enseñanza de los instrumentos de orquesta.

⁶ Reglamento de 2 de julio de 1871, artículo 13.

Tomás Lestán nació en Valencia el 29 de abril de 1826, siendo hijo de Juan Lestán y de Tomasa González. Falleció en Madrid el 7 de abril de 1908. En 1838 se matricula en el Conservatorio de Música de Madrid y cursa estudios de violín y viola con Juan Díez. Participa como violinista en las orquestas del Teatro del Circo y del Teatro Príncipe; con la inauguración del Teatro Real es nombrado primer viola. Es en el Real donde toma contacto con la viola de amor, interpretando el solo de la ópera *Gli ugonotti* de Giacomo Meyerbeer, hecho que más tarde le inspiraría a escribir un método para el citado instrumento. Como miembro fundador de la Sociedad de Conciertos y de la de Cuartetos en 1863, realiza una labor importantísima de divulgación del repertorio de cámara en nuestro país junto con Jesús de Monasterio y Rafael Pérez como violines, Ramón Castellano al violonchelo y Juan Guelbenzu al piano. Destaca la interpretación por vez primera en España de la *Sonata op. 19* para viola y piano en fa menor de Anton Rubinstein, junto al pianista y profesor de la Escuela Nacional de Música José Tragó. Su dedicación a la enseñanza de la viola se ve plenamente afirmada con el nombramiento como profesor auxiliar en 1884. Años más tarde, concretamente en el curso 1891-92, se graduaría el primer alumno de la especialidad de viola, Francisco Latasa y Lazcano, que obtuvo el premio fin de carrera y se convirtió en el primer alumno de la especialidad en España en lograr tal distinción.

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

CONCURSOS DE 1891 A 1892

Relación nominal de las alumnas y alumnos que han obtenido premios en los concursos públicos del presente año.

ALUMNOS PREMIADOS	Premios adjudicados.	Profesores respectivos.	ALUMNOS PREMIADOS	Premios adjudicados.	Profesores respectivos.
<i>En Solfeo.</i>			<i>En Arpa.</i>		
Srta. Doña Luisa Martínez y Cabañas.....	Segundo premio...	Srta. Lama,	Srta. Doña Magdalena Cabrera y Latorre.....	Segundo premio...	Srta. Bernis.
Victoria Picazo y Cantos.....	Idem.....	Idem.	Pilar Gómez y Gamarra.....	Idem.....	Idem.
Milagros Rodríguez y Díaz.....	Idem.....	Idem.	<i>En Viola.</i>		
Angela Sánchez y Mediavilla.....	Idem.....	Idem.	D. Francisco Lajosa y Lazzano.....	Segundo premio...	Sr. Lestán.
Paula Agudo y Sacristán.....	Idem.....	Sr. Sosa.			
María Teresa Guirao y María.....	Idem.....	Idem.			
Maria Salud Marchán y Marchán.....	Idem.....	Idem.			

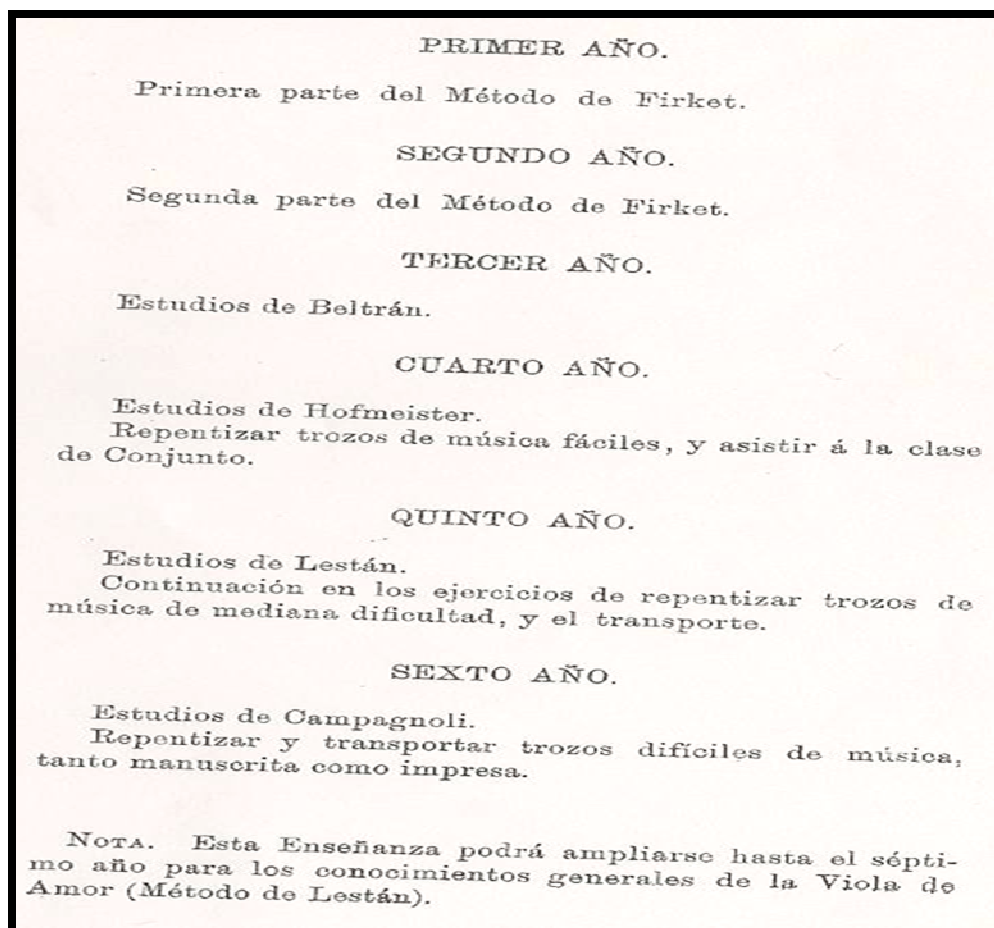
EJEMPLO III. 3: Premio de viola. *Gaceta de Madrid*, nº 235, 22 de agosto de 1892.

Respecto al programa de enseñanza propuesto por Lestán y estructurado en seis años, llaman la atención varias cuestiones. Durante los dos primeros años de estudio toma como referencia el método de Léon Firket, publicado en Bruselas en 1873. Esta elección viene a probar una vez más la estrecha influencia de la escuela franco-belga en la enseñanza de los instrumentos de cuerda altos en España, como ya habíamos constatado con los métodos de violín mencionados como obras de texto obligadas en el conservatorio madrileño. En el tercer año utiliza los estudios de José María Beltrán, autor español que publica en 1881 una colección de doce estudios o caprichos de mediana dificultad. Resaltamos que esta elección de los estudios de Beltrán por parte de Lestán no estuvo condicionada por el patriotismo hacia un autor nacional,

sino porque Lestán, creemos, como experto violista y docente, consideraba que tal obra era muy completa para el estudio del instrumento. Para el cuarto año nos encontramos con los *12 Estudios* de Franz Anton Hoffmeister, publicados por el autor vienés en torno a 1800 y que continúan siendo estudios de referencia en cualquier conservatorio en la actualidad. Introduce la práctica de la lectura a primera vista y las clases de conjunto. El quinto año lo ocupa el estudio de su propia obra didáctica, que analizaremos en el siguiente capítulo, junto con la repentización y el transporte. Para el sexto y último año de carrera se decanta por la utilización de los *41 Caprichos* de Bartolomeo Campagnoli, publicados hacia 1805 y que son fácilmente localizables en cualquier programación didáctica actual. Se añade la posibilidad de proseguir los estudios un año más, para conocer la viola de amor, instrumento del que Lestán era destacado intérprete.

Como podemos ver, es un programa de estudio no muy amplio, pero sí perfectamente estructurado en su nivel de aprendizaje, lo cual denota un claro conocimiento de las obras programadas y de su nivel técnico. Se echa en falta la programación de obras musicales que acompañen los ejercicios y estudios, posiblemente por ser estos últimos el objeto de estudio principal como medio para alcanzar la correcta interpretación musical. El programa otorga una importancia fundamental a la obtención de unos recursos técnicos específicos para el manejo del

instrumento y viene a demostrar el especial cuidado con que Lestán trataba el estudio de la viola.



EJEMPLO III. 4: Programa de la enseñanza de la viola, año 1891. Documento sin catalogar. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Por otra parte, y en relación a las obras programadas, podemos constatar la interpretación de la única obra para viola que compuso Lestán. En el programa del 21 de diciembre de 1890, domingo a la una de la tarde, se interpreta la *Sonata para viola con acompañamiento de piano* de Lestán, a cargo de Francisco Latasa, alumno de cuarto curso.

Dada la coincidencia de su año de creación con el del nombramiento como profesor de Lestán, nos induce a pensar que tal vez la obra fuese escrita con fines estrictamente didácticos.

PRIMERA PARTE		
1.º	Sinfonía de la ópera IL REGENTE, para Orquesta.....	MERCADANTE.
	Por la clase de Conjunto, dirigida por el Sr. Zubiaurre.	
2.º	<i>Ave Maria</i> , melodía religiosa para Órgano con pedalier.....	I. JIMENO.
	Por el Sr. Moreno, alumno de tercer año de la Clase del Sr. Jimeno.	
3.º	LA ZINGARA.....	DONIZETTI.
	Por la Srta. Moreno, alumna de la Clase del Sr. Blasco.	
4.º	A. <i>Scherzo en re menor</i> , para Piano.....	GOTTSCALK.
	B. <i>Gran Polonesa en mi bemol</i>	CHOPÍN.
	Por la Srta. Guerrero, alumna de séptimo año de la Clase del Sr. Zabalza.	
5.º	<i>La perle d'Enghien</i> , para Cornetín.....	E. DAMARÉ.
	Por el Sr. Palomino, alumno de sexto año de la Clase del Sr. Coronel.	
6.º	<i>Terceto</i> de la ópera UNA COSA RARA.....	MARTÍN Y SOLER.
	Por las Srtas. Moreno, Laborda y Pérez, alumnas de la clase de Conjunto vocal, dirigida por el Sr. Vázquez.	
7.º	<i>Sonata</i> para Viola.....	LESTÁN.
	Por el Sr. Latasa, alumno de cuarto año de la Clase del Sr. Lestán.	

EJEMPLO III. 5: Programa de concierto de la sonata de Lestán, 21 de diciembre de 1890. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Entre otros alumnos de la época que tocaban la viola, nos consta la existencia de un alumno apellidado Cuenca que actuaba como violista en la clase de música de cámara impartida por Monasterio, gracias a los programas de mano de 25 de mayo de 1889 y de 5 de abril de 1891.

PRIMERA PARTE	
1.º Sinfonía en <i>re</i> , para Orquesta	ARRIAGA.
Ejecutada por los Sres. Profesores y alumnos de la Enseñanza de las Clases instrumentales, dirigida por el Sr. Zubiaurre.	
SEGUNDA PARTE	
2.º Cuarteto en <i>re menor</i> , para instrumentos de arco.— <i>Allegro</i> .— <i>Adagio con espressione</i> . <i>Minueto</i> .— <i>Adagio</i> .— <i>Allegretto</i>	ARRIAGA.
Ejecutado por los Sres. Gaos, Veigas, Cuenca y Larrocha, alumnos de la Clase de perfeccionamiento y <i>musica di camera</i> , dirigido por el Sr. Monasterio, Profesor de la misma.	
3.º Dúo de tenor y barítono en la ópera MA TANTE AUREORE.	ARRIAGA.
Cantado por los Sres. Zarranz y Ferrer, con acompañamiento de Orquesta, dirigida por el señor Vázquez.	
TERCERA PARTE	
4.º Overture para Orquesta.	ARRIAGA.
Ejecutada por los Profesores y alumnos de las Clases, antes citados.	
5.º Discurso pronunciado por el Excmo. Sr. Director de la Escuela.	ARRIAGA.
6.º Motete <i>O salutaris</i> , á tres partes, con acompañamiento de cuarteto de cuerda	ARRIAGA.
Por los Sres. Pérez, Ferrer y Buldaín, alumnos de la clase de Conjunto vocal que dirige el señor Vázquez.	
<hr/>	
NOTA. La Orquesta se compone de los Profesores Sres. Monasterio, Muñoz, Mirecki, Arbós, Lestán, Fernández, González (D. Manuel y D. Francisco), Ruiz, Escobés, Rodríguez, Font, García Coronel y los alumnos de las Clases respectivas.	

EJEMPLO III. 6: Programa de mano de 25 de mayo de 1889.
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En 1884, el mismo año de su ingreso como profesor auxiliar en el Conservatorio, Lestán cesa su actividad como miembro de la Sociedad de Conciertos, concretamente el 12 de abril de 1884, para dedicarse a la docencia con mayor entrega, alegando para ello motivos de salud. Sin embargo, continua desempeñando actividad orquestal en la Real Capilla de manera ininterrumpida, desde su ingreso como segundo viola el 1 de febrero de 1879, hasta su fallecimiento, en abril de 1908. En su

expediente personal⁷ constatamos esta actividad con ascenso a primer viola de la capilla el 1 de febrero de 1898. Su ingreso en la capilla viene precedido del informe del entonces director de la institución D. Hilarión Eslava, donde se refiere a Lestán como «el mejor profesor de viola que hay en España».

La actividad docente en la Escuela Nacional de Música de Lestán se prolonga hasta el día de su muerte. No obstante, el último tramo de su carrera profesional pasaría por diversas situaciones laborales. A partir de su nombramiento como profesor supernumerario, el 1 de diciembre de 1896, comienza la última etapa de su magisterio, que le conduce a la jubilación por edad en 1900. Meses más tarde solicita su reincorporación al claustro con los mismos derechos que tenía y le es concedida en abril de 1901. En enero de 1904, la cátedra de violín de Fernández Arbós queda vacante por estudios de este en el extranjero. Le es concedida a Lestán en calidad de interino, con 1.000 pesetas sobre su sueldo. Es entonces cuando abandona la actividad docente como profesor de viola y se dedica por entero a la enseñanza del violín, sustituyendo a Arbós, hasta su cese por vacante el 7 de abril de 1908. Hoy en día el aula de viola del Conservatorio Superior de Música de Madrid lleva su nombre.

⁷ Archivo General de Palacio, Madrid, Expedientes Personales, C^a 548, n.º 32.

III. 2. EL REPERTORIO VIOLÍSTICO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

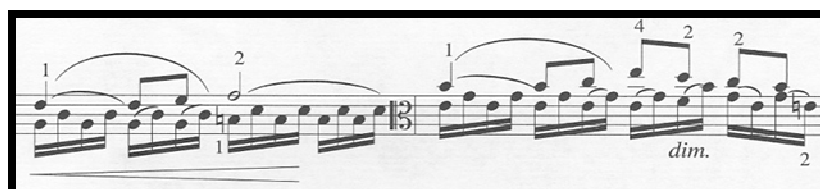
La única obra española para viola escrita en el XIX que nos ha llegado, al margen de las escritas dentro del contexto de la Real Capilla, es la *Sonata para viola con acompañamiento de piano* de Tomás Lestán. La obra fue escrita en 1884 y publicada nueve años más tarde en 1893 por el editor Antonio Romero. En el año 2003 fue revisada por Emilio Mateu y editada nuevamente por Real Musical. Es una obra representativa del estilo que gustaba en el Madrid de la época, con una clara influencia de la ópera italiana. A pesar de la denominación, no se atiene a forma de sonata clásica, sino que se constituye como pieza de concierto en un movimiento, donde predomina el lucimiento técnico del instrumento y se disfruta también de frases melódicas.

Entre los elementos técnicos empleados encontramos los *staccatos*, las *trillatas* al estilo paganiniano, el trémolo para la mano izquierda, la doble cuerda, el *bariolage*, etc. Podemos ver que es una obra con recursos muy variados y contrastantes. Por su dificultad estaría enmarcada dentro de una enseñanza de rango superior. De hecho, es tocada por los alumnos del Conservatorio Superior de Madrid y también está presente en las programaciones de otros conservatorios superiores como el de Oviedo. La obra está escrita eminentemente con fines didácticos puesto que el número y la variedad de elementos técnicos a trabajar en ella son profusos.

Respecto a su estructura, se divide en cuatro secciones claramente diferenciadas. La primera de ellas es una introducción en si bemol menor que ocupa los primeros treinta y cinco compases. Aparecen una serie de elementos técnicos variados e interesantes como los acordes con los que abre la obra, la doble cuerda, los trémolos de mano izquierda y los trinos. La tonalidad de si bemol menor resulta compleja para la viola en términos de afinación.



Acordes de tres sonidos, cc. 1-2.



Doble cuerda, cc. 25-26.

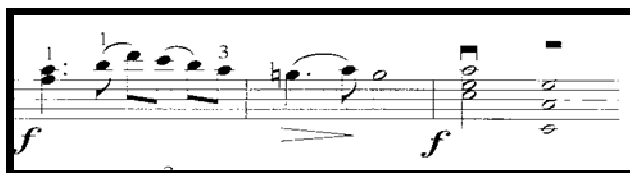


Trinos y trémolo de mano izquierda, cc. 30-31.

EJEMPLO III. 7: T. Lestán, *Sonata para viola y piano*,
diferentes elementos técnicos que aparecen en la introducción, cc. 1-35.

A lo largo de la obra se aprecian ciertas diferencias de edición entre la de Romero y la versión de Mateu basadas en diferentes criterios respecto a las digitaciones utilizadas y el *staccato* que añade Mateu en algunos fragmentos. También advertimos ligeros cambios puntuales de alguna nota, como es el caso de lo que sucede en la coda final. La principal característica que se observa a la hora de digitar es que Mateu utiliza digitaciones que evitan los *glisando*, procura cambiar de posición entre los ligados y no durante estos. Lestán, por el contrario, digita sin otorgar demasiada importancia a que se escuchen los *glisando* y cambia

de posición con el mismo dedo durante la ligadura, como vemos en el ejemplo siguiente.



Pasaje, cc. 10-12, según Mateu.



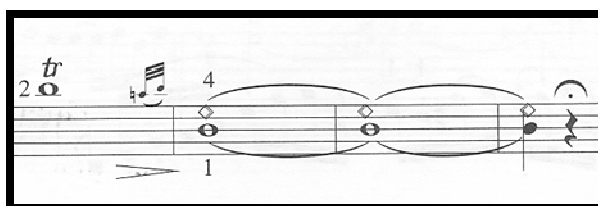
Pasaje, cc. 10-12, según Lestán.

EJEMPLO III. 8: T. Lestán, *Sonata para viola y piano*, cc. 10-12.

La segunda sección comienza en el compás treinta y seis y llega hasta el ochenta y cinco. Es una sección más melódica y expresiva, donde predomina el componente lírico. También es evidente la presencia de la doble cuerda como elemento técnico característico y la inclusión de otros, como el trino o los armónicos artificiales. Esta sección está escrita en si bemol mayor.



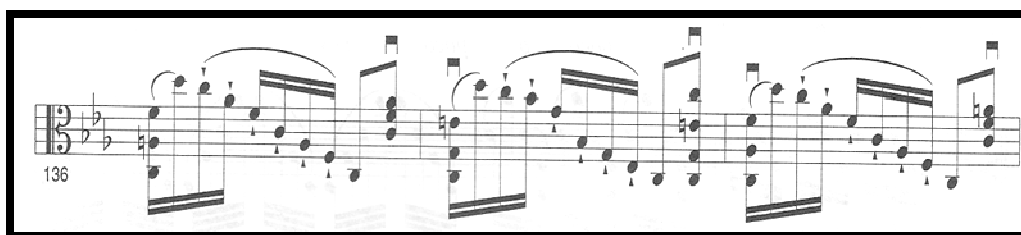
Doble cuerda, cc. 45-49.



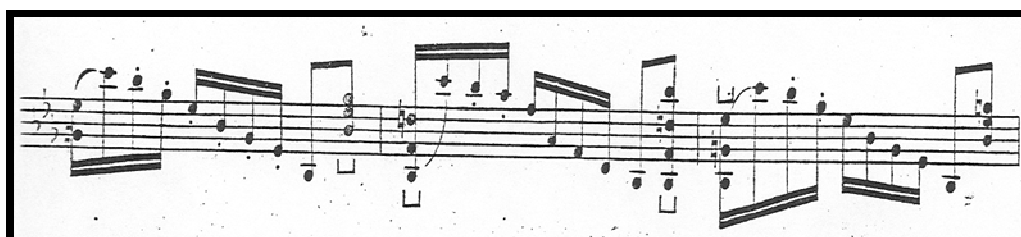
Trino y armónico artificial, cc. 68-71.

EJEMPLO III. 9: T. Lestán, *Sonata para viola y piano*,
diferentes elementos técnicos que aparecen en la segunda sección, cc. 36-85.

La tercera sección de la obra comprende desde los compases ochenta y seis al ciento cuarenta y cinco. Está escrita en *allegretto* y en compás de 3/4. Esta sección se divide en dos partes: una primera que va hasta el compás ciento trece y otra en mi bemol mayor que llega hasta la cuarta sección. Toda esta parte se caracteriza por ser viva y con elementos técnicos variados, tales como los acordes y la doble cuerda, los *staccatos*, las octavas quebradas, los trinos y una rica articulación.



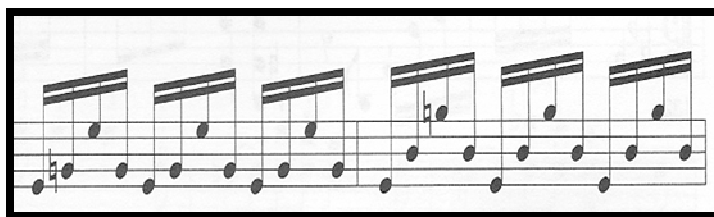
Pasaje en *staccato* según Mateu



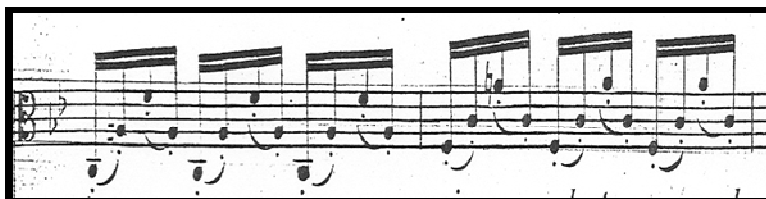
Pasaje original de Lestán

EJEMPLO III. 10: T. Lestán, *Sonata para viola y piano*, diferentes elementos técnicos que aparecen en la segunda sección, cc. 36-85.

La cuarta sección es una coda final escrita en si bemol mayor, donde la viola ejecuta un pasaje en doble picado mientras el piano lleva el tema principal. Observamos alguna diferencia entre la versión de Mateu y la de Lestán, como por ejemplo los cambios que Mateu hace en algunas notas y las diferencias en las articulaciones empleadas, como sucede en el final de la obra, al que añade dos acordes finales inexistentes en la versión de Lestán.



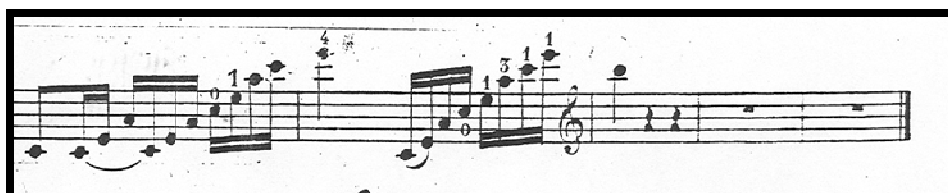
Alteración de notas de Mateu (primer compás)



Versión de Lestán



Cuatro últimos compases según Mateu



Cuatro últimos compases según Lestán

EJEMPLO III. 11: T. Lestán, *Sonata para viola y piano*, coda final, cc. 36-85.

La *Sonata para viola con acompañamiento de piano* de Lestán es una obra de suma importancia histórica, primeramente por que constituye la única pieza conocida del repertorio de viola español del siglo XIX, al margen de las sonatas de la Real Capilla; en segundo lugar porque fue

compuesta con fines pedagógicos durante su etapa como profesor de viola en el conservatorio y, como bien dice Mateu en el prólogo de su edición,

Por su indudable valor musical, virtuosístico y pedagógico, creo que merece la pena la incorporación de esta pieza al repertorio habitual de todos los violistas, al mismo tiempo que con justicia se rememora el olvidado nombre de Tomás Lestán⁸.

⁸ E. Mateu (ed.): *Sonata para viola con acompañamiento de piano*, Madrid, Real Musical, 2003, Prólogo.

CAPÍTULO IV:

LA VIOLA EN LA ENSEÑANZA MUSICAL DEL SIGLO XX

ESPAÑOL Y SU REPERTORIO

IV. 1. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA EN ESPAÑA EN EL SIGLO XX

A raíz del nombramiento de Lestán como profesor numerario de violín el 1 de enero de 1904, se designa a José del Hierro como profesor numerario de viola. Este hecho supone una novedad para la historia de la viola en España ya que por vez primera un profesor numerario se haría cargo de la especialidad por Real Decreto de 24 de diciembre de 1903. Resulta esto como consecuencia de la aplicación del artículo 2.º del reglamento aprobado por Real Decreto de 14 de septiembre de 1901. Esta aplicación toma forma gracias al nombramiento de Lestán como numerario de violín, sustituyendo a Fernández Arbós, y al nombramiento de Hierro como numerario de viola, el 2 de enero de 1904, publicado en la *Gaceta de Madrid* el 5 de enero de ese mismo año.

SEÑOR: El art. 2.º del Reglamento vigente del Conservatorio de Música y Declamación, aprobado por Real decreto de 14 de septiembre de 1901, dispone que una de las asignaturas que comprende la enseñanza de dicho establecimiento es la de viola, cuya clase viene dirigiéndose por un Profesor supernumerario, a causa sin duda, de que entonces no existía en presupuesto la consignación necesaria para dotar a uno numerario de la mencionada clase; este inconveniente ha desaparecido, puesto que por efecto de algunas reformas hechas en las enseñanzas de aquel centro, resulta que, sin gravar el presupuesto, puede haber un Profesor numerario

de viola, como en los Conservatorios extranjeros, cuyo nombramiento, a juicio del Ministro que suscribe, debe hacerse libremente, previa propuesta en terna del Comisario Regio del Conservatorio y claustro de Profesores, siempre que recaiga en un profesor de violín o viola, de relevante mérito artístico; y en su virtud, tiene el honor de proponer a la aprobación de V. M. el siguiente proyecto de Decreto.

Madrid 24 de diciembre de 1903.

REAL DECRETO

A propuesta de ministro de Instrucción pública y Bellas Artes;

Vengo en decretar lo siguiente:

Artículo 1.º La enseñanza de viola, en el Conservatorio de Música y Declamación, estará en lo sucesivo a cargo de un Profesor numerario, que disfrutará el sueldo anual de 3.000 pesetas, consignado en el capítulo XVII, artículo único de la Sección séptima del presupuesto vigente; y además, las ventajas que la actual legislación concede al Profesorado.

Art. 2.º El nombramiento de Profesor de viola se hará libremente por el Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes, recayendo en un artista de mérito relevante como

violinista o viola, previa propuesta en terna del Comisario Regio y Claustro de Profesores del Conservatorio.

Dado en palacio a veinticuatro de diciembre de mil novecientos tres.

ALFONSO

El Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Lorenzo Domínguez Pascual¹.

José del Hierro y Palomino nace en Cádiz el 1 de octubre de 1865 y fallece en Madrid el 7 de agosto de 1933. Comienza sus estudios musicales en su ciudad natal y los prosigue en el Conservatorio de Madrid bajo la tutela de Monasterio. En 1883 el Ayuntamiento de Cádiz le pensionó con 2.500 pesetas para continuar con sus estudios en el extranjero. En 1885 obtuvo en el Conservatorio de París, donde estudió con Leonard, el título de alumno laureado en concurso público. En 1886 fue nombrado, en virtud de oposición, primer violín de la Orquesta Lamoreaux. Fue primer violín concertino de la Sociedad de Conciertos y del Teatro Real, y presidente honorario de las secciones de violines y violas de la Asociación General de Profesores. Consumado intérprete de violín y viola, ofreció numerosos conciertos con la Sociedad de Cuartetos.

¹ *Gaceta de Madrid*, 27 de diciembre de 1903, n.º 361, tomo IV, p. 1091.

Ingresa como profesor del conservatorio madrileño en régimen de sustituto de la clase de Fernández Arbós en 1891 y, como dijimos, obtiene la plaza de profesor numerario de viola en 1904. Entre sus alumnos destacan eminentes figuras del violín y la viola españoles del siglo XX, como Manuel Quiroga, Antonio Arias, Luis Antón, Antonio Fernández Bordas o Jesús Hernández Asiaín, por citar unos cuantos. Fue condecorado caballero de la Real Orden de Carlos III.

A lo largo de su actividad pedagógica ininterrumpida entre 1904 y 1933, contó con una serie de alumnos para sustituirlo en caso de ausencias o enfermedades, como manda el reglamento de 14 de septiembre de 1901 en su capítulo III, artículo 8. Salvador Tello de Meneses es nombrado sustituto en 1911, Dolores Salcedo y Gaztañaga en 1920, José Bernal en 1925 y Cecilio Gerner Andreu en 1929. En el curso 1904-1905 tiene un alumno de viola, pasando ya a cuatro los alumnos inscritos en el curso 1909-10².

Por otra parte, y respecto a la actividad violística en el centro, examinando la plantilla de cuerda de la orquesta del conservatorio de la época, concretamente la de 1912, encontramos a Graciano Tarragó como miembro de la sección de violas. Tarragó es autor de un método de viola que será analizado en el capítulo V de la presente tesis. Sus estudios como violista en el conservatorio justifican en buena medida la

² Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Anuarios del Conservatorio de Madrid durante la época docente de Hierro (1904-1933).

publicación del citado método, a pesar de que fuese la guitarra el instrumento principal con el que desarrolló su carrera artística y docente.

PRIMERA PARTE

Obertura de «Prometeo»Beethoven
Idilio de «Sigfredo»Wagner
Largo (orquesta y órgano).....Haendel
Órgano: Profesor D. Bernardo Gabiola

SEGUNDA PARTE

Hoja de álbumEsbrí
(Alumno 5º año de Composición. Clase de D. Emilio Serrano)
«La Rueda de Onfalia», Poema sinfónico.....Saint-Saëns
Concierto en Sol menor para órgano, cembalo y orquesta.....Haendel
Órgano: Profesor D. Bernardo Gabiola
Cembalo: D. José María Franco y de Bordons

VIOLAS

D. Otilio Romanos y Fernández
D. Graciano Tarragó y Pons
D. Guillermo Rull y Martínez

EJEMPLO IV. 1: Programa del concierto de la clase de Conjunto Instrumental celebrado el 18 de mayo de 1912 y sección de violas de la Orquesta del Conservatorio. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid, anuario del curso académico (1911-1912).

Otros alumnos que cursaron estudios de viola con Hierro durante esa década fueron los hermanos Guillermo y Francisco Rull, José Bada, Hipólito Monpín y Otilio Romanos. Dentro de los concursos celebrados en el curso académico 1924-1925 obtiene diploma de primera clase el

violista José López Bernal, interpretando como obra obligada el *Concertstück* de Hans Sitt. En el concurso de 1930 Álvaro Navarro Fayos logra el primer premio de viola, también con la obra anteriormente citada y con Conrado del Campo como miembro del tribunal, debido a la vinculación del compositor con el instrumento durante su juventud. Al año siguiente lo gana Victoriano Martín con la misma obra. El 7 de abril de 1934 tiene lugar el nombramiento como catedrático de viola de Julio Francés Rodríguez, con sueldo de 5.000 pesetas.

Ilmo. Sr.: Vacante en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, la Cátedra de Viola, y propuesto por el Claustro de dicho Centro sea nombrado para el desempeño de la misma a D. Julio Francés Rodríguez, en armonía con lo dispuesto en el Real decreto de 7 de marzo de 1919.

Este Ministerio de acuerdo con la propuesta e informes emitidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Consejo Nacional de Cultura, ha tenido a bien nombrar a D. Julio Francés Rodríguez Catedrático numerario de Viola del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Madrid, con el sueldo anual de 5.000 pesetas y demás ventajas de la Ley.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos. Madrid 7 de abril de 1934.

SALVADOR DE MADARIAGA

Señor Director general de Bellas Artes³.

Julio Francés nace en Madrid un 2 de diciembre de 1869 y fallece en la misma ciudad en 1944. Estudió con Monasterio y se graduó con primer premio de violín a los 17 años de edad, prueba de su talento precoz. Estudia en París y más tarde en Bruselas con Eugène Ysaÿe. Fue concertino del Teatro Real hasta su cierre en 1925, y también primer violín de la Sinfónica de Madrid, de la cual ejerció de primer viola, como ya comentamos en el capítulo II. Fundó el cuarteto que lleva su nombre junto a Odón González, Conrado del Campo a la viola y Luis Villa.

En el concurso de 1934, siendo Julio Francés catedrático de viola, obtiene el primer premio de viola Agustín Soler Román. La obra obligada era el *Concertstück* de Léon Firket. En 1936 lo gana Pedro Meroño —que sería tras Francés el nuevo profesor de viola del centro—, interpretando el *Concierto en re mayor* de Carl Stamitz. Jesús Gracia Orduña lo obtiene en 1940, siendo la obra obligada el *Concierto en re mayor* de Hoffmeister. En todos los exámenes a premio encontramos a Conrado del Campo como miembro del tribunal.

Podemos observar cómo, a raíz del ingreso de Francés como catedrático de viola, varían sustancialmente las obras obligadas a

³ *Gaceta de Madrid*, 22 de abril de 1934, n.º 112, p. 433.

concurso. De la inmovilidad del *Concertstück* de Sitt durante la época de Hierro, a la variedad de obras propuestas por Francés, que incluye piezas más representativas del repertorio, como los conciertos de Stamitz y Hoffmeister. Hemos encontrado dos programas de enseñanza de la época, sin fecha, pero que muestran dos estilos diferentes de programación. Ambos documentos sin catalogar nos fueron facilitados por el personal de la Biblioteca del Conservatorio de Madrid. La primera programación es menos explícita y más generalista; no hace alusión a un curso y posiblemente es del periodo de Hierro, dadas las circunstancias comentadas y porque se recoge la enseñanza de la viola en dos grados, elemental y superior, como establece el reglamento de 25 de agosto de 1917. En ella se recogen como obras de texto los estudios de Sitt, Hoffmann, Hoffmeister y Campagnoli, y como obras los *Concertstück* de Firket y Sitt, obligadas para los premios durante la época de Hierro.

PROGRAMA PARA LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA

Método de Hans Sitt.

Estudios de Hoffmann.

Estudios de Hoffmeister.

Caprichos de Campagnoli.

Concertstück de Firket.

1º Concertstück de Sitt.

2º Concierto de Sitt.

NOTA – Los alumnos que hayan cursado los cinco primeros años de violín, podrán estudiar este programa en tres años; en caso contrario en ocho.

EJEMPLO IV. 2: Programación de viola posiblemente de la época de José del Hierro.
Documento sin catalogar. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.

El segundo de los programas de enseñanza localizados muestra un mayor compromiso con la enseñanza de la viola, con más variedad de obras y una mayor lógica aplicada al aprendizaje gradual. Establece la enseñanza por cursos y aplica la consecuente metodología didáctica y de repertorio. Aun así, nada tiene que ver con los programas actuales donde los recursos didácticos son mucho más extensos. Se basa en el método de Sitt durante todo el grado elemental, compuesto de cinco años, aunque en el quinto incluye los estudios de F. A. Hoffmeister. En el grado superior incluye los estudios de R. Kreutzer y la técnica de Hugo von Steiner. En el curso séptimo se trabajan los 20 primeros estudios de B. Campagnoli y la *Sonata para viola y piano op. 120 n.º 1* de Brahms, para

finalizar el grado superior con el resto de estudios de R. Kreutzer y B. Campagnoli, los *Conciertos* de Firket y Sitt, y una de las tres *Suites para viola sola op. 131* de Max Reger

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA

Programa de la Enseñanza de VIOLA

GRADO ELEMENTAL

Primer año – Método de Hans Sitt. Edición Peters, hasta la página 9.

2º año - Método de Hans Sitt, hasta la página 17.

3º año - Método de Hans Sitt, hasta la página 22.

4º año - Método de Hans Sitt, hasta la página 45, y estudios de Hoffmann.

5º año - Método de Hans Sitt, hasta la página 45, y estudios de Hoffmeister.

GRADO SUPERIOR

6º año - Método de Hans Sitt hasta el final y técnica de Hugo von Steiner.

7º año - 22 primeros estudios de Kreutzer, transcripción para viola (edición Ricordi), 20 primeros Caprichos de Campagnoli op. 22, y Sonata de Brahms op. 120, n.º 1 para viola y piano.

8º año – El total de los estudios de Kreutzer y Campagnoli, y Conciertos de Firket y Hans Sitt, y una de las tres Suites de Max Reger números 1 - 2 y 3 de la obra 131.

NOTA: El grado elemental de violín, es válido para comenzar el grado superior de viola.

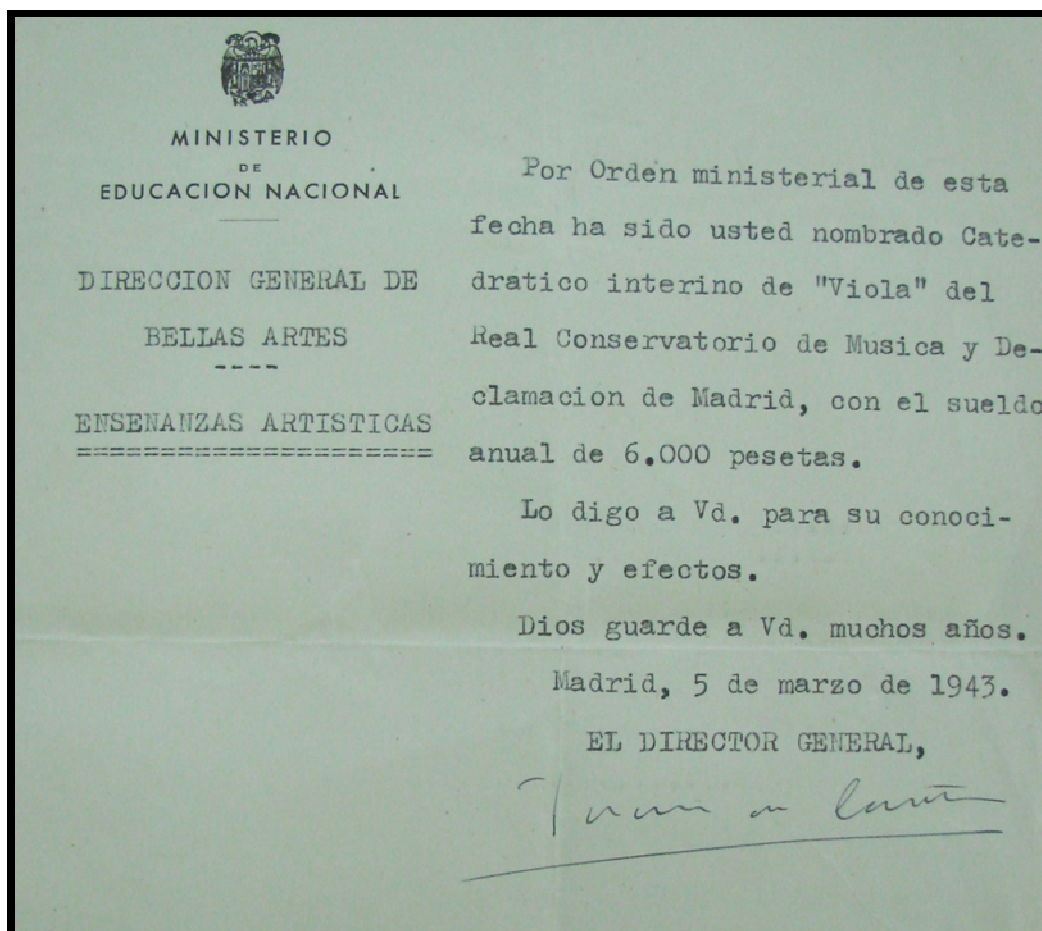
EJEMPLO IV. 3: Programación de viola posiblemente de la época de Julio Francés.
Documento sin catalogar. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.

El sucesor de Francés en la cátedra de viola del conservatorio madrileño fue Pedro Meroño, nombrado catedrático interino el 5 de marzo de 1943, con sueldo de 6.000 pesetas y confirmado por oposición el 20 de marzo de 1945 con sueldo de 7.200 pesetas⁴. La obra obligada para las oposiciones de viola era una de las *Suites* de Max Reger, que formaba parte de la programación anteriormente expuesta, lo cual nos induce a pensar que dicha programación correspondía a la etapa de Francés como catedrático de viola. No debemos olvidar que Meroño se gradúa con premio de viola en 1936, siendo Francés profesor de la especialidad en el conservatorio madrileño.

Pedro Meroño nace en Cartagena en 1906, realiza sus estudios musicales en el conservatorio de Madrid con las más altas calificaciones y obtiene los títulos de solfeo, violín, viola y música de cámara (los tres últimos con premio). Estudia violín con Fernández Bordás y en el año 1921 es nombrado primer violín de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Como violinista dio numerosos conciertos y formó parte de los cuartetos Milanés, Rafael y Amis. Su interés por la viola le lleva a especializarse en este instrumento. La Orquesta Sinfónica de Madrid le nombra viola solista de la misma, a instancia del maestro Arbós, el 9 de marzo de 1936. Tres años antes tocaba como *tutti* en la citada orquesta con fecha de ingreso de 18 de marzo de 1933. Al crearse en 1940 la Orquesta Nacional, es nombrado viola solista. Estrena en España el *Concierto para viola y orquesta* de Béla

⁴ Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid. Expedientes personales de Pedro Meroño, sin catalogar.

Bartók, con Ataulfo Argenta como director, en el Palacio de la Música de Madrid. Ese mismo año se crea por el Ministerio de Educación Nacional la Agrupación Nacional de Música de Cámara, con Meroño miembro fundador. En 1964 formó parte de los tribunales de viola de la recién creada Orquesta de la RTVE. Fue socio de honor del Círculo de Bellas Artes de Madrid y se le condecoró con la Encomienda de la Orden de la Medahúia y la de la Orden de Alfonso X el Sabio. Meroño tocaba una viola Ferdinando Landolfi de la escuela milanesa del s. XVIII, que actualmente conserva su familia. El cese de su actividad docente tiene lugar, por jubilación, el 14 de junio de 1976. Su sustituto sería Emilio Mateu, que ocupó el cargo de catedrático desde 1979 hasta 2006, año de su jubilación.



EJEMPLO IV. 4: Nombramiento de Pedro Meroño como catedrático interino de viola en 1943, expediente personal. Biblioteca del Real Conservatorio de Música de Madrid.

La etapa de Meroño al frente de la cátedra de viola es la más larga de todas y se prolonga durante treinta y seis años. En esos fructíferos años se gradúan numerosos alumnos en la especialidad de viola. No se han podido consultar expedientes posteriores al año 1959, ya que deben pasar cincuenta años para la consulta pública, según establece el reglamento de la biblioteca del centro. Así todo, hemos podido constatar que en el primer curso de Meroño en el conservatorio (1943-1944) se matriculan cinco alumnos. Tres de ellos obtienen sobresaliente y los otros dos figuran como no presentados. En 1946 obtiene premio de viola

Francisco Cruz Sesma. En 1950 Aurelio Escudero Freire. En 1956 Pilar Weistermeier de la Paz. Entre los nombres de los alumnos de viola de Meroño encontramos a Ángeles Fernández Gilazaña, Jorge Guajardo de la Rosa, Abelardo Arguedas Villarroya, José Torralba Pérez, María de Pilar Escudero López, Enrique García Asensio, José González Gayón, Valentín Gandía Lahidalga, José de la Fuente Martínez, Ángel Ortiz Valverde, José Iglesias Alonso, José Domínguez Andía, Rafael Andrés Gómez y Antonio García del Olmo.

La obra didáctica para viola utilizada por Meroño se enriquece notablemente. Gracias al programa oficial de exámenes del conservatorio fechado en 1968, pueden ser constatados tanto los estudios obligados como las obras de repertorio. Durante el grado elemental utiliza los métodos de Berta Volmer, Hans Sitt y Hofmann, todos ellos alemanes. La escuela alemana desarrolla fehacientemente este tipo de métodos progresivos, que se difunden rápidamente por toda Europa. En el grado medio, el repertorio didáctico se amplía con los estudios de Kreutzer, Cavallini, Fiorillo, Rovelli, Campagnoli y Vieux. Vemos que utiliza las publicaciones italianas de Cavallini y Rovelli (esta última es una transcripción de violín). Básicamente el corpus técnico lo constituyen obras de la escuela franco-belga adaptadas para el violín, como Kreutzer, Fiorillo o el propio Rovelli⁵, a las que se suman los conocidos *Caprichos* de Campagnoli y los estudios de Maurice Vieux. Para el grado superior

⁵ Pietro Rovelli (1793-1838) fue alumno de Kreutzer en el Conservatorio de París. <http://biblioteche2.comune.parma.it>, página visitada el 18/06/09.

sigue trabajando Kreutzer, Fiorillo y Campagnoli, y añade los *Caprichos* de Rode y los estudios de Hoffmeister.

VIOLA

Curso III

1. Los ejercicios de mecanismo y técnica que determine el Tribunal, de los programados por el Conservatorio examinador.

2. Doce Estudios seleccionados por el Conservatorio examinador entre: Números 11 al 32 de «Bratschenschule», de Sitt; 18 al 43, de «Bratschenschule», de Volmer; 11 al 17 de la op. 88 y 1 al 15 de la op. 87, de Hofmann.

3. Dos obras; una, elegida entre las siguientes, y otra, semejante, de autor español: «Lament», de P. Harrison; «Adagio», de Bach-Silot; «Aria», de Bach-Wilhelmj; «Nocturno número 6», de Kallivoda; «Humoreske» (op. 101, núm. 7), de Dvůrak; «Serenade», de G. Pierné; «Bourrée Auvergnate», de Canteloube; «Aria», de Roussel; «Canto nell'infinito», de Malipiero; «Aria», de Purcell; «Andantino», de Ditterdorf; «Elégie» y «Siciliana», de Fauré.

Curso VI

1. Los ejercicios de mecanismo y técnica que determine el Tribunal, de los programados por el Conservatorio examinador.

2. Diez Estudios seleccionados por el Conservatorio examinador entre números 2, 3, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 25 y 26 de «Studen», de Kreutzer-Pagels; 1 al 24 de la segunda parte de «Guida per lo studio de la viola», de Cavallini; 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 19 y 20 de «31 Selected-Studien», de Fiorillo-Vieland; 1 al 12 de «12 Caprices» (op. 3 y 5) de Rovelli-Pagels; 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27 y 29 de «Caprices» (op. 22), de Campagnoli; 1 al 5 de «20 Etudes», de Vieux.

3. Dos obras; una, elegida entre las siguientes, y otra, semejante, de autor español nacido en los siglos XIX o XX: «Romance» (op. 85), «Appassionato» y «Catalane», de Busser; «Fantasy», de Jacobi; «Marchebilder» (op. 113), de Schumann; «Estampie», de Migot; «Pièce», de Fauré; «Aria», de Ibert; «Habenera», de Ravel; «Andante y rondó», de Weber; «Après un rêve», de Fauré; «Lied», de D'Indy.

4. Un Concierto (con orq.) de un autor nacido antes del siglo XIX.

Curso VIII

1. Seis Estudios seleccionados por el Conservatorio examinador entre números 32 al 40 de «Studen», de Kreutzer-Pagels; 23 al 31 de «31 Selected Studien», de Fiorillo-Vieland; 4, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 19, 20, 22, 23 y 24 de «24 Caprices», de Rode-Blumeau; 21, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 40 y 41 de «41 Caprices» (op. 22), de Campagnoli; 16 al 20 de «20 Etudes», de Vieux; 1 al 5 de Hoffmeister.

2. Dos obras; una, elegida entre las siguientes, y otra, semejante, no programada por el Conservatorio examinador en cursos anteriores, de autor español nacido en los siglos XIX o XX: «Rhapsodie Arménienne», de Busser; «Impromptu», de

Ingelbrecht; «Allegro appassionato», de Jongen; «Fantaisie-Caprice», de Rougnon; «Fantaisie», de Marin Marais; «Adagio und Allegro» (op. 70), de Schumann; «Fantasia» (op. 4), de Dale; «Poema», de Husa; «Allegro Spiritoso», de Senaillé; «Elegia», de Glazounow; «Kol Nidrei», de Max Bruch.

3. Una sonata, una «suite» o unas variaciones (todo ello con o sin acompañamiento).

4. Un Concierto (con orq.) de un autor nacido en los siglos XIX o XX.

EJEMPLO IV. 5: Reglamento de exámenes, programas de fin de grado del año 1968, época de Meroño. Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Documento sin catalogar.

A Pedro Meroño le sucede en la cátedra de viola Emilio Mateu. Mateu nace en Antella en 1940 en el seno de una familia tradicionalmente dedicada a la música. Estudia violín y viola como alumno libre en el Conservatorio de Valencia, teniendo como profesores a los maestros Abel Mus y Juan Alós. Obtiene las máximas calificaciones y se titula en ambos instrumentos. Ha sido galardonado con el Premio Fenollosa de Violín y Premio de Honor Fin de Carrera en Viola. Posteriormente perfeccionó sus estudios en Salzburgo, Siena, Granada y Madrid, con los profesores Max Rostal, Bruno Giurana, Agustín León Ara y Antonio Arias.

Los inicios de su carrera profesional tienen lugar en la Orquesta Profesional de Alcoy entre los años 1956 y 1959. Seguidamente se incorpora a la Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, donde fue viola solista entre 1959 y 1962. A partir de esta fecha se traslada a Egipto, donde ejerce como violista de la Orquesta Sinfónica de El Cairo. Durante su estancia en la ciudad actúa con el cuarteto de cuerda de El Cairo en 1963 y posteriormente ingresa en la Orquesta Sinfónica de RTVE, de la que fue miembro fundador y viola solista por espacio de veinte años (1965-1985). Su debut como solista en el Teatro Real de Madrid tiene lugar bajo la dirección de Eliahu Inbal con el *Concierto para viola y orquesta* de J. Ch. Bach, y en esa misma sala estrena por primera vez en Madrid el *Concierto para viola y orquesta* de William Walton. Actúa bajo las batutas de grandes maestros como Igor Markevich, Sergiu Celividache, Lorin Maazel, Odón Alonso, Enrique García Asensio y

Antonio Ros Marbá, entre otros, y realiza giras por Estados Unidos, México y Europa en las salas sinfónicas más importantes⁶.

Como músico de cámara obtiene el Premio Villalobos para cuartetos, en Brasil, con el Cuarteto español formado por Víctor Martín y Manuel Guillén a los violines y Ángel Luis Quintana al violonchelo. El Cuarteto español se convierte en ocasiones en Quinteto español con la colaboración del pianista Agustín Serrano. Han actuado en salas como la Wigmore Hall de Londres o la Ton Halle de Zurich. Mateu ha tocado junto a otros grupos de cámara como el Audubon Quartet, Cuarteto Sonor, S.E.K., Estro o los Solistas de Zagreb. Estrena y graba gran cantidad de música y protagoniza el primer recital de viola y piano en el Teatro Real de Madrid, junto al pianista Luciano González. Cabe destacar la integral para cuarteto de Claudio Prieto y el primer CD con los Stradivarius del Palacio Real de Madrid con el Cuarteto Cassadó, formado por los solistas de la Orquesta Radio Televisión de España Víctor Martín y Domingo Tomás a los violines y Pedro Corostola al violonchelo. Habitualmente colaboran con él los pianistas Miguel Zanetti, Menchu Mendizábal y Luciano González Sarmiento. Este último pertenece al Trío Mompou, con el que colabora habitualmente Emilio Mateu. El Trío Mompou fue fundado en 1982 y está dedicado a la investigación e interpretación de música española para piano, violín y violonchelo de compositores como Turina, Granados o Antón García Abril; aunque su repertorio contiene obras de

⁶ www.emiliomateu.com, página visitada el 12/09/10.

autores españoles mayormente, incluye también grandes compositores universales como Beethoven, Tchaikovsky, Mozart y Fauré.

Mateu está considerado un especialista en la interpretación de música española. Ha estrenado y grabado piezas, muchas dedicadas a él, de autores como A. Oliver, A. Arteaga, J. Cercós, J. Cervelló, J. Guinjoan, Conrado del Campo, A. Torrandell, R. Gerhard, J. Milanés, T. Marco, L. de Pablo, etc. Ha actuado como concertista bajo la dirección de O. Alonso, E. García Asensio, Theo Alcántara, M. A. Gómez Martínez, W. Willer, Eliahau Inbal o Alex Rahbari, con las Orquestas Sinfónicas más importantes de España. Aborda la ampliación del repertorio para viola con transcripciones de autores españoles como Manuel de Falla, X. Montsalvatge, Ernesto Halffter y Joaquín Rodrigo, en colaboración con el pianista Miguel Zanetti.

Respecto a su dedicación a la enseñanza, Emilio Mateu ha ejercido como catedrático numerario de viola del Real Conservatorio Superior de música de Madrid. En 1981 crea el grupo de violas Tomás Lestán, en el que se integran sus alumnos, y estrena las obras de J. L. Turina, G. Brncic, F. Fleta y V. Ruiz escritas para dicho grupo. Se dedica a impartir cursos y clases magistrales para potenciar el desarrollo de la viola en España en distintos puntos de la geografía española como Cervera, Marbella, Denia, Universidad de Granada, Universidad de Alcalá de Henares, Cuenca, Villaler, Sevilla, etc. En la actualidad sus alumnos ocupan puestos relevantes en distintas orquestas sinfónicas y como

profesores de conservatorio. Aunque apartado del campo docente, Mateu continua desarrollando una intensa labor compositiva en la actualidad.

II. 2. LA ENSEÑANZA DE LA VIOLA EN LOS CONSERVATORIOS DE PROVINCIAS

La enseñanza de la viola en España durante el siglo XX no se reduce exclusivamente a lo sucedido en el Conservatorio de Madrid, especialmente a partir de la segunda mitad de siglo. El 16 junio de 1905 se redacta el Real Decreto por el cual los conservatorios de provincias pueden obtener la validez académica en el grado elemental de las especialidades de solfeo, piano y violín, quedando así la enseñanza oficial de la viola exclusivamente en manos del Conservatorio de Madrid. No sería hasta la aparición del Decreto de 15 de junio de 1942 cuando se habilita a los conservatorios provinciales de rango profesional la contratación de profesores para impartir la enseñanza de la viola, agrupada en una sola asignatura conjuntamente con la de violín, como consta en el artículo cuarto de dicho decreto:

Artículo Cuarto.- En los Conservatorios Profesionales podrán constituir una sola asignatura las de: A) Violín y viola. Canto y sus diversas especializaciones. Folklore y Canto

gregoriano con la Rítmica y Paleografía. Estética e Historia de la Música⁷.

De manera paulatina van surgiendo en los conservatorios profesionales de provincias profesores que ocupan las plazas de violín-viola, como Fernando Jiménez Izquierdo en Valencia en 1943, que es nombrado profesor encargado de violín-viola; Manuel Bustos Fernández en Córdoba en 1948, nombrado catedrático numerario de violín-viola, y Alfonso Ordieres Rivero, nombrado auxiliar de viola en Oviedo en 1959. Por el contrario, no hemos localizado evidencia alguna sobre la contratación de profesorado de viola en los conservatorios profesionales de Murcia, Sevilla, Alicante, Bilbao, Coruña, Granada, Pamplona, San Sebastián, Santa Cruz de Tenerife, Valladolid o Zaragoza. Sin embargo, hemos hallado indicios de una enseñanza de rango superior de viola en el Conservatorio de San Sebastián, donde se otorga validez académica a la enseñanza superior de los estudios de viola, como refleja la siguiente Orden de 15 de abril de 1939. Estos estudios estarían impartidos probablemente por el entonces profesor de violín del conservatorio donostiarra Alfredo Larrocha:

ORDEN de 15 de abril de 1939 concediendo validez académica a los estudios del Grado Superior que se cursan en el Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián.

⁷ Decreto de 15 de Junio de 1942, BOE n.º 185 de 4 de Julio de 1942, artículo IV, p. 4839.

Ilmo. Sr.: Visto el expediente de concesión de validez académica a los estudios del Grado Superior que se cursan en el Conservatorio Municipal de Música de San Sebastián.

Teniendo en cuenta la meritísima labor que desarrolla el Profesorado de dicho Conservatorio reflejada en el número de alumnos que reciben tales enseñanzas, así como el desinterés de la Corporación Municipal que durante largo tiempo viene prestando para la difusión de la cultura musical. Y visto que la petición se ajusta a los términos establecidos en el Real Decreto de 16 de junio de 1905.

Este Ministerio ha resuelto conceder validez académica a los estudios del Grado Superior que se cursan en el referido Centro. Correspondiente a las asignaturas de Piano. Violín. Órgano. Viola. Violoncello. Contrabajo. Flauta. Oboe. Clarinete. Fagot. Saxofón. Trompeta. Cornetín. Trompa. Trombón de varas y de pistón. Armonía. Composición. Canto. Acompañamiento al piano. Música de Salón. Estética. Historia de la Música y Conjunto Vocal e Instrumental.

Lo digo a V.I. para su conocimiento y demás efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años,

PEDRO SAINZ RODRIGUEZ. Ilmo. Sr. Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes⁸.

⁸ Orden de 15 de Abril de 1939, BOE n.º 109, p. 2183.

El Decreto de 10 de septiembre de 1966, sobre reglamentación general de los Conservatorios de Música, trae consigo una profunda reorganización de los estudios musicales en España, que afecta directamente a la enseñanza de la viola. La enseñanza del instrumento se separa en los conservatorios, tanto elementales como profesionales y superiores, de la del violín, diferencia fundamental al anterior plan de estudios del año 1942. Esto acarrearía la contratación de un nuevo personal docente durante la década de los setenta y ochenta para cubrir las plazas de nueva creación de la especialidad en los diferentes conservatorios estatales, provinciales y municipales. Con ello se van elevando las pertinentes matrículas en los centros y comienza a fraguarse una nueva y joven generación de estudiantes de viola a lo largo del país.

Contrariamente, la especialidad pierde estatus al convertirse en una enseñanza mermada en cursos con respecto a la del violín o violonchelo. Estos conllevan ocho y diez cursos para completar el grado medio y superior respectivamente. Para el estudio de la viola y el contrabajo, el Decreto establece seis y ocho cursos para completar los susodichos grados. Tal desigualdad constituye un menosprecio ya que implica conceder más importancia a unos instrumentos frente a otros para obtener la misma titulación.

Volviendo a los conservatorios de provincia, en Barcelona, al contrario que en otras capitales provinciales, encontramos una

enseñanza de viola impartida conjuntamente con la del violín —por un profesor de esta última especialidad— desde finales del siglo XIX. No obstante, Xose Aviñoa, en su libro *Cent anys de Conservatori*, señala que la enseñanza de la cuerda siempre fue cuidada en la escuela de música municipal, y la escuela belga ha estado presente, al igual que la italiana, en el conservatorio barcelonés a través de nombres como Egist Gioffi (violín), Francesc Puiggener (viola), Josep García (violonchelo) o Eduard Oliveras (contrabajo). Estos nombres formaban parte del claustro de profesores que impartían la enseñanza de la cuerda, según F. Baldelló en la *Revista musical catalana* de octubre de 1932. Sin embargo, la contratación de un profesor especialista de viola no llegaría hasta el año 1970, cuando Francisco Fleta Polo accede como profesor numerario de la especialidad en el Conservatorio Municipal de Música. Hasta entonces eran los profesores de violín los que impartían viola cuando un alumno solicitaba el estudio del instrumento. Mariano Sainz de la Maza, hermano del célebre guitarrista Regino Sainz de la Maza, era el encargado de hacerlo antes de la llegada de Fleta al conservatorio barcelonés.

Francisco Fleta Polo nace en Barcelona el 25 de septiembre de 1931, en pleno corazón del barrio antiguo de la ciudad condal. A la edad de catorce años se matricula en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, donde estudia el grado elemental de violín con Enric Ribó para más tarde ingresar en la clase de Eduard Toldrà en grado medio y superior. Posteriormente cursaría virtuosismo, solamente

accesible a pianistas y violinistas, con Francesc Costa y Joan Massià. El estudio de la viola le llega gracias a la posibilidad de colaborar en la Orquesta del Liceo como violista en 1960. Se examina por libre de la especialidad obteniendo el Premio fin de carrera. En 1964, se le otorga una beca para estudiar en la *Accademia Internazionale di Música Roffredo Caetano* en Italia gracias al premio obtenido. La beca era para los primeros premios de los conservatorios de Europa y tuvo como profesores a los eminentes maestros Alberto Lysy, Yehudi Menuhin, Ernst Walfisch, Nikita Magaloff o Gaspar Cassadó, y compañeros de estudio de la talla de Jacqueline du Pré o Ana Chumachenco.

En 1965 ingresa en la recién creada Orquesta de RTVE, con sede en Madrid, donde permanece por espacio de cinco años, de 1965 a 1970. Ese mismo año Fleta vuelve a Barcelona para ocupar la cátedra de viola del Conservatorio Municipal. La docencia de la viola estaba encomendada hasta la fecha al profesor de violín Sainz de la Maza, como hemos comentado con anterioridad, lo cual era una práctica habitual. Para paliar las deficiencias educativas en este sentido, la administración convoca pruebas de especialista de viola. Las pruebas consistían en la interpretación del *Concierto para viola* de B. Bartók y la «Chacona» de la *Partita n.º 2* de J. S. Bach como obras obligadas. Fleta no encuentra demasiada oposición, gana la prueba con autoridad y toma posesión el 1 de enero de 1970.

Durante su etapa en el Conservatorio, Fleta colabora con la Orquesta Ciudad de Barcelona y obtiene plaza en propiedad por oposición. Esta circunstancia dura hasta el año 1985, cuando entra en vigor la ley de incompatibilidades por la cual la administración no permitía a la misma persona ocupar dos plazas dentro del propio organismo. Por otra parte, Fleta comienza a colaborar con la Orquesta del Gran Teatro del Liceo, que al estar constituida como consorcio privado no concurría en incompatibilidad. En 1982, la Facultad de Medicina de Bellaterra de la Universidad Autónoma de Barcelona creó una orquesta y coro propios. La sección de violas la conformaban los alumnos de Fleta mayormente. Surgió entre ellos la idea de formar un ensamble de violas, al amparo de la UAB y dirigidos por Fleta, en consonancia con lo que Emilio Mateu había hecho en el Conservatorio Superior de Música de Madrid al crear creando el grupo de violas Tomás Lestán. Durante este periodo docente desarrollaría y publicaría su extensa obra didáctica. Fleta se jubila en 1996, a los sesenta y cinco años de edad. En la actualidad se dedica por entero a la composición.

La situación de la enseñanza de la viola en España cambia radicalmente con la aparición de la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE) el 3 de Octubre 1990, que organiza los estudios de los instrumentos de cuerda de manera equitativa, dotándoles de la misma importancia en años de estudio, con iguales objetivos y con unos contenidos adaptados a la propia naturaleza de cada uno de ellos. La red

de conservatorios se amplía notablemente, llegando en la actualidad a contar en España algo más de una veintena de centros superiores. La llegada de músicos extranjeros al país en la década de los ochenta y noventa, atraídos por el nacimiento de nuevas orquestas en las comunidades autónomas, constituye también un importante factor en el desarrollo violístico español. Muchos de ellos, aparte de desempeñar su labor profesional en las distintas orquestas, contribuyeron en el plano docente desarrollando una actividad didáctica bien de carácter privado o en conservatorios municipales y provinciales de distinto rango.

El nacimiento del fenómeno de las jóvenes orquestas a lo largo de la década de los noventa, tiene su origen en la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), que desde 1983 agrupa, tras pasar una exigente prueba de selección, a los mejores estudiantes de música del país.

JONDE. RESUMEN ESTADÍSTICO DE SOLICITANTES A LAS PRUEBAS DE ADMISIÓN DE VIOLA ENTRE 1996 Y 2005.

AÑO	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005
Solicitudes de viola	12	21	24	23	17	26	32	44	56	75

TOTAL: 330

EJEMPLO IV. 6: Estadística de las pruebas de admisión de viola de la JONDE entre 1996 y 2005.
Revista *Doce Notas*, n.º 56, p. 33.

El anterior ejemplo estadístico viene a reflejar en buena medida la situación actual de los estudios musicales en España, tomando a la JONDE como observatorio privilegiado de excelencia, en lo que podríamos llamar la antesala de la profesionalidad. En 1996 el número de solicitudes para la orquesta fue de 317 y en 2005 de 817, un aumento más que considerable. Pero quizás el dato más significativo sea el notable incremento de las solicitudes de cuerda, que pasaron de 75 en 1996 a las 313 de 2005; respecto a las violas, de 12 solicitudes en 1996 a las 75 de 2005. Este cambio radical que obedece a varios factores: a) el currículo establecido con la reforma de 1990, en la que la formación orquestal tenía peso académico específico, tanto en grado medio como en superior; b) la política de organización de centros del Ministerio, a partir de 1991, con una gran reestructuración de las plantillas docentes; c) la equivalencia del título superior de música al de licenciado universitario, con la consecuente validación académica y reconocimiento social de los estudios musicales; d) el efecto pedagógico de la creación en los últimos veinticinco años de esa red de orquestas profesionales, que proporcionan un referente laboral y dotan de sentido el ejercicio de la profesión y de los estudios musicales.

La situación actual de la enseñanza de la viola en España coincide plenamente con los datos estadísticos anteriormente expuestos. La enseñanza superior de la viola está plenamente afianzada en los 21 centros superiores existentes, varios de ellos con más de un profesor de

la especialidad. Es una enseñanza en constante evolución y crecimiento, que está adoptando nuevas fórmulas y fenómenos como el del asociacionismo. En el año 2007 se crea en Oviedo la Asociación Española de Amigos de la Viola (AESAV), vinculada como sección nacional de la *International Viola Society* (IVS), fundada en 1959. Su cometido es el de promover el estudio del instrumento en sus diferentes formas, tanto en la interpretación como en la didáctica, la investigación y la creación y fomento de nuevas obras para el instrumento. Por primera vez en España se crea esta plataforma donde los violistas —sean estudiantes, profesionales o amateurs— pueden reunirse y compartir información en lo referente a su instrumento gracias a los congresos, talleres y clases ofrecidas periódicamente. La inclusión de la asociación dentro de la *International Viola Society* hace que la viola española esté representada en el contexto violístico internacional y, gracias a su presencia en los congresos internacionales organizados por la IVS, es capaz de mostrar su repertorio propio, cultura violística y los avances realizados en los últimos años en pro del instrumento en nuestro país.

III. 3. EL REPERTORIO VIOLÍSTICO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

Desde el comienzo de siglo hasta la Guerra Civil española, los ejemplos del repertorio violístico son escasos. No encontramos obras significativas en cuanto a la forma, tales como sonatas o conciertos, sino

que predominan las miniaturas y las obras de pequeño formato como las romanzas o sonatinas. Uno de los compositores más relevantes de este periodo, en lo que a obra compositiva para viola se refiere, es Conrado del Campo (1878-1952), que escribe una *Romanza para viola y piano op. 5* en 1901 y la *Pequeña pieza para viola y piano* en 1906. Ambas obras están publicadas por la Editorial de Música Española Contemporánea (EMEC) en 1984 y 1990 respectivamente. Estas dos composiciones pertenecen a la etapa de juventud de su autor. La primera de ellas, la *Romanza op. 5* para viola y piano, es una pieza estructurada en un solo movimiento, de forma A-B-A, de líneas melódicas largas y armonía rica, con influencias de la música francesa impresionista que por momentos recuerda a Debussy. La obra permaneció en el olvido hasta que Mateu la rescató y editó en 1984. La *Pequeña pieza para viola y piano* resulta una obra de estilo totalmente diferente, más cercana a un neoclasicismo de influencias germánicas y más propia como obra de estudio que de repertorio. Desde el punto de vista compositivo es una pieza menos imaginativa, en la que Conrado del Campo deja atrás la fantasía musical desplegada en la *Romanza*. No obstante, es una obra muy válida para trabajar elementos técnicos de la mano derecha como el *detaché* o de la izquierda, dada la abundancia de trinos y doble cuerda.

Durante la década comprendida entre los años 1910 y 1919 encontramos tres obras para viola. La *Escena Andaluza* para viola solista, cuarteto de cuerda y piano de Joaquín Turina (1882-1949), compuesta

entre los años 1911-1912 y dedicada a Ilse Blinhoff. Escrita en dos movimientos, es una obra camerística en la que Turina otorga a la viola un papel solista. Se ha hecho un hueco dentro del repertorio violístico actual, siendo programada habitualmente en los circuitos de conciertos. Turina introduce en ella elementos del folklore andaluz, así como una habanera que destaca por su belleza melódica y riqueza de armonía. Las otras dos obras de este periodo corresponden a piezas de pequeño formato y son la *Romanza op. 12 n.º 1* para viola y piano de José Luis Lloret Peral (1907-68) —escrita en 1917 y dedicada a Gustavo Hernández— y el *Concurso de viola* para viola y piano de Bartolomé Pérez Casas (1873-1956), escrita en 1912, de la que existen otras dos versiones, una para violonchelo y otra para clarinete, realizadas posteriormente por el autor. Ambas composiciones, de carácter lírico, están muy indicadas para el estudio del *legato*.

Entre 1920 y 1939, año que termina la contienda civil española, solamente tenemos constancia de una obra para viola, que es la *Sonatina en do mayor* para viola y piano de Ángel Martín Pompey (1902-2001), aunque el *Scherzino* para viola y piano de Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) es probable que también sea de esta época. Esta última es una breve pieza, publicada por Clivis, una de las múltiples miniaturas escritas por el autor, con reminiscencias de la música de salón tan popular durante el siglo XIX y el primer tercio del XX, que recuerda las homónimas de F. Kreisler para violín. Volviendo a la *Sonatina en do*

mayor escrita en 1937, que consta de tres movimientos, podemos decir que es una obra interesante dado el momento histórico en el que fue compuesta; de estilo neoclásico, no presenta grandes dificultades técnicas en cuanto a la interpretación. Este mismo autor nos ha dejado un *Concierto en la menor* para viola y pequeña orquesta, escrito en 1942, dedicado a Pedro Meroño, quien lo estrenó el 26 de junio de ese mismo año en el Teatro Español de Madrid con la Orquesta Clásica de Madrid bajo las órdenes del maestro José María Franco. Está escrito en tres movimientos («Allegro moderato», «Andante» y «Allegro moderato»); el primero y tercero poseen un carácter rítmico, y melódico el segundo. La obra está bien escrita para la viola en cuanto a tesitura y recursos técnicos empleados, de fácil lectura; posiblemente el autor contase con la colaboración de Meroño, a quien le unía una profunda amistad. Son destacables los pasajes en doble cuerda de las cadencias del primer y segundo movimiento. Sin embargo, esta pieza no es la primera escrita para viola y orquesta en nuestro país: la *Suite para viola y pequeña orquesta* de Conrado del Campo, escrita entre los años 1939-1940, se adelanta por poco al concierto de Martín Pompey. Escrita en cinco movimientos, la partitura no está editada, pero se conserva una fotocopia del manuscrito en la Fundación March.

Desde los años cuarenta hasta los sesenta inclusive, la composición de obras para viola no es demasiado numerosa, aunque ha dejado una buena variedad de géneros y estilos. Tal es el caso de la

Sonata para viola y piano de Robert Gerhard (1896-1970), escrita en 1950 y que constituye el primer ejemplo de obra española para viola escrita en lenguaje postserial. Por aquel entonces Gerhard estaba exiliado en el Reino Unido. El estreno de la obra lo realizó el violista inglés Anatole Mines en la ciudad de Cambridge en 1950. Su nivel de dificultad es elevado y demanda del intérprete una técnica depurada y sólida. Escrita en tres movimientos, introduce material temático del folklore español, especialmente visible en el tercer movimiento. El vigor rítmico de la obra se conforma como seña de identidad de la partitura. Fue transcrita para violonchelo años más tarde y esta versión es la que nos ha llegado a día de hoy, puesto que el original para viola se ha perdido.

Tanto Lluís Benejam Agell (1914-1968) como Narcís Bonet Armengol (1933) escribieron en 1952 sendas obras para viola. El primero la *Sonata Moments Musicals* para viola y piano; el segundo la *Sonatina d'estiu* para viola y piano. La obra de Benejam se caracteriza por poseer un fraseo flexible y una rítmica contrastante. La influencia de la música de jazz está presente en la sonata, algo que coincide con la estancia del autor en los Estados Unidos de América por aquel entonces. Por otra parte, la *Sonatina* de Bonet fue ganadora del Premio de composición del Conservatorio de Fointainebleau. Dedicada a Jean Françoise Benatar, fue estrenada por el célebre violista Pierre Pasquier. Es una obra de juventud —apenas contaba con diecinueve años de edad— y denota la

influencia clara del que fuera su profesor en Barcelona Eduard Toldrá en sus melodías frescas y armonías ligeras.

La *Rapsodia* para viola piano de Francisc Taberna Bech (1932) es una composición escrita en 1959, no publicada, solamente disponible bajo petición previa al compositor. Pertenece a la etapa de juventud del autor, en la que escribía con un lenguaje tradicional de corte neoclásico, que abandonaría más tarde al proseguir sus estudios con E. Ainaud y L. Millet. Julián Bautista (1901-1961) también nos ha dejado una *Sonata* para viola y piano, sin catalogar y en paradero desconocido⁹. Exiliado a la Argentina, posiblemente su obra date de esta etapa.

La década de los sesenta muestra signos de modernidad y de vanguardia. Prueba de ello son las *Cuatro improvisaciones* para viola y piano de Ángel Arteaga (1928-1984), escritas en 1960. Se trata de la primera obra española para viola escrita en microformas. Son cuatro movimientos cortos contrastantes de lenguaje atonal y de dificultad media. Dos años más tarde Francisco Fleta Polo (1931) escribe la *Sonata op. 62* con el subtítulo de «Cantares de Mío Cid», en tres movimientos, que se caracteriza por el constante uso de las cuartas y quintas justas, lo que le confiere cierto aire arcaico. Del mismo autor, y escrita en 1968, encontramos la *Fantasía Concertante op. 68* para viola e instrumentos de viento, donde Fleta utiliza un lenguaje ligeramente atonal dejando atrás el

⁹ Laura Klugherz: *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*, Wesport, Greenwood Press, 1998, p. 25.

arcaicismo que caracterizaba su obra anterior. Román Alís (1931-2006) compone en 1966 el *Estudio para viola y piano op. 57*. Alís es un compositor interesado en el instrumento ya que ha dejado dos obras más en su catálogo en años posteriores. Se trata de composiciones de pequeño formato, como las *Cuatro piezas para dos violas op. 98* de 1972 y la *Balada de las 4 cuerdas op. 116* de 1977. A finales de la década José Antonio Galindo (1939) compone el *Sexteto para una viola, 2 magnetofones, operador y megafonía* en 1969; es la primera obra española para viola que utiliza la electroacústica, aunque no será este el único ejemplo.

La década de los setenta ha generado cierta producción violística. De la mano de Claudio Prieto (1934) nace la *Sugerencia* para viola en 1973, editada por la editorial Alpuerto y también por Arambol. A Emilio Mateu le será dedicada la obra de Ángel Oliver (1937-2005) *D'improvviso* para viola y piano en 1976, obra en lenguaje serial muy comprometida, técnicamente compleja y que eleva las posibilidades sonoras del instrumento a altos niveles de dificultad. En 1978 dos obras ven la luz: se trata de *Cicle* para viola sola de Francesc Taverna Bech (1932) —estrenada en 1979 por Joan Pamies, violista y director de orquesta— y las *Piezas inviolables op. 2 n.º 1* 1978 para viola y piano de Miguel Ángel Roig Francoli (1953), obra de juventud, compleja de ejecución, que consta de siete movimientos cortos escritos en lenguaje serial. Se cierra la década con otras interesantes composiciones para viola de tres grandes maestros catalanes. Josep

Soler Sardá (1935) es el autor del *Concierto para viola y orquesta* de 1979 —estrenado en la Universidad de Illinois por el violista cubano Guillermo Perich en 1982— y de las *Variaciones sobre un tema de Alban Berg* para viola y piano, interesante obra expresionista, muy bien escrita para ambos instrumentos, también estrenada por Perich en 1982. Joaquim Homs (1906-1987) escribe los *Dos monólogos para viola sola* en 1979, en los que utiliza el serialismo. Se aprecia en ellos el conocimiento de la cuerda, por lo cuidado del registro y de los recursos expresivos. Por último, Joan Guinjoan (1931) escribe un *Dúo para viola piano* en 1979.

La década de los ochenta es la más prolífica en cuanto a aportaciones compositivas. En 1980 encontramos cuatro obras escritas para viola. La primera de ellas es la *Peça per a viola* de Benet Casablanca (1956), que es música para un ballet publicada por Clivis, de dificultad alta, con abundancia de doble cuerda. Pablo Ordóñez (1961) compuso la *Suite para viola y arpa (o piano) op. 10*, que consta de seis movimientos contrastantes dentro de un lenguaje atonal que a veces recurre al uso de un abundante cromatismo y otras a la repetición continuada de motivos temáticos a la manera minimalista. Miguel Roger Casamada (1954), alumno de Soler, compone un *Nocturno* en 1980 estrenado por Joan Pàmies. Finalmente Jesús Legido (1943) escribe la *Elegiaca para viola y piano* publicada en 1992 por la editorial Alpuerto, obra de gran dificultad técnica y delicada para el ensamble con el piano, escrita en lenguaje atonal. Años más tarde, en 1985, escribiría

Confidencias para viola y piano, que se caracteriza por el uso de elementos aleatorios. Existe una versión para violonchelo de las dos obras.

Mercé Capdevila (1946) es la primera mujer de la que tenemos constancia que ha escrito una pieza para viola en España. Se trata del *Intermezzo 23-F* del año 1981 para viola y electrónica. Durante la década de los ochenta se experimentaría mucho con este tipo de música, y los ejemplos violísticos son abundantes. Gabriel Brncic (1942), nacido en Chile pero afincado en España, escribió un *Adagio-Scherzo* para viola y sintetizador en 1980-81, y *Clarinen tres* para viola y sintetizador controlado por ordenador en 1986. Eduardo Polonio García-Camba (1941) compuso *Narcissus* en 1988 para viola, cinta magnetofónica y sintetizador. Andrés Lewin-Richter Osiander (1937) escribe la *Secuencia IX* en 1989 para cinta magnetofónica y viola. Es destacable que tanto Polonio como Lewin-Richter llegan a la composición desde la ingeniería, el primero con estudios de Ingeniería de Telecomunicaciones y el segundo como doctor ingeniero industrial.

Dejando atrás el campo de la electroacústica, Taberna Bech escribe *Climes II* para viola y piano en 1981, que también puede ser interpretado con violín. Es una obra en un solo movimiento de unos 6 minutos de duración, que se caracteriza por poseer una extensa escala de dinámicas. Fue estrenada por Joan Pèrnies en 1981. Joaquim Homs escribe la *Seqüència* para viola sola en 1982, concebida para violonchelo

o viola, como expresa el autor, y que está escrita en la línea de sus *Monólogos*. Una de las piezas españolas para viola que goza de mayor difusión es la *Sonata op. 23* para viola y piano de Salvador Brotons, escrita en 1982. Es frecuente su interpretación y figura en el repertorio de obras en buena parte de los conservatorios superiores. Su estilo recuerda por momentos a Shostakovich y Stravinsky. Consta de tres movimientos: el primero desarrollado en torno a un tema de cuatro notas, un segundo tiempo lento de carácter dramático con diálogos entre viola y piano y un último movimiento con un interesante tratamiento rítmico, que alterna el 5/8 y el 7/8. La obra es de dificultad alta y fue galardonada con el premio de composición del conservatorio de Barcelona cuando Brotons estudiaba con Guinovart y Soler.

A medida que la década avanza encontramos composiciones como el *Concierto para viola y orquesta* escrito en 1983 por Ángel Oliver Piña (1937-2005), que estrenaría Mateu. Es una obra muy virtuosa, que incluye improvisaciones por parte del solista y de la orquesta. Gabriel Fernández Álvarez (1943) escribe *Oda* en 1984 para viola sola, dedicada también a Mateu. José Luis Turina de Santos (1952) cuenta con una interesante producción violística que se inicia con su *Concierto para viola y cuerdas* de 1985, obra descatalogada que fue estrenada por la Sinfónica de Tenerife en 1986, y el octeto de violas *Divertimento, aria y serenata* de 1987, dedicada a Emilio Mateu para el grupo de violas Tomás Lestán que él dirigía en el conservatorio madrileño. El catálogo de

piezas para viola de José Luis Turina se completa con la *Sonata da Chiesa* para viola y piano de 1987 y los *Dos duetos* para viola y piano de 1989. La primera está escrita en cuatro movimientos de estilo dodecafónico, y dedicada a Humberto Oran y Chiky Martín, mientras que los duetos provienen de la adaptación de la obra original de violonchelo por petición de la profesora Laura Klugherz.

La otra gran composición para viola y orquesta de la década es la de Josep Cercós Fransi (1925-89), titulada *Escenas sinfónicas*, de 1985 y que solo se puede consultar en su versión manuscrita. De una duración aproximada de veinte minutos, se estructura en tres tiempos: el primero es *Fent camí*; el segundo, *Noces* y un último titulado *Vora la llar*. Fue estrenada en Barcelona en 1996 por Emilio Mateu. El resto de obras para viola escritas hasta 1989 lo componen una pieza para viola sola, otras cuatro con piano y finalmente dos para dos violas. Emilio Caladín (1958) compone *Dualismo* para viola sola en 1988, una pequeña pieza de aproximadamente tres minutos de duración, mientras que Claudio Prieto escribe en ese mismo año la *Sonata n.º 5* para viola y piano, un encargo del comité cultural de la Embajada de Polonia. También de esta década, aunque sin catalogar, y solamente accesible por petición al compositor, se haya el *Dúo n.º 4 para viola y piano* de Tomás Marco, pieza encargada por Mateu y de dificultad considerable por lo agudo del registro en el que está escrita. Ernest Martínez Izquierdo (1962) escribe el *Dúo* para viola y piano de 1986, en lenguaje experimental y de dificultad elevada, en el

que explora diversos tipos de sonoridad. Cesar Cano Forrat (1960) compone *Visión de Odette* para viola y piano en 1989; fue estrenada en 1999 y está escrita en lenguaje vanguardista. También en esta década encontramos dos obras para dos violas, que son: *Tres piezas a modo de sonatina*, escritas en 1987 por Miquel Ortega i Pujol (1963) con la colaboración del fondo de sinfónicos de la SGAE, y *18 dúos para dos violas* de Ramón Barce (1928-2008), música compuesta con una clara finalidad didáctica, destinada a la práctica de conjunto en el grado elemental y con un nivel de dificultad bajo.

Se cierra el siglo XX con una ingente producción violística en la que contabilizamos al menos una veintena de obras. Destaca entre las composiciones para viola y orquesta la de Valentín Betancour (1952) titulada *Concierto para viola y orquesta* de 1989, dedicado al violista rumano Liviu Stanesse. La partitura, en edición autógrafa, se encuentra en la Fundación March, pero puede adquirirse a través de la editorial Alpuerto. Este concierto se estrenó en 1990. Otra obra orquestal es la de Jordi Cervelló (1935) *Cant nocturn* para viola y orquesta de 1991, que nació del encargo del INAEM para el CDMC con colaboración del fondo de sinfónicos de la SGAE. Teresa Borràs i Fornell (1923-2010) es la segunda mujer en España que escribe una obra para viola y la primera en hacer un concierto. Se trata del *Concerto op. 106*, compuesto en 1992 y editado por *La Mà de Guido* con la colaboración de la Fundación Autor (SGAE). Concebido para viola y orquesta de cuerda, está dedicado a

Joan Ignasi Ferrer i Pinyol, y su duración se sitúa cerca de los veintidós minutos. Por último, y en formato de viola solista y conjunto instrumental, encontramos el *Andante* para viola y 13 instrumentos de Oscar Briche (1976), escrito en 1999. Es una pieza lírica de dificultad media, que muestra buen criterio a la hora de escribir para el instrumento en cuanto a la tesitura utilizada y a sus recursos expresivos.

Respecto a la producción para viola sola, Luis de Pablo (1930) escribe el *Monólogo* para viola sola en 1992, estrenado al año siguiente en Londres por Garth Knox, violista del cuarteto Arditti, especialista en la interpretación de música contemporánea. Es una composición muy comprometida y compleja técnicamente. Antonio Gualda (1946), compositor y pintor granadino, escribe dos obras para viola sola. La primera de ellas *From Granada to London op. 106*, dedicada a Flora Bell, de lenguaje tonal con ciertos efectos de tipo impresionista. La segunda es *Mens sana in corpore in sepulcro op. 105*, de un lenguaje atonal y forma libre, más compleja de ejecutar pero sin llegar a un nivel demasiado exigente. Ambas fueron compuestas en 1994.

La producción para viola sola concluye con las obras de Miguel Franco (1962), contrabajista de la orquesta de RTVE, que escribe en 1993 la *Serenata para viola sola op. 93*. Consta de dos movimientos: el primero, expresivo, con abundancia de doble cuerda y líneas melódicas, y el segundo es un *moto perpetuo* de semicorcheas de gran fuerza e

impacto. Finalmente Ángel Oliver compone en 1996 su *Soliloquio n.º 2*, de gran dificultad por su idioma atonal y por la variedad efectos sonoros.

Para concluir este apartado dedicado a la producción violística del siglo XX anotamos las obras escritas para viola y piano en esta última década. Diana Pérez Custodio (1970) es autora de la primera sonata escrita por una mujer en España; se trata de la *Sonata para viola y piano* de 1995, pieza compuesta mientras era estudiante de Francisco González Pastor. La sonata consta de un solo movimiento y su duración es de en torno a los cuatro minutos¹⁰. Josep Soler nos deja la *Sonata sobre un tema de Verdi* de 1996, escrita en dos movimientos y basada en el «Libera me» del *Requiem*; emplea el cromatismo y el lenguaje atonal. Pieza compleja para las dos partes, como la mayoría de la producción de Soler, utiliza los *glissandi* y el *pizzicato* de mano izquierda. Agustín Gonzalez Acilu compuso un *Dúo* para viola y piano en 1996 editado por Pygmalión que demanda destreza y gran manejo del instrumento por la riqueza en la tesitura que hace recorrer todo el mástil, especialmente difícil en los agudos. También del mismo autor y en partitura manuscrita encontramos un *Dúo* para dos violas posiblemente de la misma época. Benet Casablancas escribe *Poema* en 1998, que es una transcripción de una obra vocal, no muy compleja en la parte técnica instrumental, bastante sencilla de ejecutar. Vicente Roncero Gómez (1960) compuso la

¹⁰ Pablo García Torrelles: *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de los compositores españoles del siglo XX*, Universidad de Granada, Departamento de Historia de Arte, 2005, p. 319.

Sonata para viola y piano en 1997, de dos movimientos, formalmente libre, de lenguaje atonal, muy rítmica y con un uso extremo del registro de la viola. De Juan Miguel Hidalgo Aguado (1972) encontramos la *Sonata op. 42* para viola y piano de 1997, escrita en cuatro movimientos, formalmente clásica y de lenguaje posromántico; la armonía es tonal y su dificultad media. Armand Grèbol (1958) compone en 1997 *Vols fer el favor d'escoltar-ho!!* («¡¡Quieres hacer el favor de escucharlo!!») para viola y piano, que escribe tras la lectura de una crítica de un disco de la cual se deducía obviamente que el crítico no se había tomado la molestia de escucharlo. El insigne maestro catalán Xavier Montsalvatge (1912-2002) compuso la *Pregaria a Santiago* en 1999 para viola y piano, escrita para los cursos de música en Compostela; de unos cuatro minutos de duración, es una bella melodía muy bien concebida para las cualidades del instrumento y de fácil ejecución. Valentín Ruiz López (1939) es autor de una *Sonatina* sin catalogar posiblemente de la época de los noventa. Por último Ernest Artal Cerveto (1971-98) escribe las *Diez piezas originales* para viola y piano editadas por Piles en 1999.

El repertorio violístico español es amplio y variado. Si bien la producción de obras hasta la década de los setenta no es ingente, la calidad de las mismas y su importancia dentro del contexto histórico en el que fueron compuestas las convierten en joyas de la literatura del instrumento. Su difusión, salvando ciertas obras como la *Romanza* de Conrado de Campo, La *Escena andaluza* de Turina o la *Sonata* de

Brotons, es escasa; el resto de las piezas son prácticamente desconocidas. Por otra parte, muchas de ellas son de difícil acceso debido a la falta de publicaciones.

Las cerca de ochenta obras existentes forman un corpus rico y diverso en el que abundan diferentes estilos y formas musicales. Esta producción violística sitúa a España como un importante centro de producción de música para viola en Europa, y muchas de las piezas son dignas de incorporarse al repertorio habitual del instrumento. Papel destacable en la producción de música para viola lo tiene Emilio Mateu, que fue artífice de muchos encargos y estrenos, al igual que Joan Pàmies en el área de Cataluña y Fleta Polo como autor de diversas obras para el instrumento.

El futuro también depara buenas perspectivas. La viola es un instrumento que gana en aceptación en las salas de conciertos por su versatilidad. Su sonoridad puede ser tan ágil como la del violín y a la vez profunda y enigmática como la del violonchelo. Es capaz de transmitir emociones y a la par resulta peculiar por su timbre y tesitura. Cada vez son más los compositores que ponen sus ojos en ella e infinidad de grandes maestros han compuesto obras para la viola. Las nuevas generaciones de compositores españoles no son ajenas a estos rasgos, de manera que el número de obras se amplía cada vez más. Incluso los autores que habían compuesto para el instrumento continúan en el siglo

XXI ampliando su catálogo con nuevas obras, como es el caso de Brotons, Fleta o Cervelló, por citar solo algunos.

CAPÍTULO V:
LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE TOMÁS LESTÁN

V. 1. *MÉTODO ELEMENTAL DE VIOLA Y NOCIONES GENERALES DE LA VIOLA DE AMOR*

El *Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor* fue publicado en 1870 en Madrid por la editorial de Antonio Romero¹. Ha sido posteriormente reeditado por Unión Musical Española en dos ocasiones, en una con el título de *Método completo de viola*, en la década de los 50 del siglo XX según Zeyringer, y en otra, con su título original, en el año 1971. El cambio de título podría dar lugar a confusiones, pero se trata exactamente de la misma obra, con iguales contenidos y número de páginas². Consta de cuarenta y ocho páginas, y dedica unas sencillas recomendaciones de tipo general al estudio de la viola de amor.

Se inicia con una introducción de tres páginas de contenido teórico donde se explican conceptos básicos como la afinación del instrumento y la posición del cuerpo, señalando que este debe estar derecho, con aplomo y que el peso del mismo debe recaer sobre la pierna izquierda. La cabeza ha de estar recta y los hombros naturales. Llama la atención la observación realizada acerca del peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, en contraste con la tendencia actual de repartir el peso entre las dos piernas para conseguir un equilibrio mejor sustentado entre los

¹ Mónica García Velasco [«El repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violonchelo y viola», en *Revista de Musicología*, XXVIII, n.º 1, 2005, p. 130] señala que la fecha de su edición se realiza en 1860 por la Calcografía de S. Mascardó.

² Elena Martín Pascual: *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908). Su aportación al patrimonio violístico español en el S. XIX*, Conservatorio Superior de Música Eduardo Martínez Torner, Oviedo, 2005, p. 42.

dos hemisferios corporales. Nos habla también en estas primeras páginas del modo de sostener la viola, de la posición del brazo y de la mano izquierda. Respecto a esto, Lestán indica que la viola se tiene sobre la mano izquierda de forma que quede inclinada hacia la derecha, para que el arco no encuentre dificultad en pasar de la primera a la cuarta cuerda. Esta manera de posicionamiento del instrumento difiere de las tendencias actuales, en las que se apuesta por una colocación del instrumento más horizontal para lograr una proyección del sonido basada en el principio de la canalización del peso del brazo sobre la cuerda. Esto produce un consecuente aumento de volumen sonoro en detrimento de la postura señalada por Lestán, en la que la posición del instrumento facilita los cambios de cuerda. Para ello en la actualidad se ha convenido la mayor elevación del brazo derecho, dejando la responsabilidad del cambio de cuerda a la técnica de arco en lugar de favorecer dichos cambios mediante el ángulo de colocación del instrumento.

Respecto a la manera de sujetar el arco, Lestán señala que los dedos deben estar redondeados, con el pulgar situado en medio de los otros cuatro, y que estos no deben separarse nunca. La escuela actual defiende la unidad de los dos dedos centrales anular y corazón y la separación del índice y meñique con respecto a los otros dos. El motivo es que cada dedo de la mano izquierda cumpla con una función determinada: mientras que los dos centrales, junto al pulgar, tienen la función de eje, el índice regula la presión del arco en la cuerda y el

meñique actúa como contrapeso de la punta en el talón. Para mover el arco hacia abajo Lestán indica que el codo debe estar pegado al costado y la muñeca doblada: se inicia el movimiento desplegando la muñeca, el brazo y antebrazo gradualmente, desviando el codo pero sin levantarlo mucho. Arco arriba se observan los mismos movimientos en sentido contrario. Hoy en día esto se consideraría una técnica inadecuada, puesto que ahora se realiza el movimiento del arco manteniendo una altura similar en las distintas articulaciones del brazo, si bien estas han de ser flexibles. En realidad se apuesta por una mayor horizontalidad en el movimiento, alterando la altura del brazo en función de la cuerda sobre la que se esté tocando.

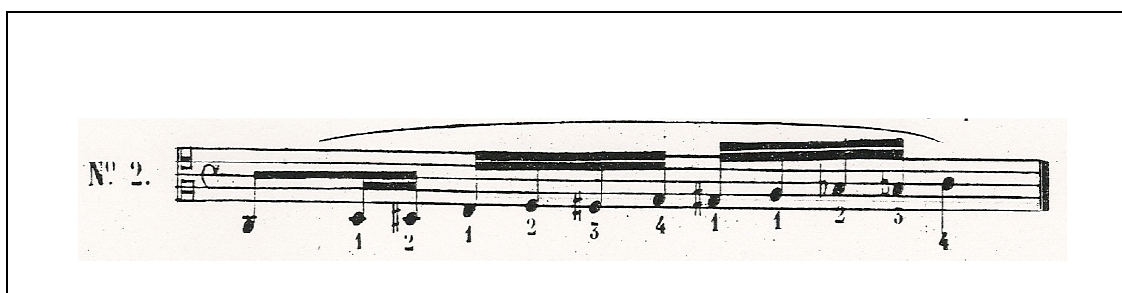
Los siguientes puntos que Lestán aborda en su método son la extensión de la viola y las notas que corresponden a cada una de sus cuerdas, para proseguir con un ejercicio preparatorio sobre las cuerdas al aire. Recomienda inclinar la vara sobre la cara externa y de forma paralela al puente, siendo esta otra diferencia respecto a la tendencia vigente, donde se recomienda más cantidad de cerdas en contacto con la cuerda. El sonido del arco con la cara externa de la vara es más dulce, mientras que un arco más plano consigue mayor enfoque y potencia sonora, característica más acorde con los criterios sonoros actuales. Dedicar los ejercicios 1, 2 y 3 a la práctica de las cuerdas al aire y los cambios de cuerda. En ellos alterna ocasionalmente el cuarto dedo con la cuerda al aire. Continúa el método con la aparición de las primeras

escalas en blancas, que pasan por diferentes tonalidades, comenzando en do mayor y su relativo menor, para adentrarse en las tonalidades con sostenidos hasta llegar a las cinco alteraciones en sus respectivos modos mayor y menor. Realiza lo mismo con las tonalidades que emplean bemoles llegando a las cinco alteraciones.

El siguiente paso del método nos conduce al estudio de los intervalos. Ejecutados en blancas, dedica un ejercicio para cada intervalo comenzando con el de tercera y siguiendo los de cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. Realiza dos ejercicios para acelerar el movimiento de arco, sin salir de la primera posición y de cierta extensión en su duración. En la página diez del libro comienza el estudio del ligado. Lestán es claro respecto a las recomendaciones a la hora de dar un uso al arco en su totalidad, bien para ligar dos notas negras, cuatro corcheas, ocho semicorcheas o dieciséis fusas. A continuación trabaja en el ejercicio 6 las primeras combinaciones de arco: dos ligadas-dos sueltas y viceversa; tres ligadas-una suelta y viceversa; una suelta-dos ligadas-una suelta; y la primera suelta-las siguientes ligadas de dos en dos. Todas estas combinaciones según Lestán serán estudiadas despacio hasta conseguir facilidad, para seguidamente acelerar el movimiento y emplear cada vez menos arco, pero siempre conservando mucha claridad y pureza en su ejecución, que es lo primero que debe procurar el instrumentista.

Los siguientes tres ejercicios los emplea para el ejercicio del cuarto dedo y la igualdad de la pulsación. El primero de ellos, en corcheas sobre

cada una de las cuerdas con la digitación 0-1-2-3-4; el segundo, en semicorcheas sobre todas las cuerdas con digitación 4-3-4-2-4-1-4-0, y para el tercero y último la digitación inversa de 0-4-3-4-2-4-1-4. En la página catorce encontramos el estudio de dos elementos nuevos como son la escala cromática y los puntillos. Para el estudio de la escala cromática Lestán dice: «Los semitonos se hacen moviendo el dedo a la nota anterior o a la cejilla, encontrándose por consecuencia los tonos a doble distancia. Cuando la escala sea rápida se hará como muestra el ejemplo n.º 2»³.



EJEMPLO V. 1: T. Lestán, *Método elemental de viola*, digitación de la escala cromática, p. 14.

Para los puntillos presenta un pequeño ejercicio en la tonalidad de re mayor y explica que para la figura de mayor duración —sea arco arriba o abajo— se emplean tres partes de arco, y con la cuarta parte restante se hace la figura de menor duración. Si en vez de puntillo fuese pausa, se ejecutará de la misma manera, con la diferencia que al concluir las tres

³ T. Lestán: *Método elemental de viola y nociones generales de la viola de amor*, Madrid, Romero, 1870, p. 14.

partes de arco se deja este parado encima de la cuerda y con un pequeño impulso de la muñeca se atacará la siguiente figura, que es la de menor duración.

PUNTILLOS

Se ejecutan de varias maneras, la mas fácil es como sigue;

EJERCICIO EN RE MAYOR



The image shows a musical score for a viola exercise titled 'PUNTILLOS'. It consists of two staves of music in the key of D major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes with various articulation marks, including accents and slurs. The second staff continues the exercise with similar rhythmic patterns and articulation. The title 'PUNTILLOS' is centered above the staves, and the instruction 'Se ejecutan de varias maneras, la mas fácil es como sigue;' is written below it. To the left of the first staff, the text 'EJERCICIO EN RE MAYOR' is written.

EJEMPLO V. 2: T. Lestán, *Método elemental de viola*, ejercicio de preparación para el estudio de los puntillos, p. 14.

Al estudio de los puntillos le siguen dos ejercicios de cuatro pentagramas de extensión escritos en las tonalidades de la mayor y mi mayor respectivamente, que hacen de compendio de parte de lo estudiado, concretamente los ejercicios de igualdad de la pulsación con el empleo del cuarto dedo y las diferentes variaciones de articulación del arco con distintas combinaciones de ligados y picados. Antes de abordar el estudio del *martelé*, dedica tres ejercicios a la práctica del cuarto dedo por extensión, en los tonos de fa mayor, si bemol mayor y mi bemol

mayor, de tres, cuatro y cinco pentagramas de extensión respectivamente. Llama la atención la insistencia de Lestán sobre el trabajo a realizar con el cuarto dedo, que por cierto resulta ser el más débil de los cuatro utilizados en la práctica violística. Esto nos invita a reflexionar sobre el cuidado y esmero pedagógico con el que Lestán trata la problemática del meñique, dedicándole una buena serie de ejercicios. Respecto a la utilización de este no debemos olvidar que la tendencia en la época era la de utilizar violas de tamaño pequeño, similares al violín, lo cual facilita la extensión del cuarto dedo y nos ayuda a comprender las digitaciones empleadas por Lestán a este propósito.

EJERCICIOS PARA EMPLEAR EL 4º DEDO POR EXTENSION.

EJERCICIO EN FA MAIOR.



The image shows a musical score for a viola exercise. It consists of three staves of music. The first staff is titled 'EJERCICIO EN FA MAIOR.' and features a series of eighth notes with slurs and accents, with the number '4' written above several notes to indicate the fourth finger. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic patterns and fingerings. The notation includes various note values, slurs, and accents, all designed to train the extension of the fourth finger.

EJEMPLO V. 3: T. Lestán, *Método elemental de viola*, ejercicio para el cuarto dedo por extensión, p. 15.

Antes de comenzar con el estudio de las distintas posiciones, plantea un ejercicio de recapitulación de todas las tonalidades vistas hasta ahora, de dos páginas de duración, en el cual incluye el doble pentagrama para mostrar los pasajes enarmónicos y su distinta digitación. Realiza una adaptación propia de la *Sonámbula* de Bellini con la que concluye esta primera parte del método antes de abordar el estudio de las posiciones. Para la segunda posición utiliza como ejercicio principal las escalas, partiendo del do mayor primeramente y continuando con el trabajo de las escalas con sostenidos en los modos mayor y menor. La tonalidad de sol mayor la ejercita en corcheas soltando la primera y ligando segunda y tercera, cuarta y quinta, etc. Para mi menor usa el tresillo ligado, en la de re mayor el seisillo de semicorcheas, semicorcheas para la mayor, semifusas picadas en fa sostenido menor y todo tipo de variaciones rítmicas para amenizar la práctica de las escalas. Las tonalidades con bemoles las realiza de forma diferente. Emplea las notas sincopadas en re menor, si bemol mayor, sol menor y mi bemol mayor. En la tonalidad de do menor realiza un ejercicio más *cantabile*, también en síncopas, pero con figuración de negras, blancas y redondas. El penúltimo ejercicio de la segunda posición lo destina a la combinación de articulaciones de arco, soltando la primera corchea y ligando la segunda y tercera, cuarta y quinta, etc., en el tono de do mayor. En el último ejercicio liga las tres primeras corcheas y suelta la cuarta, también en do mayor.

CAPÍTULO VI:

LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA

DE JOSÉ MARÍA BELTRÁN Y GRACIANO TARRAGÓ

LIMINAR

En el presente capítulo nos disponemos a estudiar la obra didáctica de José María Beltrán y Graciano Tarragó. El primero de ellos compone sus estudios a finales del XIX, mientras que el segundo lo hace a mediados del XX. A pesar de la distancia en el tiempo, decidimos agrupar sus obras en un solo capítulo puesto que ambos son los únicos autores de obra didáctica para viola que no desarrollaron una actividad docente con el instrumento, al contrario que el resto de autores, quienes compusieron sus obras movidos por un sentido didáctico dada su relación con la viola. Beltrán y Tarragó lo hacen por motivos eminentemente comerciales. No obstante, es conocido que a Tarragó el instrumento le era familiar, como vimos en el capítulo IV, debido a sus estudios en el Conservatorio de Madrid. Pero su faceta más conocida es la de guitarrista y la de profesor de guitarra. Por otra parte, Beltrán es mayormente conocido por su afinidad a los instrumentos de viento puesto que fue músico militar.

VI. 1. *DOCE ESTUDIOS O CAPRICHOS DE MEDIANA DIFICULTAD* DE JOSÉ MARÍA BELTRÁN

José María Beltrán Fernández nace en Valencia el 4 de junio de 1827. Se desconoce la fecha de su fallecimiento, como apunta Emilio Casares en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Fue un importante compositor y escritor de obras didácticas, entre las que

se encuentran un método de flauta, otro para cornetín y fiscorno, uno para bajo profundo y otro para saxofón. Estos instrumentos son con los que posiblemente estuviera familiarizado dado que sirvió como músico mayor en el regimiento de Infantería de Zamora en 1860. Beltrán es así mismo autor de algunas piezas para piano con finalidad didáctica. Especialmente destacable para nuestro trabajo son sus *Doce estudios o caprichos de mediana dificultad*, publicados en 1881 por la editorial de Antonio Romero.

Estos estudios estaban dedicados a Enrique Schultz y su precio fijo era de 34 reales, precio similar a otras publicaciones didácticas de la época¹. Gozaron de buena acogida e implantación, ya que formaron parte de la programación del conservatorio madrileño a finales del XIX, durante la etapa de Lestán como profesor de viola. Más tarde cayeron en desuso y no volvieron a ser publicados, al contrario que el resto de sus métodos para instrumentos de viento, que fueron reeditados por Unión Musical Española. Se trata de una colección de caprichos, catalogados por el autor como de mediana dificultad, que pretenden dar cabida a una serie de dificultades técnicas sin llegar al virtuosismo instrumental, pero no por ello de fácil ejecución. La extensión de los estudios no es muy larga, en el mayor de los casos no se llega a superar los veintidós pentagramas. No están escritos con un propósito técnico específico, por lo cual resulta difícil realizar una estructuración de los estudios ya que no corresponde a

¹ Los *Siete ejercicios difíciles* de Tomás Lestán, publicados en 1874 por la editorial de Antonio Romero, se vendían al precio de 48 reales la colección completa.

un método graduado ni están dirigidos al trabajo de un elemento técnico concreto.

En su inicio, el método incluye las pertinentes observaciones sobre los signos empleados para la edición. Los números cardinales 1, 2, 3 y 4 indican los dedos a utilizar; los ordinales 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a indican las cuerdas sobre las que se toca. Las posiciones son marcadas 1.^a pn, 2.^a pn, y así sucesivamente; y la media posición de este modo: 1/2 pn. Recomienda comenzar el estudio usando un tiempo moderado, hasta llegar a vencer las dificultades de digitación y de arco, y más adelante ir aumentando el tempo hasta llegar al indicado en la partitura.

Siguiendo estas observaciones comienza el texto musical del primer estudio que está escrito en la tonalidad de do mayor, en tempo de *allegro* y con la indicación de Beltrán de interpretarlo en *stacatto*. Al final del estudio Beltrán considera que los *stacatti*, después de ser ejecutados con la brillantez que esta articulación necesita, sean estudiados en saltillo. Es, por tanto, un estudio claramente pensado para la práctica de los golpes de arco cortos en la cuerda y fuera de ella. El tema principal lo constituye un motor rítmico de semicorcheas, a modo de *moto perpetuo*, que se va desarrollando con progresiones armónicas modulantes que conducen a un segundo tema más *cantabile*. Retoma de nuevo el tema inicial con movimiento en *moto perpetuo* y concluye con una coda final sobre la que ejecuta pasajes de doble cuerda. Por tanto reúne condiciones de estudio para los golpes de arco y doble cuerda, al mismo

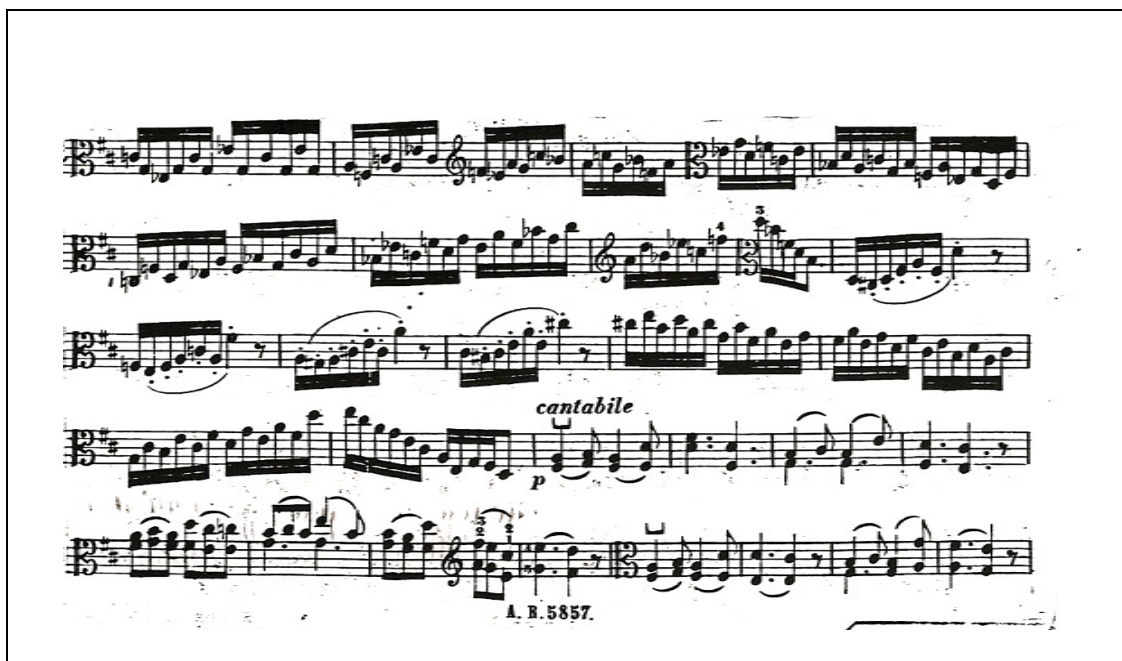
tiempo que —al estar concebido como *moto perpetuo*, escrito en semicorcheas sueltas— es apto para el mecanismo y los problemas derivados de la sincronización de ambas manos.

EJEMPLO VI. 1: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 1*, tema inicial, cc. 1-15.

EJEMPLO VI. 2: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 1*, segundo tema.

El segundo capricho está escrito en la tonalidad de re mayor, su tempo es de *allegro moderato* y el compás utilizado es el de 6/8. Desde su

inicio, en semicorcheas y a lo largo de la primera sección, encontramos dificultades propias del *bariolage* entre dos cuerdas. También son interesantes los ejemplos de picado-ligado que surgen a lo largo del estudio, así como la sucesión de semicorcheas en intervalos de tercera y cuarta. Tras esta primera sección le sigue otra en doble cuerda, indicada «cantabile», donde se trabajan especialmente las terceras y sextas tanto ligadas como en notas sueltas. Finaliza con una pequeña coda donde la viola ejecuta acordes de tres y cuatro sonidos. Es un estudio por tanto muy completo, ya que contiene elementos técnicos diversos tanto para la mano derecha (*bariolage*, picado-ligado, los acordes) como para la izquierda (con las cascadas de terceras y los pasajes en doble cuerda).



The image shows a musical score for viola, consisting of five staves. The first four staves contain a series of sixteenth-note patterns, likely demonstrating bariolage and picado-ligado. The fifth staff is marked 'cantabile' and features a more melodic line with slurs and a dynamic marking 'p'. The score is in G major and 2/4 time. The publisher's name 'A. B. 5857.' is visible at the bottom of the fifth staff.

EJEMPLO VI. 3: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 2*, pasaje de semicorcheas en terceras y cuartas, picado-ligado y doble cuerda.

El estudio número tres está escrito en re menor, en compás de 3/4 y tempo de *allegro moderato*. Lo componen tres secciones. La primera de ellas es de carácter melódico y está indicada con *dolce*, sin más dificultad técnica que la de conseguir un buen sonido y resultando óptima para la práctica del *vibrato*. La segunda sección, más viva, está compuesta por un *moto perpetuo* de semicorcheas, con ciertas complicaciones para el arco a la hora de tocar limpios los *bariolages* y, en ocasiones, también para la mano izquierda ya que requiere el uso de la media posición en determinados momentos. En la tercera sección utiliza la doble cuerda principalmente en corcheas sueltas, aunque al inicio lo hace en síncopas de negras. Los intervalos trabajados son, por lo general, los de tercera y sexta. Finalizada la tercera sección retoma el tema *cantabile* del principio aunque ligeramente modificado. Concluye con una coda de catorce compases donde la viola ejecuta acordes de tres y cuatro sonidos.



EJEMPLO VI. 4: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 3*, *moto perpetuo* en semicorcheas perteneciente a la segunda sección del estudio.

El cuarto estudio es el segundo más extenso de los doce de la colección. Está escrito en la mayor, en compás de compasillo y tempo de *allegro*. Es un estudio que aúna diferentes elementos técnicos, como el uso de los cambios de posición, el mecanismo de la mano izquierda, las escalas y arpeggios, el picado ligado o *stacatto*, la doble cuerda, las ornamentaciones y los acordes de tres sonidos. Respecto a su estructura, y como viene siendo habitual, ofrece dos temas principales que conecta entre sí mediante un pequeño puente *scherzando*. Finalizado el segundo tema recapitula con el tema primero introduciendo alguna variación y concluye con una coda final de pocos compases.

En el siguiente ejemplo podemos apreciar algunos de estos elementos mencionados. Observemos el mecanismo para la mano izquierda junto con los cambios de posición necesarios para ejecutar el pasaje, cuidadosamente digitados por parte del autor. Seguidamente aparece el pasaje señalado como *scherzando*, con doble cuerda indicando la posición en la que se debe tocar y el inicio del segundo tema, *dolce y cantando*, donde vemos el componente ornamental.

The image shows a musical score for a guitar piece. It consists of four staves. The first staff is the right hand, featuring a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is the left hand, starting with a *scherzando* marking and showing double string positions (indicated by '1' and '2' above notes) and fingerings. The third and fourth staves continue the left hand part, with dynamic markings like *2: p^o*, *1: p^o*, *5: p^o*, and *3: p^o f. p^o*. The piece concludes with the marking *dolce y cantando* and the number *4. R. 5857.*

EJEMPLO VI. 5: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 4*, extracto del cuarto estudio en la mayor.

El quinto capricho está escrito en si bemol mayor con un compás de compasillo y en tempo de *allegro moderato*. Reincide en el planteamiento estructural basado en un primer tema, seguido de una

sección en doble cuerda que sirve de enlace al tema B que enlaza con la recapitulación, y concluye con una coda final en doble cuerda, con acordes de tres y cuatro sonidos. Técnicamente no aporta nada nuevo y vuelve a trabajar los elementos anteriormente planteados: doble cuerda, cambios de posición, mecanismo y algunos picado-ligado.

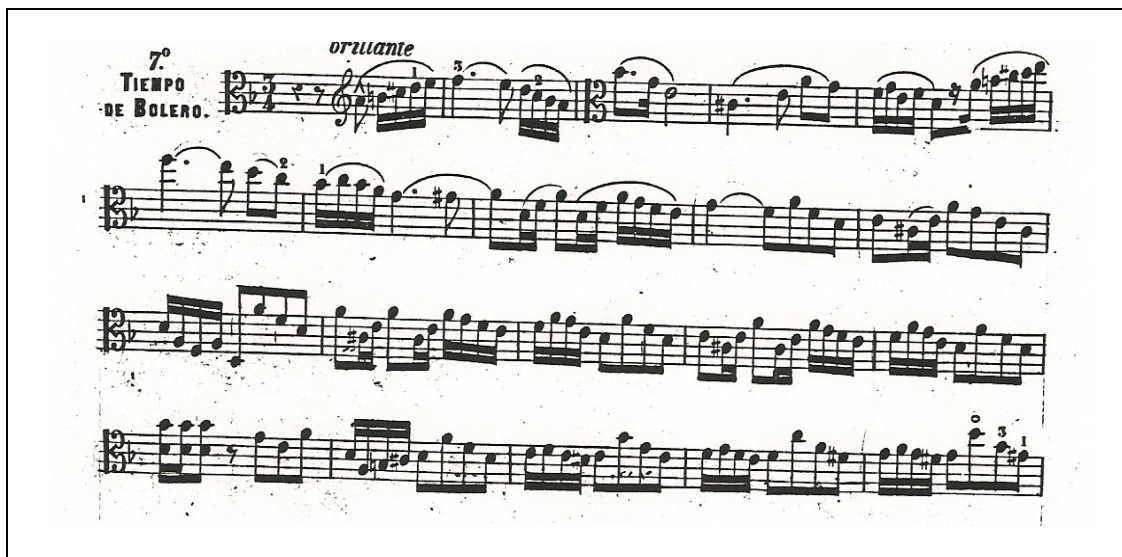
El sexto estudio o capricho es, sin embargo, más interesante desde el punto de vista técnico y musical. Utiliza la tonalidad de mi bemol mayor en compás de compasillo, indicando un tempo de *andante*. Se inicia con un tema melódico de ocho compases, muy adecuado para trabajar el color del sonido y el *vibrato*. Este tema conecta con una extensa sección en doble cuerda, donde no solamente se trabajan los intervalos de terceras, sextas, etc., sino que aparece por vez primera el pedal en doble cuerda (una de las voces realiza una nota pedal, mientras la otra se mueve conformando distintos intervalos). Este elemento es de dificultad alta ya que la elasticidad y flexibilidad exigidas a los dedos de la mano izquierda es mayor. El segundo de los temas está escrito en *forte* y con la indicación «con bravura». Es un tema melódico aunque en el noveno compás introduce la doble cuerda incluyendo el intervalo de segunda. Seguidamente reexpone el tema inicial y finaliza con una extensa coda de dieciocho compases.



EJEMPLO VI. 6: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 6*, pasaje de doble cuerda con nota pedal, extracto.

El séptimo de los estudios o caprichos está escrito en «Tiempo de bolero» en la tonalidad de re menor y compás de 3/4. Desde su inicio en el primer compás, Beltrán indica el carácter «brillante» con la apertura de la frase en anacrusa. No tiene ninguna aportación técnica más allá de las expuestas en los estudios anteriores. Sin embargo, la elección del tiempo de bolero es quizás lo más destacable del estudio, dado que le otorga cierto interés desde el punto de vista interpretativo. Vemos claramente cómo la intención musical de la frase se conduce hacia la tercera parte del compás, gracias a la anacrusa sobre la segunda mitad de la segunda parte, siendo una constante a lo largo del estudio y el criterio básico de la interpretación del bolero. La estructura no varía en su forma respecto a

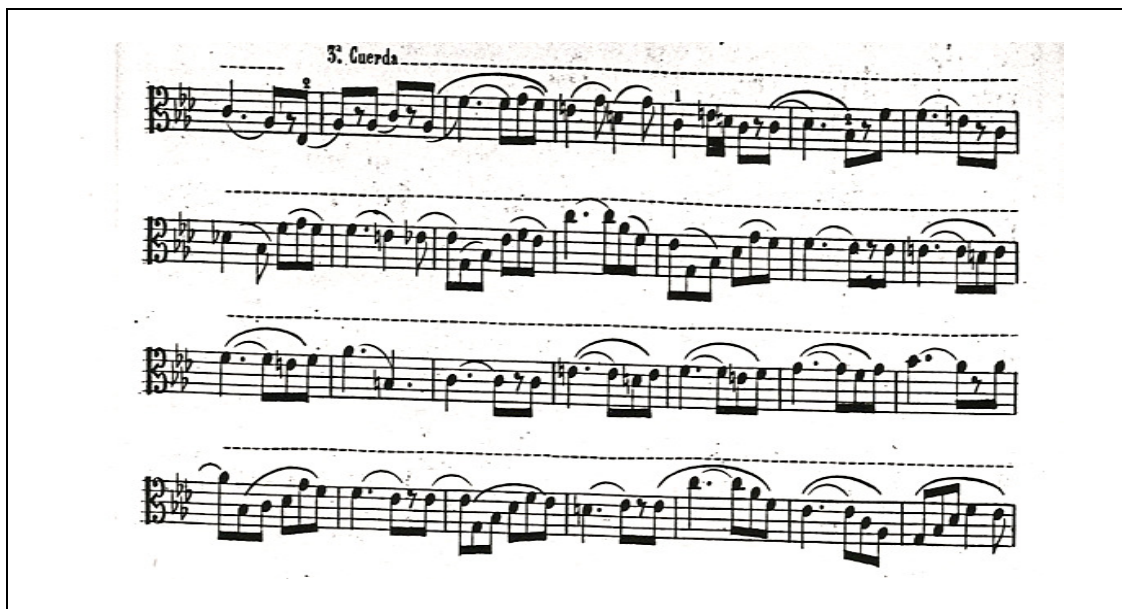
las anteriores: dos temas unidos por pequeños puentes, recapitulación y coda final.



EJEMPLO VI. 7: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 7*, tema inicial, cc. 1-20.

El octavo estudio es un «Allegro muy moderato» escrito en 6/8 en la tonalidad de la bemol mayor. No varía en cuanto a la forma con lo ya estudiado, pero introduce un nuevo elemento instrumental de características distintas a lo anteriormente observado: la cantilena sobre una cuerda. Tras una introducción de ocho compases, encontramos un tema de cinco pentagramas sobre la tercera cuerda, en *cantabile* y con la indicación de «afectuoso», muy apropiado para trabajar sonido, *vibrato* y afinación en las distintas posiciones. A este tema le sigue otro que hace especial énfasis en los cambios de cuerda o *bariolage*. A continuación una sección en doble cuerda que enlaza con la recapitulación de ocho

compases como en el principio para finalizar con una coda de diecinueve compases en doble cuerda con sextas, terceras, cuartas y notas pedal.



EJEMPLO VI. 8: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 8*, pasaje sobre la tercera cuerda.

El noveno estudio, en *allegro vivace*, está escrito en sol mayor y compás de 2/4 con la indicación de «muy brillante» en el primer compás. La figuración predominante es la del tresillo de corchea, resultando un *moto perpetuo* lo suficientemente ágil. Su dificultad no reside en las complicaciones de la mano izquierda, pues esta no se mueve de la primera posición en las partes vivas. Hay una sección que indica *tempo* más despacio, donde sí se emplean las posiciones. El problema primordial es para el arco, que debe salvar los pertinentes cambios de

cuerda a cierta velocidad y respetar las articulaciones señaladas. El esquema formal es exactamente igual a los estudios que lo preceden.

El décimo estudio está escrito en sol mayor, en compás de compasillo y *tempo largo*. Nos encontramos frente al estudio más rico en cuanto a la parte rítmica, para el cual utiliza motivos rítmicos con figuras que van desde la blanca a la fusa. También es interesante el tratamiento armónico realizado, puesto que es el estudio donde aparecen las modulaciones armónicas más interesantes, lo que le otorga sin duda un importante valor musical. Técnicamente, aparte de algunos elementos ya vistos en números anteriores como el *staccato*, no aporta ninguna novedad. La forma sí varía respecto a los números anteriores. Podemos dividir el estudio en dos secciones de longitud similar; la principal diferencia entre ellas reside en el tratamiento rítmico y armónico de ambas, siendo la segunda más ágil en figuración y rica en modulaciones. No existe recapitulación como en anteriores estudios y sí una coda de diez compases. El estudio está claramente entendido para la práctica del rigor rítmico unido al desarrollo de la sonoridad desde el punto de vista del fraseo.

EJEMPLO VI. 9: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 10*, primer tema.

EJEMPLO VI. 10: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 10*, fragmento del segundo tema.

El estudio número once está escrito en *allegro vivace*, en la tonalidad de la menor y compás de 2/4. El autor indica sobre el primer compás «Tiempo de Siciliana», aunque verdaderamente lo planteado se

asemeja más a una *tarantela* siciliana por el tempo vivo y la fórmula rítmica empleada. Técnicamente no aporta nada nuevo, a pesar de ser de los de mayor extensión de la colección. Lo más interesante del estudio reside en su fuerza rítmica y carácter folclórico.

16

11º

ALLEGRO VIVACE.

Tiempo de Siciliana.

2ª P.ª

3ª P.ª

2ª P.ª

4ª P.ª

1ª P.ª

2ª P.ª

1ª P.ª

EJEMPLO VI. 11: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 11*, primer tema, cc. 1-16.

Por el contrario, el último de los estudios sí supone un plus de dificultad ya que consigue llegar un poco más allá en exigencia para el violista. Escrito en re mayor y tempo de *allegro muy moderato*, utiliza un compás de 6/8. Es un estudio que, aparte de reunir una serie de elementos ya utilizados anteriormente, se centra en el uso de las posiciones fijas, trabajando pasajes en terceras, cuartas, sextas, etc. Llega incluso hasta la séptima posición por vez primera en toda la colección de estudios. Actúa como compendio de la obra, con el añadido

de ver otros elementos como los cromatismos, picados-ligados, acordes, doble cuerda en terceras, sextas y *bariolage*. En el siguiente ejemplo observamos el uso de las posiciones perfectamente indicadas, los cromatismos y distintas articulaciones como las ligaduras o los picados.

The image shows a page of musical notation for guitar, labeled '12.' and 'ALL. MUY MODERADO'. It consists of four staves of music. The notation includes various technical markings such as fingering (1-5), slurs, and dynamic markings (f. p., p.). The piece is titled '12. ALL. MUY MODERADO'.

EJEMPLO VI. 12: J. M. Beltrán, *Estudio o capricho n.º 12*, primer tema, cc. 1-18.

Los doce estudios o caprichos de José María Beltrán contienen unos principios técnicos de mediana dificultad, en una colección no muy extensa, pero no por ello exenta de musicalidad. Al tratarse de una obra realizada por un compositor ajeno al instrumento, podemos observar cierta falta de criterio pedagógico, puesto que los estudios no están ordenados de forma progresiva ni corresponden a un orden técnico o didáctico concreto. No dedica cada estudio a un elemento técnico en particular, sino que desarrolla y plantea varios en función del estilo o

formato que cada capricho va adquiriendo. No obstante, su valor musical es indudable y funcionan mejor como pieza de concierto que como material didáctico, ya que no obedecen a una finalidad técnica específica.

VI. 2. *MÉTODO GRADUADO PARA EL ESTUDIO DE LA VIOLA* DE GRACIANO TARRAGÓ

Graciano Tarragó nace en Salamanca en 1892 y fallece en Barcelona en 1973. Estudió guitarra y violín en el Conservatorio del Liceo en Barcelona. La de guitarrista sería la faceta sobre la que centraría la mayor parte de su actividad profesional. No obstante, durante su juventud marcha a Madrid en 1908, para estudiar violín y viola en el Conservatorio de la capital y regresa a Barcelona en 1933, tras ser nombrado profesor de guitarra en el Liceo de la ciudad condal. Desarrolla una interesante actividad violística como músico de orquesta. Fue violista de la Orquesta Pau Casals, de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y de la Orquesta del Liceo, así como miembro del Cuarteto Ibérico². Su interés por la pedagogía y su nombramiento como profesor del Liceo le animan a publicar diversos métodos y obras para guitarra. Su pasado como violista justifica la elaboración de un método para el instrumento, sin obviar, por supuesto, las razones comerciales implícitas en una época convulsa para el país como lo fue la década de 1950.

² <http://gracianotarragoguitarrista.blogspot.com/>, página visitada el 15/9/2010.

Este método se publicó en 1954 por la editorial Boileau de Barcelona y aún continúa en catálogo, por lo cual es de fácil adquisición. Sin embargo, no resulta habitual encontrarlo en las programaciones didácticas de los conservatorios. Esto puede ser debido a su carácter generalista, poco explícito respecto a elementos técnicos concretos tales como golpes de arco, cambios de posición, *vibrato*, etc. Para ello es evidente que otra metodología resultaría más propicia. En el prefacio del método el autor expone:

A pesar de que la viola está afinada una quinta por debajo del violín, y que comparten una colocación y digitación muy similar, su rol es más modesto en la orquesta y cámara, y por tanto profesionales y amateurs dan preferencia al estudio del violín³.

Por ello el principal objeto del método es que, partiendo de un aprendiz que tenga el estudio del violín como base y quiera tocar la viola, este encuentre en el método una serie de ejercicios y estudios que le conduzcan con rapidez a adquirir una técnica violística sin gran esfuerzo.

Tarragó habla de la importancia de la belleza del sonido como una de las principales cualidades que un violista ha de poseer. También explica que esta es una característica fundamental del instrumento dado su papel moderador dentro del cuarteto de cuerda, por ser la voz que

³ G. Tarragó: *Método graduado para el estudio de la viola*, Barcelona, Boileau, 1954, p. 1.

unifica al violín y al violonchelo. Según el autor, el violista precisa lograr una sonoridad pastosa, exenta de ese sonido nasal o gangoso que muchos atribuyen a la viola y que no es otra cosa que la falta de preparación y de estudio.

Comienza el método con las nociones básicas de afinación del instrumento, señalando las cuerdas al aire y su sonido correspondiente, así como las notas naturales que pueden ejecutarse en primera posición. A continuación muestra los principales signos y su indicación, tales como arco arriba, arco abajo, C para centro del arco, MS para la mitad superior y MI para la inferior, etc. Prosigue con una escala en negras en primera posición en do mayor, usando todas las cuerdas con su consecuente arpeggio. Después de estos preliminares, dan comienzo los ejercicios que van numerados desde el uno al ochenta y siete. Los seis primeros están dedicados a la técnica base del arco. Se trata de seis ejercicios de cuerda al aire de corta duración, apenas un pentagrama, para tocar muy lento y para emplear todo el arco desde el talón a la punta como bien indica el autor.

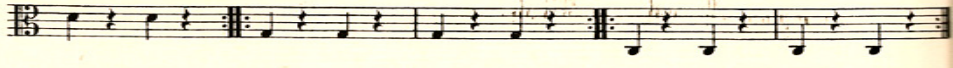
6

Ejercicios para la tecnica del arco

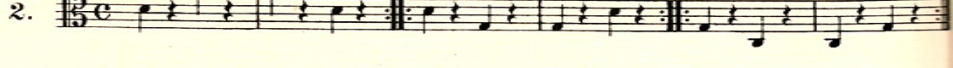
Muy lento

1. 
Todo el arco en cada nota

Muy lento

2. 

Lento

3. 
Emplear todo el arco (del talón a la punta)

EJEMPLO VI.13: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, tres primeros ejercicios.

Seguidamente, tras realizar estos ejercicios para el arco, acomete la colocación de los dedos de la mano izquierda. Lo realiza mediante ejercicios en las cuatro cuerdas, utilizando inicialmente lo que se conoce por primera formación de la mano, es decir el semitono entre los dedos dos y tres. Dedicar a este propósito un total de nueve ejercicios, escritos en compás de compasillo a pulso de negra. Indica que debemos utilizar todo el arco en cada nota y tocarlos muy despacio, como también la necesidad de ejecutar el mismo ejercicio en las cuerdas restantes. Comienza usando paulatinamente los dedos uno y dos, para después añadir el tercero y cuarto siempre por movimiento de intervalos conjuntos.

A partir del ejercicio once podemos ver cómo inicia los primeros intervalos de tercera, digitando 0-2, 1-3, 2-4, etc. Tarragó no trabaja el resto de formaciones de la mano izquierda y confía en las escalas como sistema fundamental de organización de esa mano.

A medida que avanza el método nos encontramos, a partir del ejercicio once, los primeros intervalos de tercera. A partir del ejercicio quince, alcanza a realizar los de cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. Desde el ejercicio dieciséis al veinticuatro practica los intervalos ascendentes y descendentes, en todas las cuerdas y con figuras de blancas, usando todo el arco e indicando que no se deben levantar los dedos hasta que sea necesario. En esta serie de ejercicios llega a ejecutar los intervalos de décima, sin cambiar de posición con el pertinente cambio de cuerda. Son ejercicios destinados a fijar la mano izquierda en los distintos intervalos comúnmente utilizados dentro de la primera posición.

Del ejercicio veinticinco al cincuenta y ocho estudia las escalas. Primeramente, la escala cromática en blancas, de dos octavas, sin pasar de la primera posición, comenzando en el do al aire en la cuarta cuerda y terminando en el mi con el cuarto dedo en la primera cuerda. Prosigue con las escalas mayores en redondas, también en dos octavas, y con la indicación del autor de que se debe observar para su ejecución un sonido igual y uniforme, así como contar bien los cuatro tiempos. Trabaja las tonalidades de do mayor, sol mayor, re mayor, la mayor, mi mayor, si

mayor —que son las que llevan sostenidos en la armadura— y fa mayor, si bemol mayor, mi bemol mayor, la bemol mayor y re bemol mayor para con los bemoles. Respecto a las escalas menores, practica las armónicas y las melódicas, utilizando el mismo sistema de dos octavas en redondas que para las mayores. Las tonalidades son las mismas en las armónicas que en las melódicas, y son las de la menor, mi menor, si menor, fa sostenido menor, do sostenido menor, sol sostenido menor, re menor, sol menor, do menor, fa menor y si bemol menor.

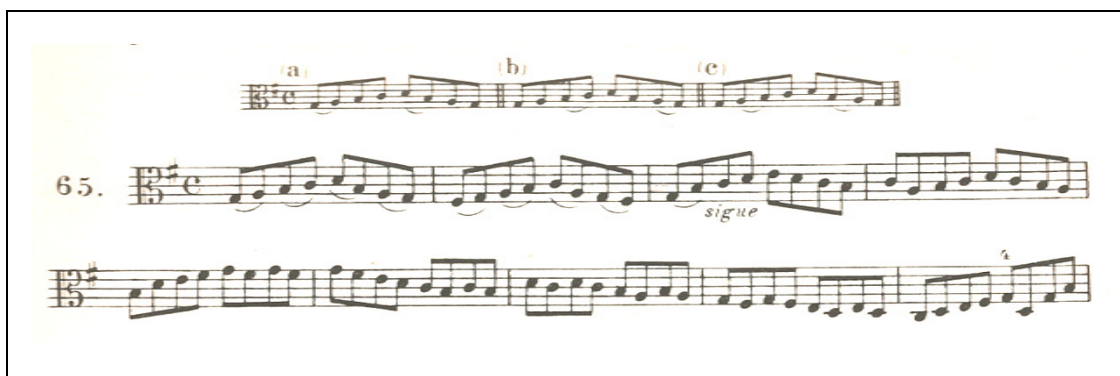
A partir del ejercicio cincuenta y nueve comienza a trabajar el ligado, primeramente de dos negras ligadas y después de cuatro en cuatro. Para estos dos ejercicios recomienda el uso de todo el arco y también observar una igualdad de sonido en el mismo, aunque pensamos que más bien se referirá al de cuatro negras ligadas (n.º 60), puesto que en el primero de ellos aparece el regulador. En el ejercicio sesenta y uno pide utilizar solamente del medio a la punta. Reproducimos a continuación unos breves fragmentos de estos estudios.

The image shows two musical exercises for viola, numbered 60 and 61. Exercise 60 is marked 'Lento' and consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes, some beamed together, with accents and slurs. The second staff continues the exercise with similar notation, including a natural sign (0) and a fermata. Exercise 61 is marked 'Del medio del arco a la punta' and also consists of two staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The notation includes eighth notes, some beamed together, with accents and slurs. The second staff continues the exercise with similar notation, including a natural sign (0) and a fermata.

EJEMPLO VI. 14: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicios para el ligado n.ºs 60 y 61.

Los siguientes ocho ejercicios están entendidos para la práctica del manejo y división del arco, indicando con claridad dónde deben ser ejecutados y qué cantidad de arco debe ser usado en cada uno de ellos. Así, para el número sesenta y dos nos pide practicar las negras en la mitad del arco, y después en la punta y talón. En el siguiente nos dice que empleemos todo el arco en las blancas y las negras alternadas en la mitad superior e inferior. En el número sesenta y cuatro, escrito en corcheas, nos recomienda la mitad del arco y llega a proponer la fórmula rítmica alternativa de corchea y dos semicorcheas. Los ejercicios comprendidos entre los números sesenta y cinco y setenta desarrollan las exigencias del arco para conseguir una mayor soltura de este. Así pues, encontramos fórmulas rítmicas más variadas e interesantes, a la par que

diferentes tonalidades para cada uno de ellos. Por eso recomienda el estudio paralelo de la escala de la tonalidad.



The image shows a musical score for exercise 65. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C) and contains three measures labeled (a), (b), and (c), each showing a different articulation of a scale. The middle staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains four measures of a scale, with the word "sigue" written below the third measure. The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains four measures of a scale, with a fermata over the final measure.

EJEMPLO VI. 15: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicio n.º 65 para el arco con distintas articulaciones alternativas, cc. 1-9.



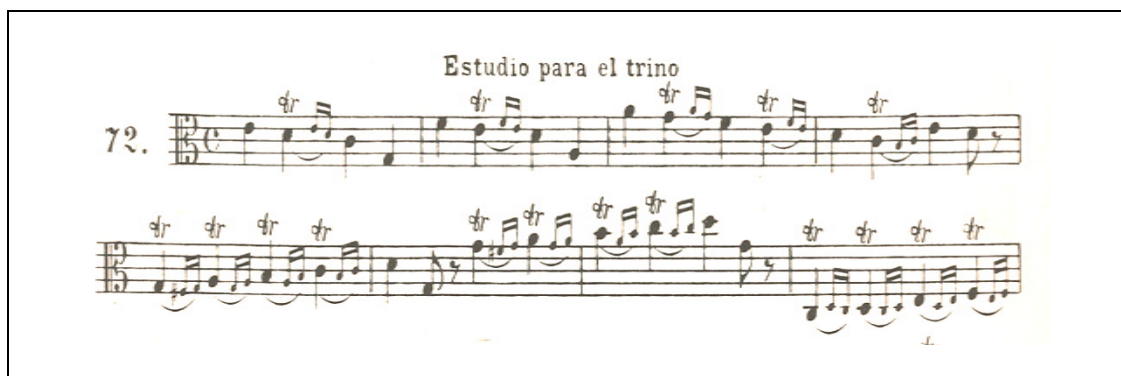
The image shows a musical score for exercise 66. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature and contains three measures labeled (a), (b), and (c), each showing a different articulation of a scale. The middle staff is a bass clef with a 2/4 time signature and contains four measures of a scale, with a fermata over the final measure. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature and contains four measures of a scale, with a fermata over the final measure.

EJEMPLO VI. 16: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicio n.º 66 en si bemol mayor con variantes para el arco, cc. 1-9.

Los ejercicios número sesenta y siete, sesenta y ocho, y sesenta y nueve continúan con el trabajo del arco, introduciendo nuevos ritmos más complejos. Aparecen las semicorcheas por vez primera y el ritmo de

corchea-silencio de semicorchea-semicorchea, así como las primeras notas en *stacatto* y los arcos reversos. El número setenta es un dúo para viola y violín, donde la viola la interpretaría el alumno y el violín el profesor. Está escrito en sol mayor y se ejecuta en primera posición en su totalidad. Aparecen todas las figuras y articulaciones vistas: hace las veces de compendio de lo estudiado, resultando una forma más amena de reforzar lo aprendido. Es una fórmula comúnmente utilizada en la metodología germánica de la época, como los métodos de la pedagoga Berta Volmer, que gozaron de gran reputación y aceptación en los conservatorios.

Antes de abordar el estudio de las posiciones dedica dos ejercicios al trino. El primero de ellos de preparación, en forma de semicorcheas, donde trabaja la articulación de la mano izquierda pasando por todos los dedos. Para su estudio pide realizarlo despacio y levantando bien los dedos que han de caer con fuerza sobre las cuerdas. El segundo ataca el trino directamente, tanto en figura de blanca, negra y corchea, escribiendo su resolución y ejecutándolo en los cuatro dedos.



EJEMPLO VI. 17: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, estudio n.º 72 para el trino, cc. 1-8.

A partir del ejercicio setenta y tres el método comienza con el estudio de las posiciones. Inicia así la segunda posición con un simple ejemplo de escala en redondas donde muestra la digitación a seguir y la cuerda que corresponde a cada nota. Seguidamente presenta un ejercicio en negras para trabajar los intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. Para ello manda emplear todo el arco e indica con claridad las digitaciones. Las quintas con el mismo dedo las señala con el símbolo «/»; de igual forma cuando aparece una extensión la marca con la abreviatura «ex.».

Para ir adquiriendo seguridad en la posición desarrolla tres interesantes ejercicios que tienen como objeto afianzar la afinación en los distintos tonos. El ejercicio setenta y cinco lo realiza en corcheas sueltas en la tonalidad de fa mayor y el siguiente en fa menor con las corcheas ligadas de cuatro en cuatro. Sugiere ejecutarlo lento primeramente e ir aumentando el *tempo* a medida que se adquiriera seguridad. Recuerda un

tanto a los ejercicios en posición fija de Hans Sitt, célebre pedagogo alemán cuyos libros gozan de gran aceptación en los conservatorios. El más completo de los tres es el setenta y siete, llamado «Estudio en treinta modalidades». Se trata de un patrón de tres compases que se desarrollan sobre un arpeggio que conduce a una nueva tonalidad, hasta completar un ciclo de treinta tonalidades mayores y menores. Aconseja practicar este ejercicio de diferentes formas, por ejemplo ligando cada compás, ligando solo dos tiempos, etc.



EJEMPLO VI. 18: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicio n.º 77 en treinta modalidades, cc. 1-6.

Los ejercicios setenta y ocho y setenta y nueve los dedica al estudio de la tercera posición. Repite el modelo anteriormente formulado para la segunda posición y lo desarrolla mediante el afianzamiento de los principales intervalos de 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a y 8.^a. El ejercicio setenta y nueve está escrito en negras. Para su estudio recomienda utilizar todo el arco. En los ejercicios ochenta y uno y ochenta y dos, aparte de utilizar las tres primeras posiciones, introduce una figuración de corchea y dos

semicorcheas ligadas. Aconseja practicarlo lentamente y aumentar el movimiento a medida que se adquiera seguridad. Son dos buenos ejercicios para el estudio de la posición fija, al margen de trabajar ya con cierta sensación de patrón rítmico. El ejercicio ochenta y dos es el anteriormente trabajado para la segunda posición, esta vez en tercera y en distintas tonalidades. Se trata del estudio en treinta modalidades anteriormente descrito. Sugiere Tarragó el hacerlo con distintos arcos a medida que transcurre por las tonalidades mayores de sol, fa sostenido, la, re, si, do sostenido, do, do bemol, mi, fa, sol bemol, re bemol, si bemol, la bemol, mi bemol y sus respectivas menores.

El siguiente ejercicio trata del estudio de la cuarta cuerda y del uso de las tres posiciones estudiadas. Es un ejercicio interesante para el estudio de la sonoridad de la cuarta cuerda pues una buena parte del mismo se ejecuta sobre ella. Las indicaciones sobre la digitación son suficientemente claras de seguir, aunque no realiza ninguna indicación sobre el *tempo* o sonoridad requerida para el estudio. La figuración empleada es la corchea. A pesar de que están ligadas la segunda con la tercera y la cuarta con la primera, no supone un problema técnico relevante para el arco.

The image shows a musical score for exercise 83, consisting of four staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The music is in C minor (three flats) and 2/4 time. The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (1, 2). The first two staves are connected by a brace on the left. The third and fourth staves are also connected by a brace on the left. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs indicating phrasing.

EJEMPLO VI. 19: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicio n.º 83 sobre la cuarta cuerda en tres posiciones.

La parte más interesante del método en cuanto a dificultad técnica e importancia de los elementos y propósitos para los que está escrito aparece en los seis últimos ejercicios del método. El primero de ellos, con el número ochenta y cuatro, tiene como finalidad el estudio del arco y de diferentes articulaciones. Escrito en el tono de do menor, Tarragó lo desarrolla con la figuración de tresillo de corchea. Su extensión es de sesenta y siete compases, y está dividido en dos secciones separadas por signos de repetición. Puede ejecutarse enteramente en primera posición salvo un compás que se pasa a segunda. La principal dificultad es la realización de los ligados y picados en arcos reversos; a veces el ligado de dos corcheas coincide arco abajo, otras veces arco arriba. En la segunda parte aparece el picado-ligado de dos notas, como elemento distintivo y a diferencia de la primera parte. No es un estudio difícil para la

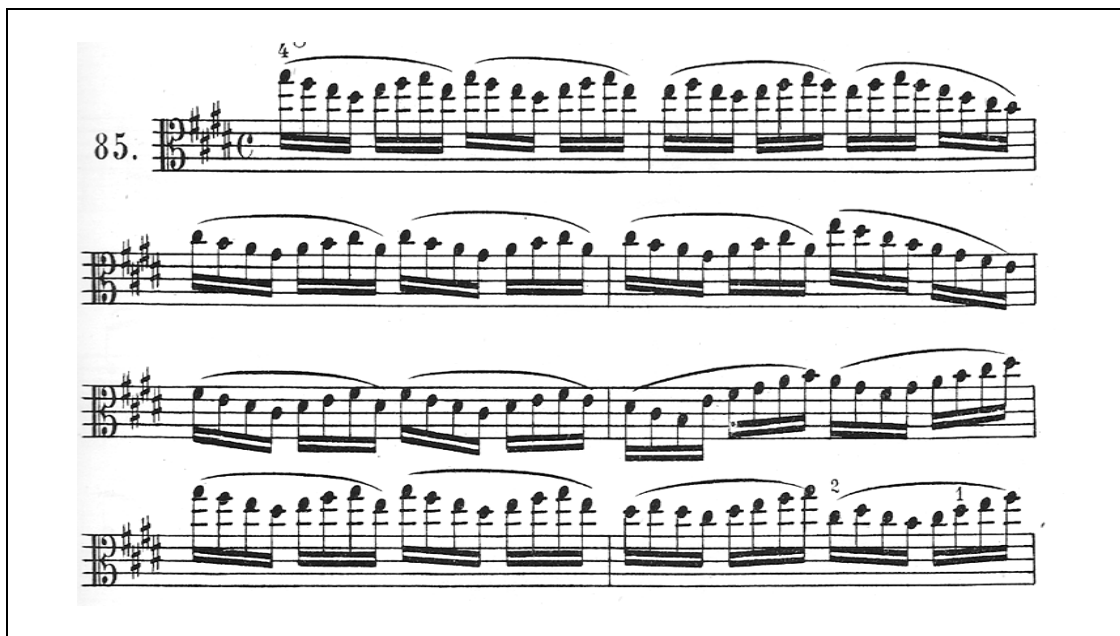
mano izquierda, pero sí de habilidad para la derecha, tanto en cuanto se ejecute con cierta agilidad y respetando las articulaciones dispuestas.



EJEMPLO VI. 20: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, estudio n.º 84 para las articulaciones de la mano derecha, extracto.

El estudio ochenta y cinco está relacionado con la mano izquierda y pensado para el estudio de la articulación y la velocidad. La tonalidad escogida es la de mi mayor y consta de una extensión de seis pentagramas en los cuales aparece una figuración constante de semicorchea. Está escrito en *tempo* de *allegro* y compás de 4/4. La digitación es suficientemente clara y sugiere hacerlo en tercera posición fija durante casi todo el estudio, salvo en dos compases donde indica claramente el uso de la primera posición. Las semicorcheas vienen ligadas de ocho en ocho y la dificultad de este estudio reside en tratar de

obtener igualdad y claridad en la articulación de la mano izquierda junto con el desarrollo de la velocidad.



The image shows a musical score for Viola, exercise 85, consisting of four staves. The music is written in G major (one sharp) and common time (C). The first staff is marked with a '4' and a slur, indicating a four-measure phrase. The second and third staves continue the pattern. The fourth staff includes fingerings '2' and '1' above the notes. The exercise consists of repeated double string patterns across the four staves.

EJEMPLO VI. 21: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, estudio n.º 85 para el mecanismo de la mano izquierda, cc. 1-8.

Los dos siguientes estudios, numerados ochenta y seis y ochenta y siete, sirven para la práctica de la doble cuerda. El primero de ellos, relativamente sencillo, simplemente alcanza a trabajar los intervalos más tradicionales de tercera, sexta, quinta justa, octava y ocasionalmente la décima. El movimiento contrapuntístico es escaso, por tanto no presenta serias dificultades de ejecución y sirve como ejercicio introductorio a la doble cuerda. La tonalidad escogida es la de do mayor para facilitar un inicio de esta práctica más cómodo a la mano y a la sonoridad del instrumento.

Respecto al uso del arco, solamente se indica el ligado hasta de dos partes de negra y las notas sueltas, sin que aparezca otra articulación distinta. Está dividido en dos secciones separadas con signos de repetición. Todo el estudio es practicable dentro de la primera posición.

En el siguiente estudio el autor alcanza el cénit de la obra en su vertiente técnica y artística. Tiene una extensión de treinta y ocho compases, y unifica dentro de la doble cuerda varias cuestiones de tipo técnico, como la doble cuerda con nota pedal y los cambios de posición. Es el estudio más elaborado desde el punto de vista armónico contrapuntístico. El diálogo de las voces es más rico, aflorando una serie de dibujos melódicos más variados y técnicamente más complejos de ejecutar. Está escrito en la tonalidad de re menor y aparecen en él las primeras indicaciones de tipo dinámico de todo el método. El compás es de 4/4 y podemos observar cómo desde el inicio surgen las primeras notas pedal en doble cuerda, también en el compás tres. Otros elementos nuevos son el uso de los acentos y de los acordes de cuatro notas, que podemos ver a partir del noveno compás, junto con alguna articulación picada.

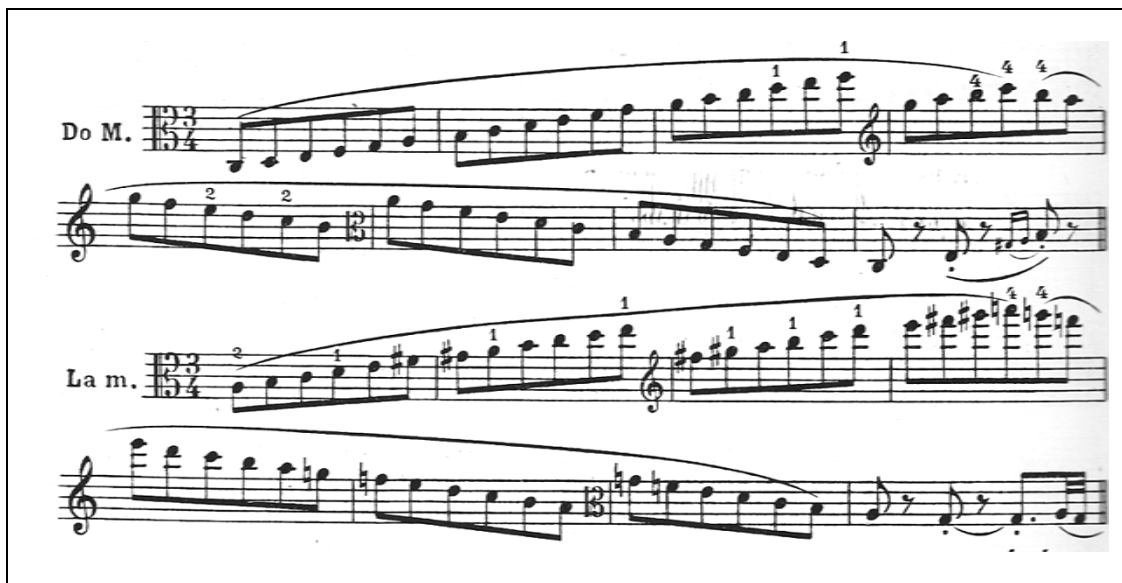
86. Musical score for exercise 86, double bass clef, 2/4 time signature. The score consists of three staves. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The second staff contains a bass line with similar rhythmic patterns. The third staff contains a bass line with chords and single notes, including some rests.

EJEMPLO VI. 22: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, estudio n.º 86 para la doble cuerda, cc. 1-12.

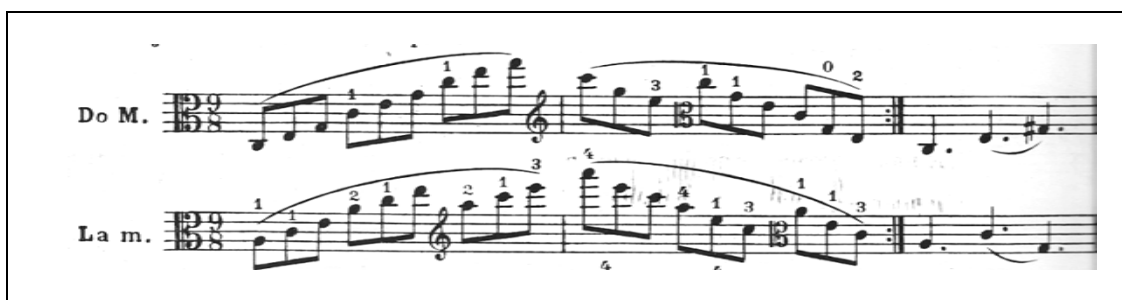
87. Musical score for exercise 87, double bass clef, 2/4 time signature. The score consists of four staves. The first staff contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, featuring eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and slurs. The third staff contains a bass line with eighth notes and slurs. The fourth staff contains a bass line with chords and single notes, including some rests and accents.

EJEMPLO VI. 23: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, estudio n.º 87 para la doble cuerda, cc. 1-11.

Concluye el método con dos ejercicios para la práctica de las escalas mayores y menores en tres octavas y otro para los arpegios mayores y menores. En ambos recomienda el trabajo en notas sueltas, con ritmos diferentes y también en saltillo. Están concebidos como ejercicios de rutina para la práctica diaria y pueden ser ejecutados sin interrupción entre una escala y otra. Para ello incluye un compás al final de cada escala que enlaza con el relativo menor correspondiente y este a su vez con la siguiente tonalidad mayor. Comienza trabajando las tonalidades con bemoles, llegando a la tonalidad de sol bemol mayor; en las tonalidades con sostenidos empieza en si mayor. Reproduce los mismos tonos para el ejercicio en arpegios. Tanto en las escalas como en los arpegios las digitaciones son explícitas. Para las escalas utiliza el compás de $3/4$, con figuración de corchea en cada nota, y para los arpegios el compás de $9/8$, para que cada triada del arpegio encaje en una parte del compás. En la última página observamos un error de imprenta ya que aparece el compás de $6/8$ en los arpegios en lugar del de $9/8$.



EJEMPLO VI. 24: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicio en escalas mayores y menores, extracto.



EJEMPLO VI. 25: G. Tarragó, *Método graduado para el estudio de la viola*, ejercicio en arpeggios mayores y menores, extracto.

El método de Tarragó es una obra interesante desde el punto de vista histórico, pues cubre un vacío de más de setenta años respecto a la anterior obra didáctica española para la viola, que es la de José María Beltrán, publicada en 1881. No resulta un método que haga grandes aportaciones a la técnica violística. De hecho, comparado con métodos y estudios coetáneos como los de Berta Volmer (1958) o Franz Wohlfahrt (1961), resulta muy parco en indicaciones y en graduación de dificultad

técnica. Por ello estas últimas publicaciones se han impuesto en las programaciones de los conservatorios, al igual que otras de origen centroeuropeo como las de Heinrich Kayser (1873), Emil Kreuz (1890) o Hans Sitt (1915), por citar algunas. Sin embargo, el método de Tarragó cumple con las exigencias para las que fue realizado, que son las de acercar la viola a aquellas personas con una base técnica ya realizada sobre el violín.

CAPÍTULO VII:

LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE FRANCISCO FLETA POLO

VII.1. NUEVO SISTEMA PARA EL ESTUDIO DE LAS POSICIONES FIJAS

Este método creado por el violista y compositor Francisco Fleta aborda el estudio de las posiciones fijas y para ello propone un estudio inteligente y moderno de las mismas. Apuesta por una práctica más racional y reflexiva que la manera tradicional, consistente en la repetición sistemática de un pasaje hasta memorizar el lugar que le corresponde a cada nota dentro de la consecuente posición. El sistema se ampara en el siguiente principio:

Quando un intervalo melódico o armónico no está afinado, si dicho intervalo es generador, también estarán desafinados todos los intervalos generados por él, o viceversa: si el intervalo desafinado es el generado o resultante, es porque su generador está desafinado. La perfecta afinación de los intervalos generadores es la base de la afinación perfecta¹.

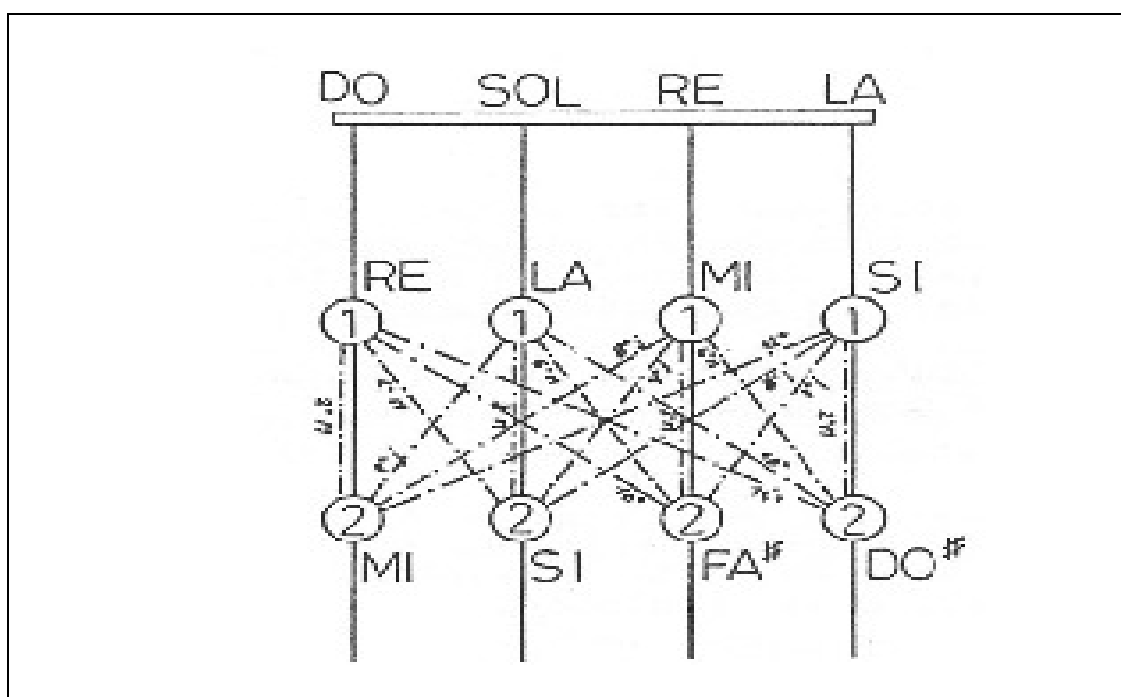
Para entender este principio, debemos preguntarnos: ¿qué es un intervalo generador? Pues bien, un intervalo generador es aquel que sirve como origen o raíz, y que se produce en una sola cuerda y en una posición fija, no importa cuál. Por esta razón siempre es un intervalo melódico. A partir de esta raíz pueden originarse intervalos resultantes, llamados por Fleta «generados». También serían válidos los nombres de intervalos paralelos, consecuentes, equivalentes, etc. Estos últimos

¹ F. Fleta: *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas*, Barcelona, Clivis, 1989, p. 1.

pueden ser melódicos o armónicos. En el caso de la doble cuerda, esta resultará siempre como intervalo generado pero nunca será un intervalo generador. El intervalo generador podría describirse como aquel cuya distancia física, en el diapasón del instrumento, entre los dos puntos de apoyo, es idéntica a la de otros intervalos distintos, que se generan cambiando tan solo uno de sus apoyos. Pongamos por ejemplo un intervalo de 2.^a mayor ascendente en cualquiera de sus digitados posibles (0-1, 1-2, 2-3, 3-4). Si cambiamos el segundo de los apoyos a la derecha o a la izquierda, podemos generar un intervalo de 6.^a mayor ascendente y otro de 4.^a justa descendente. En el caso de la primera y cuarta cuerda, solo generarían intervalos descendentes para la primera 4.^a, 8.^a y 12.^a; y ascendentes para la cuarta 6.^a, 10.^a y 14.^a. Los intervalos generadores son los de 2.^a, 3.^a y 4.^a, bien sean mayores, menores o justos. Se producen en cualquiera de las cuatro cuerdas y en todas las posiciones. Sus digitaciones son las siguientes: 0-1, 0-2, 0-3, 0-4, 1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4 y 3-4. Los digitados correspondientes a 0-1, 0-2, 0-3 y 0-4, generan intervalos que varían en función de la posición utilizada y por consiguiente los intervalos generados resultarán distintos a su vez, por ejemplo: el digitado 0-4 puede ser un intervalo de 5.^a, 6.^a, 7.^a, etc., según se ejecute en la 1.^a, 2.^a o 3.^a posición, generando a su vez intervalos diferentes.

¿Cuáles son los intervalos mayores y menores generados por sus correspondientes de 2.^a, 3.^a y 4.^a? Los mayores son: para la 2.^a mayor

obtenemos los de 6.^a mayor ascendente, 4.^a justa y 8.^a justa descendente; para la 2.^a menor los de 6.^a menor ascendente, 4.^a y 8.^a aumentada descendente; para la 3.^a mayor, una 7.^a mayor ascendente y una 3.^a y 7.^a menores descendentes; la 3.^a menor genera una 7.^a menor ascendente y una 3.^a y 7.^a mayores descendentes; la 4.^a justa nos da una 8.^a justa ascendente y una 2.^a mayor descendente. En el siguiente esquema podemos ver cuáles son los intervalos obtenidos con la combinación de los dedos 1 y 2, tomando como generador la 2.^a mayor.



EJEMPLO VII. 1: Intervalos generados por la segunda mayor en las cuatro cuerdas.

Como podemos percibir en el gráfico, unas cuerdas producen más intervalos generadores descendentes y otras más generadores

ascendentes, según se trate de cuerdas agudas, como el caso de la primera y segunda, o de graves, tercera y cuarta. Uno de los principios básicos que Fleta defiende en su nuevo sistema es el de la afinación del tono por medio de la cuarta justa. Para ello argumenta:

El tono es una unidad sonora. Su perfecta afinación supone la perfecta medida, la perfecta construcción de todos los intervalos. De ello se desprende la importancia que tiene el estudio de la segunda, por medio de la cuarta, que por sus características sonoras no admite cualquier afinación, al igual que la quinta o la octava. El estudio del tono por medio de la cuarta, junto con los intervalos generadores, supone el estudio racional, el estudio de la afinación sistemática y reflexiva, la afinación intelectualizada, verificada y controlada por el oído, la sonoridad de la perfecta afinación².

Basándose en esta afinación del tono, constituido por el intervalo de segunda mayor que produce a su vez la cuarta justa, diserta sobre el sometimiento de este intervalo de segunda, al consonante de cuarta, pues la afinación de este supone la afinación del primero y viceversa. Los intervalos de cuarta, quinta y octava justa son considerados consonantes y su afinación fácilmente identificable, ya que admiten poco margen de tolerancia, mientras que las semiconsonancias de tercera y sexta permiten un margen mayor. Es decir, las desafinaciones en las cuartas,

² F. Fleta: *Nuevo sistema...*, 1989, p. 5.

quintas y octavas son más fáciles de percibir que las de las sextas y terceras.

La principal ventaja de este nuevo sistema radica en la brevedad del aprendizaje, ya que mediante el estudio de los intervalos generadores de segunda, tercera y cuarta podemos conocer el lugar del mástil que le corresponde a cualquier pasaje o intervalo. Con respecto al estudio de las posiciones fijas, en primer lugar debemos ser conscientes de que el funcionamiento es el mismo para cualquier posición. Esto se debe al manejo de los mismos elementos, que son: cuatro cuerdas, cuatro dedos, cuatro intervalos (segunda, tercera, cuarta y quinta), mas la división del mástil en siete u ocho posiciones. Por otra parte, la producción de los intervalos generadores, en cuanto a su digitación, es la siguiente. Para la segunda, un dedo par seguido de un impar o viceversa; para la segunda ascendente, un dedo par o impar mas uno; para la descendente, un par o impar menos uno, es decir (0-1, 1-0; 1-2, 2-1, etc.). La tercera ascendente o descendente se ejecuta con parejas de dedos homogéneas, o digitados pares e impares (0-2, 2-0; 1-3, 3-1, 2-4, 4-2); esta digitación también implica a los intervalos generados de tercera menor descendente y séptima mayor ascendente. El digitado para la cuarta ascendente o descendente será: un dedo par más tres o un impar más tres ascendente, o un dedo impar o par menos tres (0-3, 1-4, 3-0, 4-1); el generador de cuarta produce con el mismo digitado intervalos generados de octava ascendente, segunda descendente, etc.

Con respecto a las extensiones, los intervalos conseguidos por este procedimiento de digitación estarían realizados con la digitación de otro intervalo inmediato inferior. En el caso de las extensiones ascendentes, si ponemos por ejemplo un intervalo de cuarta, cuyo digitado es 1-4, el intervalo inmediato inferior sería el de tercera 1-3, por lo que el intervalo de cuarta ascendente por extensión resultaría 1-3. Para las extensiones descendentes, también llamadas *retracciones*, utiliza el mismo sistema: a un intervalo de cuarta descendente digitado 4-1 le correspondería su inmediato inferior de tercera 4-2, y el intervalo de cuarta descendente por retracción vendría digitado 4-2.

Para que el estudio y conocimiento de las posiciones sea eficaz siguiendo el método de Fleta, debemos leer la música por intervalos, es decir: además del nombre de las notas hay que relacionarlas entre sí por sus respectivos intervalos melódicos y armónicos, y estos no van más allá de los intervalos generadores de segunda, tercera y cuarta, con sus respectivos resultantes, cuyos digitados coinciden con los de sus correspondientes generadores. Con el estudio de estos tres intervalos básicos de segunda, tercera y cuarta será factible la lectura y dominio de pasajes en cualquier zona del mástil, incluso las más altas. Podemos evitar de esta forma algunos cambios de posición, con frecuencia innecesarios y de los que tanto se abusa por desconocimiento del sistema de posiciones.

Este método nos permite saber siempre en qué posición se está tocando. Para llegar a esto Fleta formula un interesante planteamiento partiendo de tres conceptos que son el intervalo, la digitación y la posición. Si tomamos el intervalo que estamos produciendo y restamos la digitación que aplicamos para tocarlo, la cifra resultante nos dará la posición en el mástil. De la misma manera, en el caso de que conociésemos la posición en la que estamos tocando, si le sumamos el digitado, obtendríamos el intervalo resultante. He aquí la fórmula que nos permite saber la posición a la que pertenece cualquier nota, en cualquier posición y tesitura:

$i.$ = Intervalo	$i-D = P$
$D.$ = Digitado	$P+D = i$
$P.$ = Posición	

EJEMPLO VII. 2: F. Fleta, *Nuevo sistema para el estudio de la posiciones fijas*, p. 7.

Por ejemplo, la nota sol, articulada con el digitado 1 y en la cuerda re, ¿qué posición es? El sol sobre la cuerda re constituye un intervalo de cuarta, por lo tanto $i (4.^a) - D (1) = P (3.^a)$. La misma nota y sobre la misma cuerda con los digitados 2 y 3 corresponderían a las siguientes posiciones: $i (4.^a) - D (2) = P (2.^a)$; $i (4.^a) - D (3) = P (1.^a)$. En una supuesta viola con un mástil de varios metros de longitud, pulsamos una nota sobre la cuerda la de dicho mástil con el primer dedo y el intervalo

resultante es de una 44.^a mayor. ¿Qué posición y qué nota son? Para la elaboración de este supuesto, Fleta confecciona el siguiente cuadro.

Digitado		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Posición	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Cuerda	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	
Intervalo	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a	11 ^a	12 ^a	13 ^a	14 ^a	15 ^a	16 ^a	17 ^a	18 ^a	
	1 ^a	1 ^a	2 ^a	2 ^a	3 ^a	3 ^a	4 ^a	4 ^a	5 ^a	5 ^a	6 ^a	6 ^a	7 ^a	7 ^a	8 ^a	8 ^a	9 ^a	9 ^a	10 ^a
	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	
	1 ^a	2 ^a	2 ^a	3 ^a	3 ^a	4 ^a	4 ^a	5 ^a	5 ^a	6 ^a	6 ^a	7 ^a	7 ^a	8 ^a	8 ^a	9 ^a	9 ^a	10 ^a	10 ^a
	3 ^a	3 ^a	4 ^a	4 ^a	5 ^a	5 ^a	6 ^a	6 ^a	7 ^a	7 ^a	8 ^a	8 ^a	9 ^a	9 ^a	10 ^a	10 ^a	11 ^a	11 ^a	12 ^a
	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	
	3 ^a	3 ^a	3 ^a	4 ^a	4 ^a	4 ^a	5 ^a	5 ^a	6 ^a	6 ^a	7 ^a	7 ^a	8 ^a	8 ^a	9 ^a	9 ^a	10 ^a	10 ^a	11 ^a

EJEMPLO VII. 3: F. Fleta, *Nuevo sistema para el estudio de la posiciones fijas*, p. 8.

Fleta propone la utilización de su nuevo sistema tanto para el principiante como para el profesional con inquietudes. Según criterio del profesor, y cuando el caso así lo requiera, el orden a seguir puede ser modificado; también los ejercicios podrán realizarse con distintos golpes de arco y, previamente a la utilización de este, pueden estudiarse con *pizzicato*, para obtener una perfecta asimilación de los intervalos generadores y sus correspondientes intervalos generados. Una última observación de Fleta corresponde a la velocidad, que supone una de las metas más atrayentes a alcanzar por el estudiante de viola, e insiste en recordar que la técnica está al servicio de la música.

Para alcanzar la velocidad no es preciso estar en posesión de unas condiciones excepcionales. Se requiere, en cambio, adoptar una actitud especial para adquirir velocidad y agilidad. Esta consiste en realizar una introspección constante durante el estudio y la ejecución del pasaje. Dicha actitud debe ser constante hasta convertirse en un hábito, es decir, en un acto reflejo³.

Las formas que Fleta propone para adquirir agilidad pasan por una primera fase de estudio, que sirve de familiarización con el pasaje, los digitados, los golpes de arco y la afinación hasta su dominio y en un *tempo* cómodo, de forma que dicho pasaje resulte relativamente fácil. Ya en una fase de comodidad, la introspección consiste en la propia observación, en el sentirse a sí mismo y preguntarse si estamos utilizando algún músculo innecesariamente. Los guiños, muecas y otros gestos deben de ser observados, ya que así dejan de actuar. Una vez realizado esto, Fleta propone ejecutar el pasaje con gran calma interior y mental, con cierta frialdad aparente, manteniendo el *tempo* cómodo y empleando una respiración consciente y profunda. En una segunda fase final, Fleta nos dice:

Ejecutar el fragmento en su movimiento original ya sea Allegro, Vivace o Prestísimo, pero importantísimo: adoptando la misma actitud, como si se tratase del mismo tempo

³ F. Fleta: *Nuevo sistema....*, 1996, p. 3.

cómodo, con aquella frialdad aparente, aquella calma interior y evitando siempre ese gesto fatídico que nos bloquearía de nuevo. Alternar el tempo cómodo con movimiento real varias veces sin modificar la actitud ya rectificada e interiorizada. Conseguir tocar un tempo rápido como si de un lento se tratase. O sea, hacer lo difícil como si fuera fácil⁴.

Esa actitud de calma y disposición mental puede que no sea la más apropiada para pasajes de gran expresividad en los que la parte vital es esencial. Para Fleta es imprescindible ese autocontrol que nos permite adoptar la actitud correcta ante las distintas situaciones que puede presentar el discurso musical, y así hallar el equilibrio entre el virtuosismo y la expresividad.

El método puede dividirse en tres secciones. La primera correspondería al estudio de las posiciones comenzando en la primera para prolongarse hasta la séptima posición. Los cuarenta y cuatro primeros ejercicios corresponden a la primera posición y en ella se cubren todas las combinaciones posibles de digitados para los intervalos generadores de segunda, tercera, cuarta y quinta. Fleta muestra en la página preliminar del nuevo sistema, una serie de fórmulas rítmicas que se pueden aplicar a cada uno de los distintos ejercicios, al igual que Sevcik o Schradiek realizan en sus métodos.

⁴ F. Fleta: *Nuevo sistema...*, 1996, p. 5.

EJEMPLO VII. 4: F. Fleta, *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas*, tabla de patrones rítmicos básicos.

Existe un libro del profesor donde los primeros veintiún ejercicios están realizados con acompañamiento, para que puedan ser ejecutados por alumno y profesor.

① 1a. Posición

2a. mayor	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ascendente} \\ \text{descendente} \end{array} \right.$	genera	$\left\{ \begin{array}{l} \text{6a. mayor ascendente} \\ \text{4a. justa descendente} \\ \text{8a. justa descendente} \end{array} \right.$
2a. mayor			

intervalo - digitado = posición

2a. - 1 = 1a.

1

EJEMPLO VII. 5: F. Fleta, *Libro del profesor*, ejercicio n.º 1.

Una vez estudiada la primera posición, el alumno se inicia en la segunda, tercera, etc., hasta llegar a la séptima. Son en total ochenta y cuatro ejercicios para cubrir esas seis posiciones, lo que resulta a razón de catorce ejercicios por posición, en los que se analizan todas las posibles combinaciones de digitados para los principales intervalos generadores. El ejemplo que mostramos a continuación se aplica al resto de las posiciones.

20

	I - E = P	Combinaciones
	3 - 1 = 2	0 1 1 2 2 3 3 4
	4 - 2 = 2	0 2 1 3 2 4
	5 - 3 = 2	0 3 1 4
	6 - 4 = 2	0 4

EJEMPLO VII. 6: F. Fleta, *Nuevo sistema...*, ejercicio n.º 1 para la segunda posición.

La segunda sección del método comprende una serie de ejercicios destinados al estudio de las escalas diatónicas y cromáticas. Dichas escalas se presentan en dos o tres octavas y en las siete posiciones, al mismo tiempo que se desarrollan en las siete especies armónicas de acordes de séptima de que está constituida la tonalidad⁵.

⁵ F. Fleta: *Nuevo sistema...*, 1992, p. 1.

ESCALAS DIATÓNICAS (orden natural)

I Especie

II Especie

III Especie

IV Especie

V Especie (m.mel. asc.)

II Especie (mel. desc.)

V Especie (menor armónica asc. y desc.)

VI Especie (4ª y 5ª arm.)

VII Especie

VII Especie

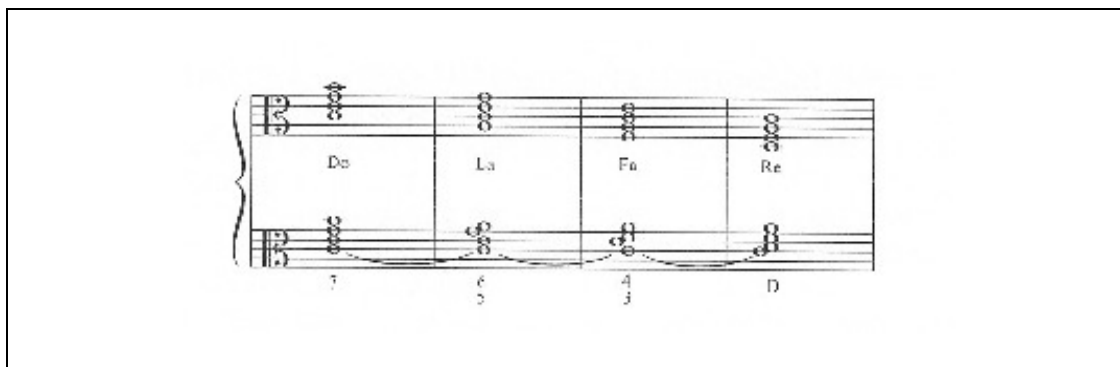
VI Especie (5ª arm.)

VII Especie

VII Especie

EJEMPLO VII. 7: F. Fleta, *Nuevo sistema...*, esquema de las siete especies de escalas diatónicas.

Fleta añade que, si un bajo armónico puede ser de fundamental, primera, segunda y tercera inversión, y cada serie armónica pertenece a una de las siete especies, la nota do estará presente en veintiocho (4 x 7) formaciones armónicas.



EJEMPLO VII. 8: F. Fleta, *Nuevo sistema...*, disposiciones posibles de un bajo armónico.

Tradicionalmente el estudio de los instrumentos de cuerda se ha servido solamente de tres tipos de escalas. En el caso de las escalas mayores, se usa la cuarta especie, y en el de las menores la quinta especie melódica (usando la segunda especie para la descendente), y la armónica. En el método de Fleta el estudio de las escalas es más exhaustivo que el tradicional. En esta sección utiliza siete ejemplos por el siguiente orden: A) cuarta especie; B) quinta especie armónica; B1) quinta especie melódica ascendiendo y segunda especie melódica descendiendo; C) sexta especie con la cuarta y quinta aumentadas; D) primera especie; E) tercera especie; F y G) séptima especie (dos de las cuatro escalas posibles). El orden de estudio es progresivo, como cabría esperar, comenzando por escalas y arpeggios en dos octavas y en la primera posición, para seguir avanzando posición por posición hasta alcanzar la octava posición con un registro de tres octavas. Cada escala viene realizada con dos posibles digitaciones, para los casos de las

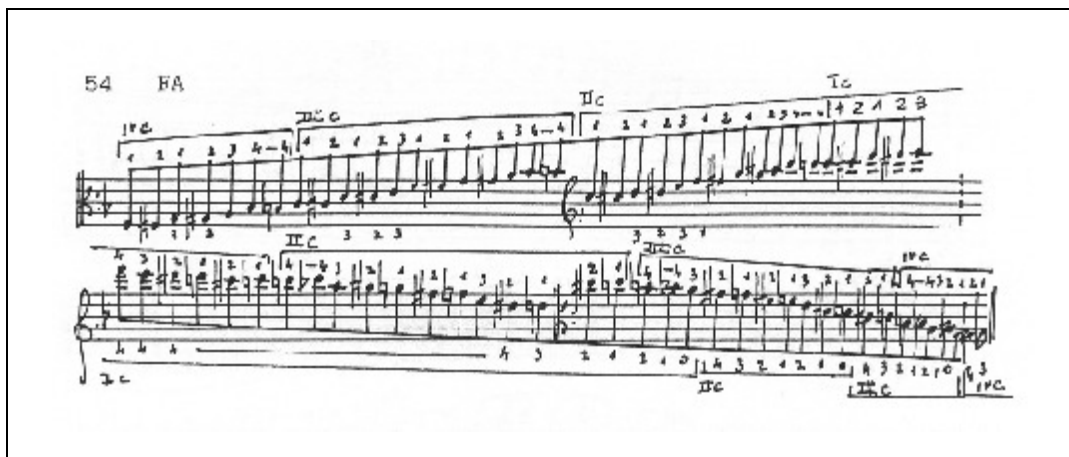
escalas que pueden realizarse en dos posiciones (segunda-primera; tercera-segunda; cuarta-tercera; etc.).

No olvida Fleta la práctica de las escalas cromáticas en dos y tres octavas y, a la vez, continúa proponiendo diversos modelos rítmicos para aplicar a cada uno de los distintos ejercicios.

20 Mib 2ª y 1ª Posición

The image shows a page of musical notation for flute exercises. At the top, it is labeled '20 Mib 2ª y 1ª Posición'. Below this are seven staves, labeled A through G. Each staff contains a two-octave chromatic scale. The scales are written in B-flat major (one flat). The notation includes various fingering numbers (1-4) and articulation marks such as slurs and accents. Some staves have additional markings like '(2)' or '(3)' indicating fingerings or breath marks. The scales are presented in both ascending and descending directions. The key signature is B-flat major, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

EJEMPLO VII. 9: F. Fleta, *Nuevo sistema...*, escalas de dos octavas con doble digitación.



EJEMPLO VII. 10: F. Fleta, *Nuevo sistema...*, escala cromática con doble digitación.

Fleta propone hasta un total de treinta fórmulas rítmicas para aplicar a las distintas escalas, así como variantes a las escalas cromáticas de dos y tres octavas, para un mayor enriquecimiento de los patrones rítmicos de la mano derecha. Como podemos observar en el siguiente ejemplo, utiliza en estas variantes la alternancia de compás (seis por ocho y uno por cuatro, seis por ocho y dos por cuatro, etc.).

Variantes a las escalas cromáticas de dos octavas

EJEMPLO VII. 11: F. Fleta, *Nuevo sistema...*, variantes a las escalas cromáticas de dos octavas.

La tercera sección del método comprende el desarrollo de los veintiocho arpeggios de séptima que se obtienen sobre cada una de las notas de la escala cromática, como habíamos comentado con anterioridad. El sistema utilizado es exactamente igual que el empleado para el estudio de las escalas. De esta manera, se inicia con arpeggios de dos octavas posición por posición, incluyendo dos posibles digitaciones por arpeggio, hasta alcanzar la octava posición. Seguidamente avanza hasta los arpeggios en tres octavas, donde ya introduce los cambios de posición pertinentes para la realización de los arpeggios y los plantea así mismo con doble digitación. Continúa proponiendo un buen número de ejercicios rítmicos para aplicar a los arpeggios en tres octavas, como mostramos a continuación.

The image displays a musical score for viola, consisting of 12 numbered staves. Each staff contains a sequence of rhythmic exercises for three-octave arpeggios. The exercises are written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signatures vary across the staves: 4/4 (1), 6/8 (2), 6/8 (3), 6/8 (4), 6/8 (5), 6/8 (6), 2/4 (7), 6/8 (8), 6/8 (9), 6/8 (10), 6/8 (11), and 6/8 (12). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). Some staves also feature fingerings and accents. The exercises are designed to be played across three octaves, as indicated by the title.

EJEMPLO VII.12: F. Flea, *Nuevo sistema...*, fórmulas rítmicas para los arpeggios de tres octavas.

VII.2. ESTUDIO DE LA DOBLE CUERDA

Una vez conocido el *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas*, es fácil constatar que la presente obra se basa exclusivamente en la práctica sistemática de los intervalos generadores y sus generados de forma simultánea. La finalidad de este método es la de llegar al dominio de la doble cuerda por un camino breve, directo y lógico. Es por tanto recomendable para el estudiante iniciarse previamente en el trabajo del nuevo sistema antes de abordar el estudio de la doble cuerda, pues a ambos los rige el mismo principio.

Comienza el método con las digitaciones más básicas de (0-1, 1-0, 0-2, 2-0 0-3, 3-0 y 0-4, 4-0), que producen los intervalos de sexta, cuarta, séptima, tercera, octava, segunda, novena y unísono respectivamente. A estos los complementan los digitados de (1-1, 2-2 y 3-3), que dan origen al intervalo de quinta justa. Todos los ejercicios están planteados para ejecutarse con una figuración cómoda, de blancas o negras, para que prime en ellos la excelencia en la afinación sin que el estudiante se vea comprometido en dificultades de otra índole, como pueden ser las figuras rápidas y articulaciones cortas.

The image shows a musical score for viola, exercise n.º 4, titled "Estudio de la doble cuerda". It consists of two systems of music. The first system is marked with a circled '4' and the text "digit. 0 - 1 - 1" above it, and "1 0 1" below it. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and single notes. The second system is marked with "Al" and features a sequence of chords and single notes, including some with accidentals. The score is written on four staves, with the first two staves of each system containing the main melody and the last two staves containing accompaniment or harmonic support.

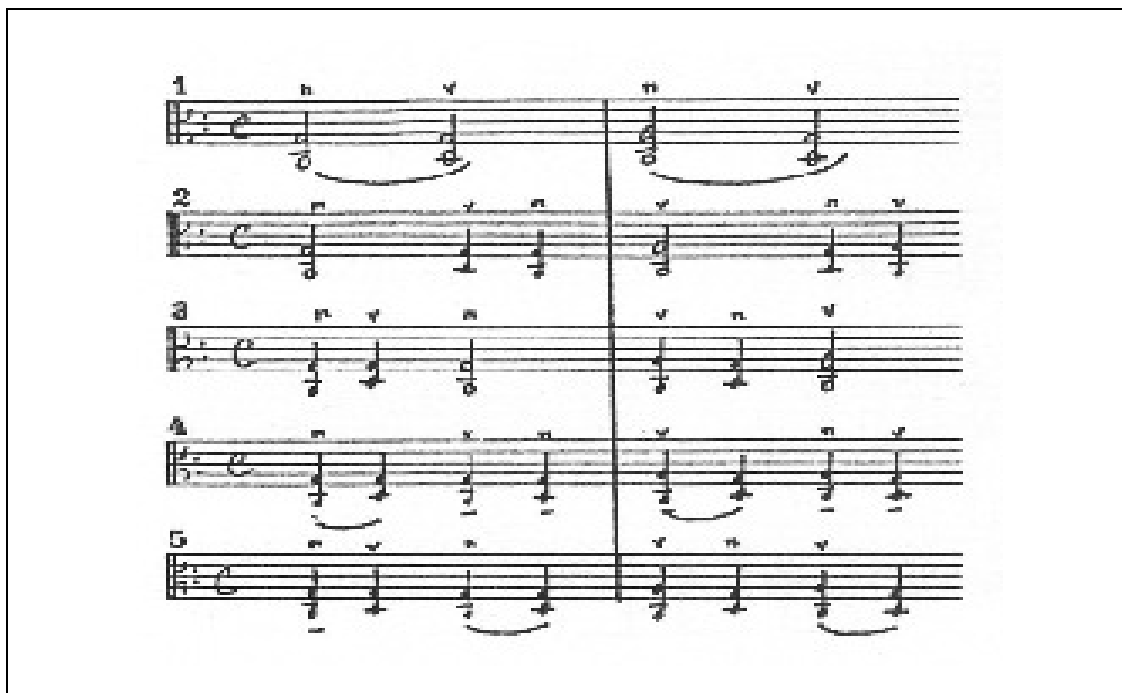
EJEMPLO VII. 13: F. Fleta, *Estudio de la doble cuerda*, ejercicio n.º 4 de doble cuerda en blancas.

Más adelante, cuando el alumno haya alcanzado confianza y seguridad, se pueden aplicar distintas variaciones a los ejercicios de blancas y negras, así como algunas otras fórmulas rítmicas. Entre las que Fleta propone, figuran las que vemos a continuación:

Fórmulas rítmicas que se pueden aplicar a los distintos ejercicios de blancas.

The image displays a musical score with 13 numbered rhythmic exercises, each on a single staff. The exercises are written in a common time signature (C) and use a bass clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Exercise 1 is a simple eighth-note pattern. Exercise 2 introduces a more complex eighth-note sequence. Exercise 3 features a sixteenth-note pattern. Exercise 4 is a sixteenth-note exercise. Exercise 5 includes accents and slurs. Exercise 6 has slurs and accents. Exercise 7 features slurs and accents. Exercise 8 includes slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'p'. Exercise 9 has slurs and accents. Exercise 10 includes slurs, accents, and dynamic markings. Exercise 11 has slurs and accents. Exercise 12 includes slurs and accents. Exercise 13 has slurs and accents.

EJEMPLO VII. 14: F. Fleta, *Estudio de la doble cuerda*, fórmulas rítmicas.



EJEMPLO VII. 15: F. Fleta, *Estudio de la doble cuerda*, variaciones para los ejercicios.

Seguidamente Fleta continúa con las digitaciones (1-2, 2-1, 1-3, 3-1, 1-4, 4-1, y 2-3, 3-2), que conforman los intervalos de sexta, cuarta, séptima, tercera, octava justa, segunda, sexta y cuarta respectivamente. Va introduciendo paulatinamente figuraciones más cortas para con estas nuevas digitaciones y aparecen las primeras corcheas a partir del ejercicio cuarenta y tres.

De la misma forma comienza a utilizar el ligado de dos, tres y cuatro notas, a la vez que propone nuevas fórmulas rítmicas más complejas, en las que aparecen las corcheas con puntillo y semicorcheas en *detachè* y *staccato*. Prosigue con la incorporación de las digitaciones (2-4, 4-2, y 3-4, 4-3), que originan los intervalos de séptima, tercera, sexta

y cuarta, respectivamente. El ligado de dos, tres y cuatro notas se presenta ya de forma habitual, y a partir del ejercicio setenta y uno comienza a trabajar de manera exhaustiva los intervalos de tercera y séptima; octavas y segundas; quintas, cuartas y séptimas. A todos ellos dedica ejercicios específicos.

73 Intervalos de 5a. 4a. y 7a.

EJEMPLO VII. 16: F. Fleta, *Estudio de la doble cuerda*, ejercicio n.º 76.

A continuación realiza una serie de ejercicios preliminares para los cambios de posición en doble cuerda; estos van desde el número

ochenta y dos al noventa y cinco. Son monódicos y estudian el cambio de posición en una sola voz con dos posibles digitaciones. Avanza con una serie de ejercicios dedicados al estudio de los intervalos de cuartas, sextas, terceras, séptimas, preparación de octavas y segundas, octavas y segundas, hasta llegar al estudio de las extensiones por vez primera en el ejercicio ciento nueve. Con respecto a los acordes de tres y cuatro sonidos, en el número ciento diecinueve del método Fleta elabora un extenso y completo ejercicio donde aborda la problemática de este elemento técnico. Observemos la manera en la que lo desarrolla en el siguiente extracto.



EJEMPLO VII. 17: F. Fleta, *Estudio de la doble cuerda*, ejercicio n.º 117.

Para finalizar, Fleta dedica los últimos ejercicios al estudio de los intervalos más complejos de realizar en la viola. Estos son, por una parte,

los unísonos y las segundas y, por otra, las octavas, novenas y décimas. Todos estos intervalos son de difícil ejecución en el instrumento, por la extensión requerida en la mano izquierda. Dadas las dimensiones físicas del instrumento, con una longitud de mástil mayor que la del violín, la práctica de las octavas digitadas, novenas y décimas se hace más difícil que en un instrumento de menores dimensiones. Otro factor a tener en cuenta es la escasa aparición dentro del repertorio para la viola de este tipo de intervalos, que, si bien existen, lo hacen de manera muy ocasional. Para su estudio Fleta propone un formato muy inteligente, que es la realización de estos intervalos en posiciones agudas ya que las distancias en la parte alta del mástil se estrechan y así la ejecución resulta más cómoda. Podemos verlo en el siguiente ejemplo, donde Fleta recurre a la clave de sol en segunda, utilizando la séptima posición y una retracción del dedo uno para ejecutar las novenas y décimas.

120 Octavas, Novenas y Décimas

EJEMPLO VII. 18: F. Fleta, *Estudio de la doble cuerda*, ejercicio n.º 120, cc. 1-18.

Los ejercicios destinados a la práctica de las octavas digitadas están planteados mediante el estudio de las extensiones ascendentes y descendentes, para así conseguir paulatinamente la flexibilidad necesaria en la mano izquierda, que permita abordar una disposición de los dedos poco habitual. Fleta introduce en su método de doble cuerda ejercicios para los cambios de posición en octavas, segundas y terceras, escalas de cuartas y sextas, para concluir con doble y triple cuerda en la segunda y tercera posición. No olvida las respectivas variantes rítmicas y de golpes de arco que se pueden aplicar a los ejercicios, como hemos visto a lo largo de este capítulo. El estudio de la doble cuerda en el método de Fleta es completísimo y está expuesto de una forma racional y ordenada. Su práctica consigue sin duda alguna dotar al instrumentista de los medios necesarios para un dominio exhaustivo de la materia y así conseguir formar músicos competitivos y de calidad al servicio de la música.

VII. 3. *ESTUDIOS DE ESCALAS Y ARPEGIOS*

La elaboración de los estudios de escalas y arpegios, según Fleta, responde a las preguntas: ¿cuál debe ser la preparación elemental básica y necesaria para la formación del futuro profesional de viola?; ¿cómo y qué tipo de estudios deben conformar el material didáctico básico para alcanzar la máxima eficacia en el menor tiempo para que la proyección

profesional del estudiante sea moderna y competitiva, sólida y eficiente, y permita alcanzar niveles dignos u óptimos, según la capacidad del joven violista? Fleta añade: «Con este criterio han sido elaborados los distintos estudios y ejercicios, imprescindibles para la perfecta asimilación, comprensión y dominio de la viola y este es el principal objetivo del presente método»⁶.

Cada estudio presenta varias y distintas posibilidades de realización (diferentes arcos, ritmos, etc.), como ya habíamos observado en los ejercicios de doble cuerda. Fleta advierte de la necesidad de someterse a una disciplina que, como todas, es solo un medio, pues su objetivo es alcanzar la mayor efectividad en el estudio y, por consiguiente, en el conocimiento del instrumento en el menor tiempo posible. Es importante señalar que estos estudios, a criterio del autor, deben ir precedidos del *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas* ya que ambos, en su conjunto, forman una unidad con ese orden mencionado.


El estudio de un pasaje, cuya afinación correcta ofrezca cierta dificultad, consistirá en la aplicación del sistema de intervalos generadores, estudio preliminar previo al estudio del pasaje en cuestión. Para el que ya conoce el sistema la explicación es innecesaria. Para aquellos que lo desconocen, les diría que cualquier sonido es susceptible de

⁶ F. Fleta: *Estudios de escalas y arpeggios*, Barcelona, Clivis, 1990, p. 1.

trasportarse una o varias quintas descendentes, siempre que su índice esté dentro del ámbito de la tesitura del instrumento⁷.

Para Fleta el estudio preliminar y práctico de un pasaje que presente ciertas dificultades de afinación pasa por la reducción a intervalos generadores, que son siempre más pequeños. Observemos el siguiente ejemplo.

Ejemplo de pasaje y sus distintas posibilidades como estudio preliminar cuya relación interválica es mayor.



The image shows a musical score for viola, consisting of three staves. The top staff contains a melodic line with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2, 4, 2) and a key signature of one flat. The middle and bottom staves show variations of the same passage, with different fingerings and articulations. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure ends with a fermata over the final note. The second measure begins with a fermata over the first note. The score is presented in a black and white, slightly grainy format.

EJEMPLO VII. 19: F. Fleta, *Estudios de escalas y arpeggios*, p. 4.

Como podemos constatar, la ejecución del pasaje consiste en buscar la raíz o intervalo generador. Existen cuatro defectos principales, o puntos débiles, que dificultan la buena afinación. Estos son, según Fleta:

⁷ F. Fleta: *Nuevo sistema...*, 1989, p. 2.

1) La distancia de tono de segunda mayor, que es la causa principal de la desafinación, especialmente en las primeras posiciones. Esta distancia suele ser corta, insuficiente, y, como explica en su *Nuevo sistema...*, serán también defectuosos los intervalos generados por dicha raíz. 2) La distancia de semitono de segunda menor, que suele ser excesiva, especialmente en las posiciones agudas, siendo incorrectos los intervalos que genera. 3) Si la distancia de los semitonos producidos por el deslizamiento de un solo dedo (1-1, 2-2, 3-3, 4-4) ascendente o descendente resulta corta o insuficiente, serán igualmente cortos los intervalos que generen. 4) Cuando en un pasaje se repite aleatoriamente una nota, su afinación se resiente, siendo dicha nota más baja respecto a la primera vez que hizo su aparición⁸.

Fleta reflexiona sobre la utilización del cuarto dedo en la digitación de las escalas y propone un plan para la utilización de este dedo, que vemos muy interesante, especialmente para los inicios en el instrumento. Consiste en el empleo del cuarto dedo en las escalas ascendentes y la cuerda al aire en las descendentes, basado en dos razones. En primer lugar, se trata del ejercicio de un desarrollo equilibrado, desde el principio de la práctica instrumental, de los cuatro dedos mediante la digitación (1-2-3-4), en lugar del tradicional (1-2-3-0). En segunda instancia, porque los intervalos están constituidos por dos puntos de apoyo y por una determinada extensión entre ellos que la mano debe conocer. Fleta

⁸ F. Fleta: *Nuevo sistema...*, 1989, p. 5.

considera apropiado el uso del digitado 0, ya que resulta útil para constatar la afinación, a la par que estima recomendable y práctico adoptar ambas digitaciones como trabajo didáctico. No desdeña el interés que para el estudiante puede tener el conocimiento del digitado tradicional de las escalas, que es subir con el 0 y bajar con el 4, para adquirir libertad de elección, siempre en función de la música que se ha de interpretar. A continuación, mostramos un ejercicio en el que podemos observar el trabajo del dedo cuarto y la cuerda al aire alternativamente.

The image displays a musical score for Viola, exercise number 37. It consists of four staves. The first staff is labeled 'A)' and the second 'B)'. Both parts feature a sequence of notes with fingerings (0, 4, 0, 4) and dynamics (f, mf). The score includes a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The exercise is numbered '37' at the beginning of the first staff.

EJEMPLO VII. 20: F. Fleta, *Estudios de escalas y arpeggios*, estudio n.º 37.

Los estudios van ordenados por posiciones, comenzando por la primera posición hasta llegar a la séptima, y su dificultad es progresiva a medida que avanzan las posiciones. Los estudios de primera posición

abarcan una extensión de dos octavas a lo sumo y las tonalidades empleadas tanto mayores como menores no sobrepasan los cuatro sostenidos o bemoles respectivamente. En los primeros ejercicios las figuraciones empleadas son las blancas, negras y corcheas. Los ligados aparecen de dos, tres y cuatro notas, con diferentes combinaciones de arcos. Para el estudio de los primeros ejercicios (1-18), Fleta propone primeramente una división del trabajo en tres fases: la primera es la práctica de las notas y su afinación, prescindiendo de los arcos y adoptando distintas figuraciones rítmicas que serán realizadas en distintas partes del arco como la mitad superior, centro y mitad inferior. Seguidamente un estudio del ejercicio original, esta vez con diferentes arcos, para finalizar con los arcos tal como están escritos.

A medida que avanza el método, pero aún dentro del ámbito de la primera posición, Fleta va incluyendo golpes de arco como el *detachè*, *spiccato*, saltillo *staccato* y *portato*. Veamos un ejemplo de cómo pueden ser trabajados algunos de estos golpes de arco en un mismo ejercicio.

86 Allegro Moderato
Mi Mayor
detache - spicato - saltillo
arco y telon
c) centro
(u)

EJEMPLO VII. 21: F. Fleeta, *Estudios de escalas y arpeggios*, ejercicio n.º 86 cc. 1-12.

Una vez estudiada la primera posición, y ya en el ámbito de la segunda, comienzan a aflorar en el método nuevas dificultades: las tonalidades se amplían hasta llegar a los seis sostenidos y bemoles; la figuración es más rica, empiezan a aparecer las semicorcheas y corcheas con puntillo; las combinaciones de arco son más complejas, e introduce cambios de compás y presenta nuevos golpes de arco como es el caso del *ricochet*, que es el golpe de arco que se produce por la inercia del rebote del arco cuando este ataca la cuerda.

En el siguiente ejemplo podemos observar varios de los elementos de los que habíamos hablado: figuración, combinaciones de arco y cambios de compás, inmersos en el mismo ejercicio, en una cantidad de compases relativamente pequeña y trabajados de forma simultánea en segunda posición.

110

The image displays a musical score for flute, exercise number 110. It consists of five staves of music. The first three staves are marked with 'a)' and 'b)' and contain a series of notes with various articulations (accents, slurs, and breath marks) and fingerings (indicated by numbers 1-4). The fourth and fifth staves show more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

EJEMPLO VII. 22: F. Fleta, *Estudios de escalas y arpeggios*, ejercicio n.º 110.

113 Segunda posición "Ricochet"

EJEMPLO VII. 23: F. Fleta, *Estudios de escalas y arpeggios*, ejercicio n.º 113 para el *ricochet*, cc. 1-9.

Los estudios de escalas y arpeggios no varían en exceso de una posición a otra; el tratamiento por posiciones es similar, excepto para la primera posición, donde es más suave. Generalmente comienzan por una escala en figuras largas de blancas y negras para, a continuación, ir aumentando la dificultad de la figuración, a la vez que pasa por diferentes tonalidades. Seguidamente suelen trabajar de forma específica un golpe de arco concreto; observamos una especial predilección por el *ricochet* ya que aparece en el estudio de cada una de las posiciones. En el caso de la tercera posición, Fleta presenta un estudio novedoso y de seis caras de extensión, en el cual, a modo de recapitulación, pasa por todas las tonalidades trabajadas con una amplia combinación de arcos, figuras, digitaciones, articulaciones y posiciones. Este estudio lleva el subtítulo de «Maratoniano» y está presente a la vez en los estudios de séptima

posición, aunque en distinto formato, esta vez como *moto perpetuo* trabajado en diferentes *tempos*, arcos y variantes rítmicas.

177 MARATONIANO (Moderato, Allegro, Presto)

EJEMPLO VII. 24: F. Flea, *Estudios de escalas y arpeggios*, ejercicio n.º 177.

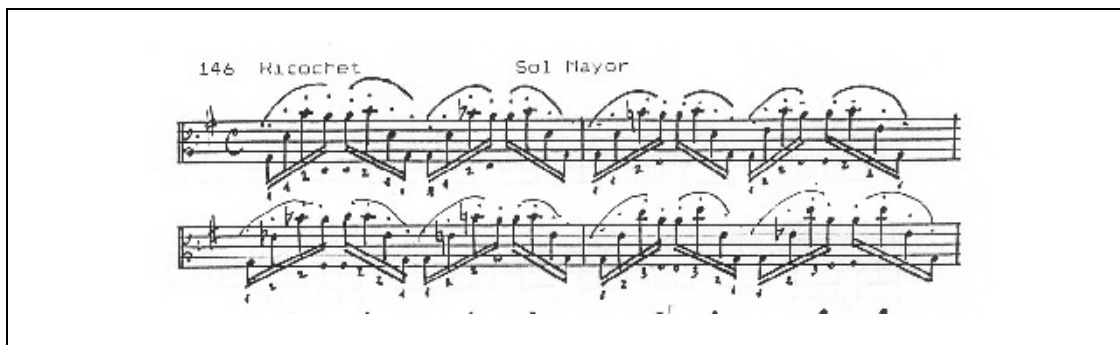
EJEMPLO VII. 25: F. Flea, *Estudios de escalas y arpeggios*, variantes al ejercicio n.º 117.

Respecto a los estudios de cuarta posición, Fleta introduce en ellos un interesante tratamiento rítmico a través de los cambios de compás en algunos de los ejercicios destinados a esta posición. En el ejemplo VII. 26 podemos observar diversos cambios de compás junto con alternancia en la figuración, notas sueltas, picadas, picado ligado y acentos.

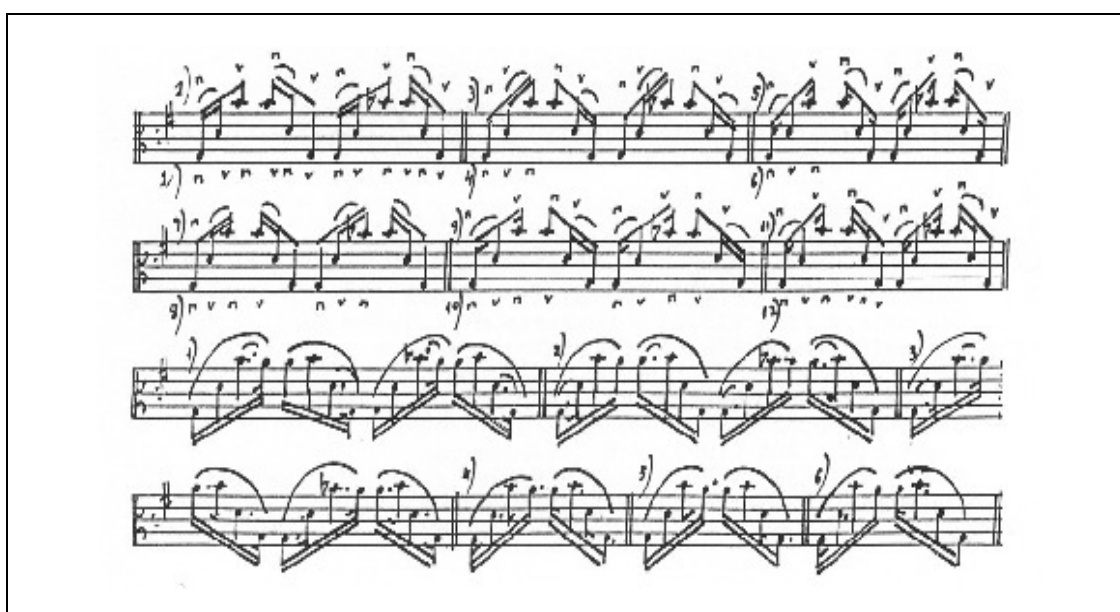


EJEMPLO VII. 26: F. Fleta, *Estudios de escalas y arpeggios*, ejercicio n.º 143 (extracto).

El resto de estudios —dedicados a la quinta, sexta y séptima posiciones— no difieren en demasía a los planteamientos realizados para los de las posiciones previas. No debemos olvidar que en algunos casos, mayormente los ejercicios de arpeggios en *ricochet*, vienen acompañados de distintas variantes que los enriquecen y complementan.



EJEMPLO VII. 27: F. Fleeta, *Estudios de escalas y arpeggios*, ejercicio n.º 146, cc. 1-4.



EJEMPLO VII. 28: F. Fleeta, *Estudios de escalas y arpeggios*, variantes al ejercicio n.º 146.

Los estudios de escalas y arpeggios de Fleeta aúnan calidad y densidad: son muy completos, pues abarcan y agotan la mayor parte de recursos que un violista necesita para el desarrollo del ejercicio profesional. Bien pueden acompañar tanto al estudiante como al profesional que quiera mejorar o mantener un nivel de afinación y de mecánica en el empleo de

las posiciones, así como de práctica preliminar al repertorio o de rutina diaria a lo largo de toda una carrera.

CAPÍTULO VIII:

LA OBRA DIDÁCTICA PARA VIOLA DE EMILIO MATEU

VIII. 1. *LA VIOLA: INICIACIÓN*

Emilio Mateu desarrolla una intensa actividad docente al frente del aula de viola del Conservatorio de Madrid desde 1979 hasta su jubilación en 2006. Durante esta etapa como profesor del conservatorio madrileño, elabora una serie de métodos didácticos para suplir el vacío existente de material en la especialidad de viola en todos y cada uno de sus grados. *La viola: iniciación* es la primera de las obras didácticas que edita Mateu en 1986 y está pensada para cubrir las necesidades de la primera etapa de formación del alumno, algo no tratado hasta la fecha por ningún método español. Es una obra que ha gozado de muy buena acogida dentro de la comunidad educativa en España, pues se trata de un método elaborado y propicio para el estudio de la viola en su fase inicial. Se distingue claramente de lo anteriormente escrito por Lestán, Beltrán y Tarragó ya que estos concibieron métodos y estudios pensados en estudiantes con cierta formación violinística y que quisieran familiarizarse con la viola. El caso de Fleta difiere ciertamente puesto que sus métodos, aunque pensados para la viola, son enteramente aplicables al violín. De hecho existe una versión para violín de los mismos. Mateu, en su prólogo, comenta los motivos que le impulsaron a la elaboración del método:

Esta iniciación trata de llenar un vacío que no pude menos que acusar durante el tiempo que llevo dedicado a la enseñanza de la viola en el Conservatorio de Madrid. Es el vacío que existe entre los conocimientos sobre la viola y su

manejo que presuponen los métodos disponibles y aquellos otros mucho más limitados de los alumnos que se acercan por primera vez a este instrumento. Corresponde a la iniciativa de los profesores suplir la carencia indicada y como tal he tenido que hacerlo durante años en el conservatorio¹.

Introduce Mateu la idea de que el estudiante comience el estudio desde la propia viola, abandonando el sistema tradicional de comenzar desde el violín. Trata también de guiar adecuadamente los primeros pasos del alumno, sobre todo desde un punto de vista físico, puesto que el obtener una posición segura y correcta del conjunto (cuerpo-viola-mano izquierda-arco) servirá para permitir abordar cualquier método con posterioridad. Mateu pretende que los estudiantes comiencen su aprendizaje cuanto antes directamente como violas, utilizando para ello instrumentos de tamaño apropiado al físico del individuo, si fuera necesario. Emilio Mateu defiende la idea de montar violines con cuerdas de viola. Esto supone una clara ruptura con el sistema tradicional de iniciarse en el violín y luego pasar a la viola. Respecto a la parte teórica, utiliza material que acelera el desarrollo de la técnica básica. Con esto pretende que el alumno adquiera los conocimientos primarios de funcionamiento físico en el menor tiempo posible. Menciona también Mateu al final del prólogo: «Profundizar en el estudio de la viola y elevar

¹ E. Mateu: *La viola: iniciación*, Madrid, Real Musical, 1986, p. 4.

su nivel general son sin duda los ideales que me han movido a realizar este trabajo, en el que ha sido una constante eliminar lo superfluo»².

El método se encuentra estructurado en tres partes: una primera de tipo teórico, otra destinada al arco y la última, a la mano izquierda. La primera parte contiene la descripción de la viola, del arco y todas sus partes. También ofrece unas pautas dirigidas al profesor para la comprobación de las medidas correctas de la viola y del arco respecto al físico del alumno. Por último muestra el nombre de las cuerdas según su afinación y la situación de las mismas en el batidor. Para la descripción las distintas partes de la viola y del arco, utiliza ilustraciones (p. 5), indicando con números cada uno de los elementos y piezas que conforman instrumento y arco. A continuación, en la página siete, por medio de unos dibujos explica cómo debemos realizar la comprobación de la medida adecuada de la viola y del arco respecto al físico de cada alumno. Es el primer método español que se encarga de estudiar estas cuestiones, que son de vital importancia en los comienzos instrumentales y también el primero que usa las ilustraciones, mostrando ejemplos en ellas de posiciones correctas o incorrectas. En las páginas siguientes, y como cierre a esta primera parte del método, menciona los nombres de las notas que corresponden a cada una de las cuerdas de la viola según su afinación y muestra la tesitura del instrumento, así como las claves empleadas en la escritura para viola.

² E. Mateu: *La viola: iniciación*, loc. cit., p. 4.

La segunda sección del método nos habla de todo lo referente al arco y muestra por medio de figuras cómo cogerlo, de forma sencilla y explícita, pero al mismo tiempo dejando un margen de ajuste para el profesor. En la página once encontramos la siguiente nota: «Las indicaciones son básicas y el profesor es quien va a determinar el ajuste final de la posición de la mano y brazo en función de la escuela que se pretende seguir»³.

Otra de las novedades que presenta este método frente a lo anteriormente publicado es la inclusión de una serie de «ejercicios gimnásticos» para controlar el peso del arco y reafirmar la posición de la mano derecha. Aquí Mateu pone de manifiesto el interés por cuidar el componente físico, tan poco presente en otras publicaciones. Son tres ejercicios que consisten en dibujar en el aire semicírculos y círculos completos con el arco. Estos ejercicios deben practicarse pausada y regularmente, volviendo siempre a la posición inicial de origen para comprobar que estamos relajados.

Seguidamente habla de la posición correcta del cuerpo y del modo de coger la viola. Para ello pide comprobar el nivel de los hombros y recomienda estar natural y bien equilibrado. La posición de la viola debe ser horizontal y se debe hacer especial hincapié en la importancia del paralelismo de arco y puente. Antes de comenzar con los primeros ejercicios sonoros, aquellos en los que el alumno comienza a tocar,

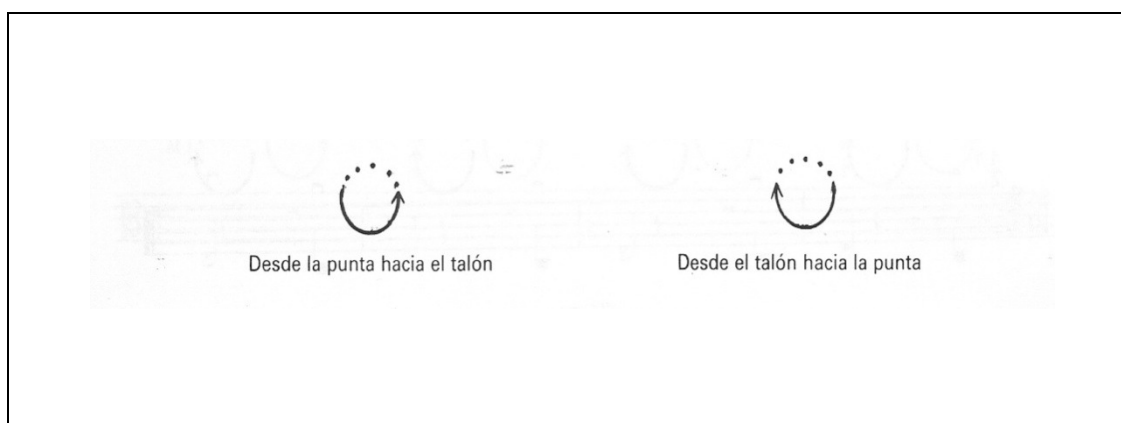
³ E. Mateu: *La viola: iniciación*, loc. cit., p. 11.

Mateu indica las alturas del brazo derecho según la cuerda en cuestión, factor importante a tener en cuenta para no rozar unas cuerdas con otras. Finalmente expone unas recomendaciones de utilidad, como las indicaciones para situarse frente al atril de estudio o la del uso del espejo para comprobar que el arco pasa paralelo al puente. Insiste en asegurar que la viola esté en la posición adecuada y que los hombros se encuentran paralelos, además de tratar de evitar posibles muecas y contracciones de la cara. Todos estos ejercicios y recomendaciones están ilustrados con dibujos que muestran la manera correcta de realización, para que el alumno sea consciente de los posibles fallos que puede cometer.

Ya entrados en materia musical, y tras explicar cómo afinar la viola, propone ejercicios preparatorios de arco con cuerdas al aire. Para la afinación del instrumento aconseja el uso de tensores en las cuatro cuerdas en los primeros años de estudio, y es de la opinión de afinar por aproximación desde un sonido más grave al sonido de la nota que queremos afinar. El primer ejercicio con arco lo dispone sobre cuerdas al aire tocadas simultáneamente de dos en dos para lograr un mejor apoyo del arco, idea novedosa ya que es más cómodo tener dos puntos de apoyo que uno. Divide el arco en distintos segmentos: todo el arco (T. A.), mitad inferior (M. I.), mitad superior (M. S.), 1/4 desde el talón (1/4 T.), 3/4 desde el talón (3/4 T.), 1/4 desde la punta (1/4 P.), 3/4 desde la punta (3/4 P.), punta (P.), centro (C.) y talón (T). Propone después ejercicios para el

arco en el orden siguiente: 2.^a cuerda, 3.^a cuerda, 1.^a cuerda y 4.^a cuerda, y dice: «Es conveniente señalar la subdivisión del arco en cuatro cuartos para controlar visualmente la porción que se utiliza»⁴.

Mateu hace constante hincapié en la flexibilidad con la que los ejercicios de arco deben ser practicados y en la relajación de los hombros. Recomienda el observar que los ataques en el talón sean lo más suaves posibles, mientras que en la punta aconseja posar el arco antes de iniciar cada nota. Durante los silencios entre notas se levantará el arco y el alumno trazará el siguiente dibujo.



EJEMPLO VIII. 1: E. Mateu, *La viola: iniciación*, ejercicio para el arco con cuerdas al aire, dibujo de trazado en el aire para la mano derecha, p. 23.

Estos ejercicios de arco comienzan con redondas y en una sola cuerda, y progresivamente aparecen ejercicios con negras utilizando 1/4 de arco al talón y en las cuatro cuerdas; blancas en la mitad inferior;

⁴ E. Mateu: *La viola: iniciación*, loc. cit., p. 24.

blancas con puntillo usando $\frac{3}{4}$ de arco desde el talón y finalmente redondas con todo el arco. Recomienda la práctica de estos mismos ejercicios comenzando arco arriba, para seguidamente proceder a repetirlos uniendo los de arco abajo con los de arco arriba, suprimiendo los silencios.

The image displays four musical exercises for viola, each consisting of a staff with a treble clef and a 3/4 time signature. Each exercise is accompanied by a diagram of a viola bow and a descriptive label.

- Exercise 1:** Labeled "1 P. $\frac{3}{4}$ ". The staff shows four quarter notes with upward bowing strokes. A diagram shows the bow starting from the tip and moving to the heel. The label reads "M.S. = Mitad superior desde la punta". Below the staff, it says "Repetir sobre las cuatro cuerdas".
- Exercise 2:** Labeled "M.S.". The staff shows four quarter notes with upward bowing strokes. A diagram shows the bow starting from the tip and moving to the heel. The label reads " $\frac{3}{4}$ P. = $\frac{3}{4}$ desde la punta". Below the staff, it says "Repetir sobre las cuatro cuerdas".
- Exercise 3:** Labeled "3 P. $\frac{3}{4}$ ". The staff shows six quarter notes with upward bowing strokes. A diagram shows the bow starting from the tip and moving to the heel. The label reads "T.A. = Todo el arco desde la punta". Below the staff, it says "Id.". This exercise is identical to the second one.
- Exercise 4:** Labeled "T.A.". The staff shows six quarter notes with upward bowing strokes. A diagram shows the bow starting from the tip and moving to the heel. The label reads "T.A. = Todo el arco desde la punta". Below the staff, it says "Id.". This exercise is identical to the third one.

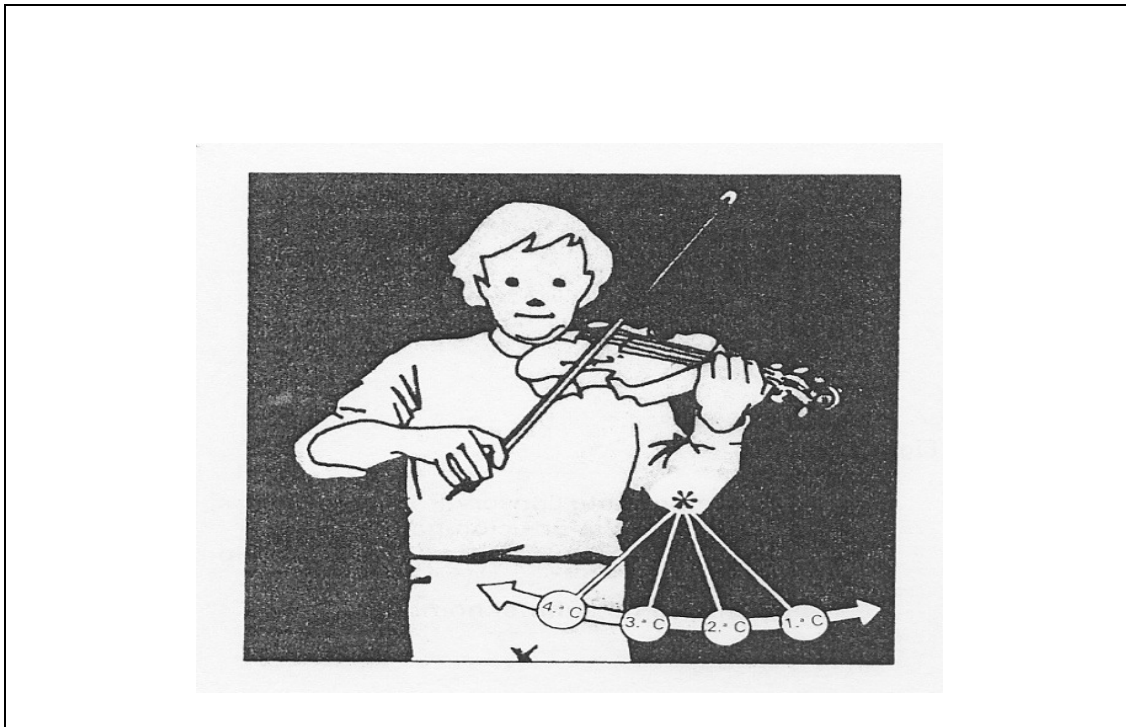
EJEMPLO VIII. 2: E. Mateu, *La viola: iniciación*, ejercicios para el arco en cuerdas al aire para su correcta distribución comenzando arco arriba, p. 28.

Mateu plantea ejercicios de arco en los cuales se hace especial hincapié en una correcta distribución del mismo, siendo muy escrupuloso con la cantidad de arco a gastar y la sección del arco a emplear si la figuración es de negra, blanca o redonda. Recomienda repetir los ejercicios en distinta áreas del arco para potenciar el dominio y control de todas sus zonas (talón, centro y punta). Después trata la ligadura y escribe algunos ejercicios para practicarla, no sin antes realizar la siguiente observación de tipo técnico: «Para obtener un buen sonido ligado entre dos o más cuerdas se observará con atención el movimiento de la mano derecha, procurando que esta describa una línea curva en el momento de pasar de una cuerda a otra»⁵.

La segunda sección del método trata sobre la mano izquierda. Este apartado comienza mostrando mediante dibujos el nombre y número de los dedos de la mano izquierda para, a continuación, realizar unas indicaciones de tipo técnico, como la importancia de la relajación de la muñeca o cómo debe de ser el contacto de los dedos sobre las cuerdas. Respecto a esto último, Mateu dice que los dedos deben contactar con las cuerdas en la parte carnosa de nuestras yemas, evitando la zona cercana a las uñas, y también habla de la importancia de la presión del pulgar contra el índice, siendo este factor determinante para el buen funcionamiento de la mano izquierda. Prosigue con la posición del codo izquierdo, que determina la posición de la mano y por tanto la de los

⁵ E. Mateu: *La viola: iniciación*, loc. cit., p. 34.

dedos sobre las cuerdas. El autor señala que debe existir un movimiento pendular muy conveniente y útil para la comodidad de la mano izquierda. Representa ese movimiento con el siguiente ejemplo.



EJEMPLO VIII. 3: E. Mateu, *La viola: iniciación*, ilustración sobre el movimiento y posicionamiento del codo izquierdo, p. 40.

Después explica las notas correspondientes a cada cuerda y sus dedos, y comienza a trabajar con el *pizzicato*. Para explicar la forma de realizarlo, dice: «Apoyar el dedo pulgar con la yema en el lado del batidor y pellizcar las cuerdas con el índice»⁶.

⁶ E. Mateu: *La viola: iniciación*, loc. cit., p. 40.

Los siguientes ejercicios se basan en la correcta posición de los dedos sobre las cinco formaciones básicas de los mismos. Para la primera formación, el semitono viene dado entre los dedos dos y tres; para la segunda, entre el uno y el dos; para la tercera formación, el semitono viene dado entre el dedo tres y cuatro; para la cuarta, entre la cuerda al aire y los dedos tres y cuatro; finalmente, en la quinta formación, el semitono se sitúa entre la cuerda al aire y el primer dedo. Recomienda tocar los ejercicios primeramente en *pizzicato* y luego con arco y deja pentagramas en blanco para que sea el alumno el que escriba sus propios ejercicios, partiendo de la fórmula propuesta por el propio Mateu. Usa un dibujo de un ángulo (\wedge) cuando aparecen semitonos para indicar a los alumnos la proximidad de los dedos.

En su última parte, el método incluye unos ejercicios complementarios para la mano izquierda que tienen como fin la relajación de la mano. Se trata de colocar los dedos en formación encima de la cuerda sin presionarla; luego se presionan simultáneamente hasta tocar el batidor para volver de nuevo a la posición inicial. Esta técnica sirve para reforzar las formaciones sin agarrotar los dedos. Primero se tocarán en *pizzicato* y posteriormente con el arco.

The image displays three staves of musical notation for viola exercises. The first staff features four positions: 2^a C (0, 1, 2, 3, 4), 3^a C (0, 1, 2, 3, 4), 1^a C (0, 1, 2, 3, 4), and 4^a C (0, 1, 2, 3, 4). Below this staff is a diagram of a hand on the viola neck with a dashed line labeled 'T.A.' indicating the first position. The second staff is marked 'Pizz.' and 'Arco T.A.', showing exercises for 2^a C and 3^a C with fingerings (0, 1, 0, 1, 0, 1, 0) and circular arrows indicating bowing or finger movement. The third staff shows exercises for 1^a C and 4^a C with fingerings (0, 1, 0, 1, 0, 1, 0) and circular arrows.

EJEMPLO VIII. 4: E. Mateu, *La viola: iniciación*, ejercicio sobre la primera formación de la mano izquierda, p. 41.

VIII. 2. LA VIOLA: ESCALAS Y ARPEGIOS CON EJERCICIOS PREPARATORIOS Y COMPLEMENTARIOS

En 1988 Mateu publica: *La viola: escalas y arpeggios*. Es este un método ideado para el conocimiento de la mano izquierda y los problemas derivados de la afinación, cambios de posición y dobles cuerdas. Está dividido en tres grandes bloques. El primero de ellos trata sobre las escalas y arpeggios propiamente dichos. En el segundo bloque trabaja todo lo relacionado con las escalas en una cuerda y escalas

cromáticas. El tercer bloque lo dedica a las escalas en doble cuerda. Una de las principales características del método es que abarca el estudio de las escalas en todo su rango de dificultad, pudiendo usarse en los grados elemental, medio y superior de la forma que detallamos a continuación.

El primer apartado divide las escalas y arpeggios en tres niveles de dificultad: escalas de una octava, de dos octavas y de tres octavas. Las de una octava pueden servir claramente para el grado elemental, junto con alguna otra de dos octavas que no requiera subir más allá de la tercera posición. El resto de escalas y arpeggios pueden estudiarse en el grado medio. Por otra parte, las escalas en doble cuerda del tercer apartado son más propias de un repertorio virtuoso más acorde con el grado superior, aunque puede realizarse una introducción a las mismas en el grado medio. Es, por tanto, un método muy recomendable, ya que puede aplicarse en distintos niveles educativos e incluye también ejercicios preparatorios muy propicios para el calentamiento y la rutina diaria, como veremos más detalladamente.

Las escalas en una octava marcan el inicio del método y se presentan en ritmo de corchea y seis semicorcheas ligadas. Para los arpeggios utiliza el tresillo de corcheas. Utiliza un compás que sirve de puente para modular a una nueva tonalidad y poder ejecutar toda la serie de escalas de seguido. En los arpeggios de una octava usa solamente tres tipos: el mayor, el de primera y el de segunda inversión de tónica. Trabaja las tonalidades con bemoles hasta llegar a mi bemol menor y después las

que llevan sostenidos, desde los cinco de si mayor hasta mi menor. Para el estudio de estas escalas en una octava, Mateu realiza las siguientes observaciones: «Se aplicarán golpes de arco y ritmos distintos. Ante la posibilidad de tocar cuerda al aire o cuarto dedo, se trabajarán ambos digitados alternativamente»⁷.

The image shows a musical score for two scales: Do Mayor and La menor. The Do Mayor scale is shown in two versions: (1) with a natural sign on the second string and (2) with a natural sign on the fourth string. The La menor scale is shown with a natural sign on the second string. Both scales are in C major and consist of an eight-note ascending scale followed by a four-note descending scale. The notation includes fingerings (1-4) and bowing directions (up and down bows).

EJEMPLO VIII. 5: E. Mateu, *La viola escalas y arpeggios*, escalas de una octava, p. 5.

Las escalas de dos octavas y sus arpeggios usan el mismo modelo de las primeras, pero implican otra serie de dificultades como es el tocar en distintas posiciones a la primera. Son escalas todas ellas en posición fija. Mateu indica claramente las digitaciones a seguir, así como la cuerda en la que debe comenzarse a tocar. El patrón rítmico es igual a las

⁷ E. Mateu: *La viola: escalas y arpeggios con ejercicios preparatorios y complementarios*, Madrid, Real Musical, 1988, p. 5.

escalas de una octava y los arpeggios continúan siendo el mayor, primera y segunda inversión. También resultan idénticas las tonalidades con bemoles y sostenidos comentadas con anterioridad. Veamos un ejemplo.

The image shows a musical score for two scales and their arpeggios. The first section is for 'Do mayor' (C major) in 3/4 time, marked with a '(1)' and a '*' above the first measure. It consists of three staves of music. The first staff shows the scale ascending and then descending. The second staff shows the scale ascending and then descending. The third staff shows the scale ascending and then descending, ending with a 'IV C.' marking. The second section is for 'La menor' (A minor) in 3/4 time, marked with a '2' above the first measure and 'IV C.' below it. It consists of three staves of music. The first staff shows the scale ascending and then descending. The second staff shows the scale ascending and then descending. The third staff shows the scale ascending and then descending, ending with a 'IV C.' marking.

EJEMPLO VIII. 6: E. Mateu, *La viola escalas y arpeggios*, escalas en dos octavas, p. 10.

Para las escalas de tres octavas no realiza ningún cambio, salvo los propios de indicación de los cambios de posición necesarios junto a las digitaciones pertinentes. Se echa en falta en este caso que los arpeggios estén trabajados con alguna otra disposición, aparte del arpeggio mayor y los de primera y segunda inversión de tónica. Sería

recomendable, ya que son escalas más avanzadas, incluir los arpeggios de tipo menor y los de séptima disminuida y dominante, como es habitual en otros tratados (Flesch, Sitt, Fleta, etc.).

La segunda parte del método la desarrolla en torno a las escalas sobre una cuerda y las escalas cromáticas, pero complementa estos dos tipos de escalas con unos ejercicios previos sobre las formaciones de la mano izquierda y los cambios de posición. Los ejercicios preparatorios sobre las formaciones de la mano izquierda los ejecuta de manera continua, enlazando unos con otros por medio de un compás puente como hace en las escalas. Comienza con el patrón de dedos 1-2-3 metiendo el semitono entre los dedos 1-2 y 2-3; después entre el 2-3, y por último sin semitono. Realiza lo mismo con las digitaciones 2-3-4; 1-2-3-4; 1-3-2-3; 2-4-3-4, y 1-3-2-4, alternando distintas figuraciones. Señala que estos ejercicios deben trabajarse en todas las cuerdas, transportándolos por medios tonos en sentido ascendente y luego descendente.

1 - 2 - 3 (Cada compás al menos cuatro veces) continúa

IV C. 1 1

2 - 3 - 4 continúa

IV C. 2 2

1 - 2 - 3 - 4

IV C.

continúa 1 1

EJEMPLO VIII. 7: E. Mateu, *La viola escalas y arpeggios*, ejercicios para la formación de la mano izquierda, extracto, p. 30.

Antes de abordar las escalas en una cuerda y las cromáticas, Mateu propone dos ejercicios para los cambios de posición. El primero se plantea como ejercicio para trabajar los cambios de posición por intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta, etc., sobre la misma cuerda y transportándolos por semitonos ascendentes y descendentes. Para su desarrollo usa el dedo 1 para subir, después pone el dedo 2 y cambia con ese mismo dedo de forma descendente para retornar a la posición. Repite el mismo esquema con el 3 para subir y el 4 para bajar. El segundo ejercicio está también escrito sobre una cuerda formando segundas, terceras y cuartas quebradas con los digitados 1-2,

1-3, 1-4, 2-3, 2-4 y 3-4 respectivamente. Las escalas sobre una cuerda las estudia con el digitado 1-2, 2-3, 3-4, 1-2-3, 2-3-4, 1-2-3-4, repitiéndolas en todas las cuerdas. Utiliza las mismas digitaciones para las escalas cromáticas y añade a estas la opción de ejecutarlas con el mismo dedo 1, 2, 3 o 4. Finaliza el estudio de las escalas en la viola con un modelo de escala de tonos con digitación 1, 2, 3 y 4 en cada una de las cuerdas.

The image displays four musical exercises for double string, numbered 1 through 4. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The exercises are:

- Exercise 1:** Labeled '1-2' in a box. It features a chromatic scale with fingerings 1 2 1 2 and 3 2 1 2, followed by 'simil.' and '1 2 simil.'. The bowing is marked 'IV C.'.
- Exercise 2:** Labeled '2-3' in a box. It features a chromatic scale with fingerings 2 3 2 3 and 4 3 2 3, followed by 'simil.' and '2 3 simil.'. The bowing is marked 'IV C.'.
- Exercise 3:** Labeled '3-4' in a box. It features a chromatic scale with fingerings 3 4 3 4 and 4 3 4 3, followed by 'simil.' and '4 3 simil.'. The bowing is marked 'IV C.'.
- Exercise 4:** Labeled '1-2-3' in a box. It features a chromatic scale with fingerings 1 2 3 1, 1 2 3 1, 3 2 1 3, and 3 2 1 3, followed by '3 1 1'. The bowing is marked 'IV C.'.

 Each exercise includes slurs and repeat signs at the end of the phrase.

EJEMPLO VIII. 8: E. Mateu, *La viola: escalas y arpeggios*, distintas digitaciones para la escala cromática p. 37.

Las escalas en doble cuerda pertenecientes al tercer bloque temático del método las divide en tres subapartados: uno para las terceras, otro para las cuartas y un último para las octavas con sus respectivos ejercicios preparatorios. A parte de esto, el autor propone una serie de ejercicios complementarios con distintas combinaciones de intervalos y digitados, así como ritmos y golpes de arco que pueden practicarse con las escalas y arpeggios. Finaliza el método con una serie de modelos de escalas en doble cuerda que van desde las escalas en

unísono hasta llegar a las de décima. Mateu cierra el método con la siguiente observación:

Con el fin de obtener el mayor rendimiento de todo el anterior trabajo y después de superados los problemas de afinación y ritmo, consideramos muy útil que se practiquen los siguientes términos de expresión hasta conseguir la unidad entre lo puramente mecánico y lo musical: pp / ff / fp / sfz; crescendo-diminuendo; acelerando-retardando-a tempo; senza vibrado-poco vibrado-molto vibrado; dolce-cantabile; furioso-marcato; etc., y combinarlos con golpes de arco distintos⁸.

VIII. 3. *LA VIOLA: INICIACIÓN A LA MÚSICA. VOLÚMENES I Y II*

En 1989 Emilio Mateu publica *La viola: iniciación a la música. Piezas elementales para dos violas y piano, vol. I*, editado por Real Musical. El método supone una continuación del que se había editado en 1986, *La viola: iniciación*, pero esta vez con la idea de tocar en conjunto de dos violas y piano, lo que suponía una novedad dentro de lo que hasta entonces era la pedagogía de la viola en nuestro país. Conforman este primer volumen 27 melodías que están escritas por el compositor Ángel

⁸ E. Mateu: *La viola: escalas y arpeggios...*, p. 67.

Oliver, que siguió los criterios técnicos de Mateu a la hora de realizar canciones que incluyeran formaciones de la mano izquierda, golpes de arco y movimientos del brazo derecho. Son melodías infantiles y populares seleccionadas y compuestas atendiendo a fraseos, ritmos, matices y velocidades específicas para cada una de ellas. Pueden ser trabajadas sin piano e incluso en grupos de dos violas. Los dibujos que ilustran el libro están realizados por Manuel Alcorlo, que es intérprete de violín. Estos dibujos tienen por objeto mostrar al alumno la posición física que debe tener ante las diferentes lecciones: *pizzicato*, cuerdas al aire, primera formación, etc. Carmelo Alonso Bernaola (1929-2001), compositor y antiguo director del Conservatorio de Música «Jesús Guridi» de Vitoria, escribió el prólogo de este libro, donde dice:

En los últimos tiempos proliferan en nuestro país gran cantidad de libros enmarcados en lo que se ha dado en llamar «nueva pedagogía» musical. Solfeo, instrumentos, teoría de la música, la propia pedagogía como especialización son materias a las que están dedicados un muy considerable número de volúmenes. Hay que decir, sin embargo y sin andarse por las ramas, que muchos de ellos hubiese sido mejor que no se hubieran escrito. Otros no añaden nada positivo a lo ya existente y algunos (los menos) aportan elementos y conceptos realmente a tener en cuenta. Entre estos últimos se encuentra a mi parecer el presente

volumen: *La Viola. Iniciación a la música*, del excelente violista y profesor Emilio Mateu⁹.

Podemos estructurar este primer volumen en seis fases, comenzando la primera de ellas por las melodías sobre las que se utilizan únicamente las cuerdas al aire, hasta la que llega a alcanzar la quinta formación de la mano izquierda. Dedicamos siete melodías a las cuerdas al aire, que incluye la práctica de la doble cuerda al aire; seis para la primera formación; cuatro para la segunda formación; tres para la tercera; cuatro para la cuarta y tres para la quinta formación. La segunda voz de viola está entendida para que el profesor o un alumno avanzado toque con el principiante. Esto otorga al método un valor pedagógico añadido al pretender aunar no solamente unos conceptos técnicos determinados, sino también otro tipo de conceptos musicales integradores de la interpretación como la capacidad para tocar en grupo y de hacer música de cámara desde los comienzos instrumentales, hasta el saber escuchar y empastar dentro de una formación de grupo o el mantener el diálogo y discurso musical tocando junto a otros intérpretes. Veamos una prueba en el siguiente ejemplo, escrito en forma de *Canon* donde el alumno tiene que tocar en segunda formación, y se fomenta este tipo de pedagogía, nunca trabajada por un autor español hasta la fecha.

⁹ E. Mateu: *La viola: iniciación a la música*, vol. I, Madrid, Real Musical, 1989, p. 4.

15 Canon

Andantino \downarrow $\text{♩} = 88$

EJEMPLO VIII. 9: E. Mateu, *La viola: iniciación a la música*, lección n.º 15, cc. 1-10.

En 1992, además de reeditar *La viola: iniciación*, publica *La viola: iniciación a la música. Piezas elementales para dos, tres y cuatro violas con piano, vol. II*. Se trata de un libro muy similar al primer volumen en cuanto al concepto de trabajar melodías populares en grupo, pero que ahora no solo incluye piezas para dos violas y piano, sino que también hay piezas que se pueden tocar con tres o cuatro violas y piano. Abandona esta vez el criterio de las formaciones de la mano izquierda para centrarse en lo musical. Suman un total de quince obras que son muy apropiadas para tocar en la clase colectiva.

Continúa su colaboración con el compositor Ángel Oliver en la parte musical y con Manuel Alcorlo en la ilustrativa. Podemos observar un gusto por lo folclórico como base del método. Muchas de las piezas están inspiradas en melodías y cantos populares. Así encontramos una ronda segoviana para cuatro violas, una canción zamorana u otra conquense. Especialmente destaca entre el grupo la primera de ellas, escrita en forma de concierto. Consta de tres movimientos («Allegro», «Andante cantabile» y «Allegro moderato») y está escrito para tres violas con acompañamiento de piano. La escritura de la segunda voz es más propia para un alumno avanzado o para ser tocada por el profesor, ya que en parte está escrita en clave de sol en segunda y contiene elementos técnico-musicales que están fuera del grado elemental. Esto muestra una clara apuesta de Mateu por la participación activa del profesor en la clase, tocando con los alumnos que se inician en la viola y generando confianza en ellos a la hora de hacer música desde el inicio. También al incluir una pieza en forma de concierto manifiesta el autor su inquietud por trabajar una forma en la que el repertorio de viola encuentra pocos ejemplos; mayormente se trabaja con conciertos adaptados del violín como los de Rieding, Accolay, etc.

Estos dos volúmenes de *La viola: iniciación a la música* cumplimentan perfectamente el trabajo técnico realizado previamente en *La viola: iniciación* y *La viola: escalas y arpeggios*, y constituyen el primer

ejemplo de obra didáctica española especializada en el grado elemental, tanto para la faceta técnica como para la musical y la clase de grupo.

VIII. 4. QUINCE ESTUDIOS CAPRICHOSOS DE MEDIANA DIFICULTAD

En 1995 Mateu publica los *Quince estudios caprichosos de mediana dificultad*. Para su autor, los estudios deben servir de unión entre la técnica y la música, y por ello deben contener un equilibrio entre el aspecto técnico al que se dedican y el musical que potencia la formación artística. De acuerdo con esta idea surgen estos estudios, que suponen una continuación de su obra didáctica enfocada al grado medio, una vez ya elaborados los métodos del grado elemental. Cada estudio trata una parte específica de la técnica con cierta libertad —de ahí el nombre de «estudios caprichosos»—, al tiempo que usa una línea melódica que conduce toda la trama del estudio de forma agradable y musical. El objetivo principal que ha guiado a Mateu lo declara en estas palabras: «Como se dijo de los magníficos ESTUDIOS ARTÍSTICOS para violín (1878) de D. Jesús de Monasterio, “enseñar deleitando”»¹⁰.

Esta inspiración en los estudios de Monasterio es bastante clara dada la similitud en la temática técnica y el modelo estructural del método, salvando el grado de dificultad, que en Monasterio es superior.

¹⁰ E. Mateu: *Quince estudios caprichosos de mediana dificultad*, Madrid, Real Musical 1996, p. 5.

Podemos dividir los quince estudios en dos grandes grupos temáticos. El primero de ellos lo forman los estudios dedicados a aspectos técnicos relacionados con la mano derecha; el segundo grupo, a los relacionados con la mano izquierda. Dentro del primer grupo estarían los estudios n.^{os} 1, 2 y 3, dedicados a los golpes de arco *spiccato-martellato* el n.^o 1; *detaché* para el n.^o 2, y saltillo en el n.^o 3. También formarían parte de este grupo los estudios n.^o 12 para el *bariolage* entre dos cuerdas y los n.^{os} 13 y 15 para los arpeggios sobre tres y cuatro cuerdas, respectivamente. En última instancia tendríamos los estudios de carácter rítmico: para el estudio de los puntillos el n.^o 11; los tresillos en el n.^o 3 y la agilidad de la mano derecha en el n.^o 5.

El segundo grupo comprende los estudios relacionados con elementos técnicos propios de la mano izquierda, como los trinos, mordentes, grupetos, cambios de posición, cromatismos y dobles cuerdas (n.^{os} 6, 7, 8, 9, 10 y 14 respectivamente). Mateu plantea un orden no progresivo en el método, es decir, que podemos encontrar doble cuerda en el estudio n.^o 4 dedicado a los tresillos, si bien la doble cuerda es trabajada más adelante en el estudio n.^o 14. Corresponde al profesor establecer el orden a seguir en el método, siendo cada estudio independiente del otro. Mateu sigue la línea tradicional de colección o compendio de estudios que trabajan una serie de elementos técnicos, aunque el autor no aporta indicación alguna sobre cómo abordar cada uno de ellos. Nuevamente corresponde al profesor explicar la ejecución

concreta de los golpes de arco, puesto que Mateu no indica el registro, la cantidad de arco ni hace observación alguna que ofrezca pistas al respecto de la ejecución técnica.

Las únicas recomendaciones encontradas son en el estudio n.º 2 para el *detaché*, escrito en *moto perpetuo* de semicorcheas. Mateu menciona la posibilidad de trabajarlo con distintos golpes de arco según las necesidades del alumno. En el n.º 6, para los trinos, propone estudiarlos con distintos ritmos, sin especificar cuáles. Finalmente, en el n.º 11, para los puntillos —que están escritos en negra con puntillo y corchea—, aconseja practicarlos como corchea con puntillo y semicorchea en la punta y en el talón. Como curiosidad, el estudio n.º 13 está dedicado a Manuel Alcorlo, que había sido colaborador de Mateu en *La viola: iniciación a la música*. Un año más tarde, en 1997, publica estos mismos estudios en versión violín.

VIII. 5. TRANSCRIPCIONES Y REVISIONES

5.1 Método de Delphin Alard. Volúmenes I, II y III

En el año 1994 se edita una selección del célebre *Método para violín* de Delphin Alard¹¹, transcrita y revisada para viola por Emilio

¹¹ Recordemos que Alard fue un célebre violinista y compositor francés nacido en Bayona en 1815 y fallecido en París en 1888. Fue discípulo de Habeneck y maestro de Pablo Sarasate. Entre 1843 y 1875 ejerció de profesor en el Conservatorio de París, transmitiendo la escuela franco-italiana de Viotti. Su método de violín se publicó en París en 1844.

Mateu. La idea de abordar la transcripción para viola de este método le llega a Mateu al experimentar con algunos de los estudios para violín con alumnos de viola de diferentes niveles y ver que los resultados eran francamente positivos. Mateu incluye cambios respecto a la versión original para violín de Alard. Divide la obra en tres cuadernos con grados diferentes —elemental, medio y superior— y omite algunos estudios que, por reiterativos dentro de la literatura general de la viola, han perdido interés. Sin embargo, aporta algunos ejercicios preparatorios para facilitar el acceso a determinados estudios, sugiere matices y modifica ligeramente el orden, atendiendo más a las características de la técnica empleada que a lo progresivo del método. El método tiene la originalidad de estar escrito para dos violas, siendo la segunda voz pensada para ejecutarla en la clase por el profesor o un alumno aventajado. Cuida especialmente la digitación de la viola acompañante, ya que la considera de suma importancia para la clase práctica. En el prólogo del libro comenta:

De D. Alard se puede decir que, su atractivo no reside solo en los aspectos técnicos, aun siendo estos del mayor interés, sino en su línea melódica que, con rara elegancia, va guiando el desarrollo de los estudios, hace que el alumno se sienta entusiasmado y, finalmente, este queda impregnado

de un fino sentido musical difícilmente alcanzable por otros autores¹².

El contenido del cuaderno de grado elemental (vol. I) está estructurado de la siguiente manera: dedica un estudio a los ritmos de blanca y dos negras ligadas; dos negras ligadas —también sueltas en detaché—, y de negras y corcheas ligadas. Después dedica un estudio a la preparación al trino y tres estudios para el puntillo. El primero de ellos, con reguladores para el sonido; el segundo, con compás de tres tiempos bajo el himno nacional inglés *God save the Queen*, y un último ejercicio de puntillo con dos notas ligadas y dos sueltas. Para este utiliza la melodía de Haendel *Cantemos victoria*. El resto de trabajo técnico lo realiza con un estudio de apoyaturas y mordentes, otro para adornos y grupetos y dos estudios de síncopas. Para finalizar este volumen de grado elemental incluye seis melodías y una pieza llamada *La romanesca* que actúan como compendio de lo aprendido, al margen de aportar un componente musical e interpretativo al método

El volumen dedicado al grado medio consta de trece estudios que pueden dividirse claramente en dos temáticas claras: los números 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 para la mano izquierda; los números 1, 10, 11, 12, 13 para la derecha. En el primer grupo encontramos el estudio de los grupetos y adornos (n.º 2), de tipo melódico y escrito en aire de *larghetto*, donde el *legato* es constante y aparecen múltiples adornos en forma de apoyaturas

¹² E. Mateu: *Delphin Alard para viola*, vol. I, Madrid, Real Musical, 1994, p. 3.

y grupetos. El estudio n.º 3 para el trino es un estudio de preparación. Escrito en semicorcheas en *tempo* de *allegro moderato*, trabaja la batida del dedo de forma medida en las digitaciones 1-2, 2-3 y 3-4. Mateu indica la necesidad de dejar caer los dedos con peso sobre las cuerdas. El n.º 4 está dedicado al cruzamiento de dedos, es decir, cuando digitamos bien 1-2 o 2-3 o 3-4, siendo el segundo de los dedos de cada digitación ejecutado en la cuerda inferior. Desarrolla el estudio en compás de compasillo y movimiento perpetuo de semicorcheas ligadas por compás, en *tempo* de *allegro assai*. Los números 5 y 6 los dedica a la segunda y tercera posición respectivamente: el primero, muy sencillo, está escrito en «movimiento de vals» sin ningún otro ánimo que el de conocer y familiarizarse con la posición; el n.º 6 sigue la misma línea trazada por el 5, pero con mayores indicaciones de rango dinámico y más variación de articulaciones: aparecen los puntos, el punto-rayo y los ligados.

El siguiente de los estudios, que en el índice figura en la página 28, lo hace por error de imprenta en la página 33. Es un estudio dedicado a la media posición, al cual le preceden unos ejercicios sugeridos por Mateu. Lo mismo sucede con el estudio de los cromatismos, donde Mateu plantea un trabajo preparatorio sobre todas las cuerdas para el uso de las digitaciones 1-2, 2-3, 3-4, 1-2-3, 2-3-4 y 1-2-3-4. También propone las escalas cromáticas con un dedo y con las digitaciones 1-1-2-2-3-3-4-4. El estudio del cromatismo pone fin al grupo de estudios de dedicados a aspectos técnicos de la mano izquierda. Lo desarrolla sobre escalas

cromáticas de semicorcheas en compás de 3/4 en *tempo allegro moderato*, ligadas por compás.

The image displays three staves of musical notation in 3/4 time, featuring chromatic semiquaver patterns. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains six measures of music, with fingerings 1, 1, 2, 3, 4, 1, 2, and 3 indicated above the notes. Below the staff, the text reads "Tambien sobre IIIc. IIc. y Ic." The second staff continues the exercise with measures 7 through 10, including fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 3, 2, and 1. The third staff starts at measure 17, with a double bar line and repeat sign at the beginning. It contains measures 17 through 19, with fingerings 1, 3, 4, 2, 3, 1, and 3 indicated. The notation includes slurs and ties across measures, and a repeat sign at the end of the third staff.

EJEMPLO VIII. 10: E. Mateu, *Delphin Alard para viola*, ejercicios preparatorios para la media posición, p. 33.

The image displays ten musical exercises for viola, each on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. Each exercise is labeled 'Ivc.' and includes specific fingerings and slurs. The exercises are: 1. 1 2 1 2, 4 2 1 2, 2; 2. 2 3 2 3, 1 3 2 3, 2 3; 3. 3 1 3 4, 4 3 4 3, 4 3; 4. 1 2 3 1, 1 1 1 3, 3 2 1 3, 3 3 1 1; 5. 2 3 1 2, 2 2 2 4, 4 3 2 1, 4 4 2 2; 6. 1 2 3 4, 1 1 1 4, 4 3 2 1, 4 4 1 1; 7. 1-1-1-1; 8. 2-2-2-2; 9. 3-3-3-3; 10. 4-4-4-4, 1-1, 2-2, 3-3, 4-4, 4-4, 3-3, 2-2, 1-1, 1 1.

EJEMPLO VIII. 11: E. Mateu, *Delphin Alard para viola*, ejercicios preparatorios para el cromatismo, p. 38.

El bloque de estudios para la mano derecha lo forman el n.º 1 para el puntillo, el n.º 10 para el *spiccato*, el n.º 11 para el *martellato*, el n.º 12 para el *gran detaché* y el n.º 13 para el saltillo. El puntillo lo realiza con el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea. Mateu propone estudiarlo con arcos reversos, empezando tanto abajo como arriba. Para el *spiccato* o saltillo moderado Mateu comienza de nuevo unos ejercicios complementarios anteriores al estudio en cuerdas al aire. Se trata de un estudio en corcheas a *tempo moderato* y en compás de 3/4. Es un estudio que puede servir también para trabajar el salto de cuerda, ya que es otra de las características que encontramos en su escritura. Constatamos que no realiza ninguna aclaración respecto a cómo deben ser ejecutados los golpes de arco, no explica la naturaleza del mismo ni la cantidad ni registro del arco que debe emplearse para su ejecución. En el estudio del *martellato* indica la opción de practicarlo también en *spiccato* y saltillo. Los estudios de *detaché* y saltillo son dos *motos perpetuos* en semicorcheas, sin que destaque en ellos ninguna característica que llame particularmente la atención.

El tercer volumen de estudios está destinado al grado superior y podemos proceder a su estructuración en dos bloques temáticos, como viene siendo habitual. El bloque de la mano derecha, formado por los estudios de *staccato* a la cuerda; *staccato volante*; arpegio sobre tres cuerdas; arpegio sobre cuatro cuerdas; el doble rebote, y el triple rebote. En el bloque de la mano izquierda encontramos la doble cuerda; el

trémolo de mano izquierda; los unísonos, sextas, séptimas disminuidas y décimas, y los armónicos y *pizzicato* de mano izquierda. Fuera de esta clasificación quedaría el estudio de la triple y cuádruple cuerda que, aunque es un elemento técnico claramente de la mano derecha, su empleo es casi anecdótico en el estudio. De las siete páginas que lo forman, solo lo utiliza en las dos últimas. El grueso del estudio lo forma un compendio de elementos técnicos de otra naturaleza como la doble cuerda, trino, *staccato volante*, *legato*, rebotes, etc., que actúan como resumen de lo aprendido.

Para el estudio de los golpes de arco no realiza ninguna indicación de cantidad de arco ni de registro donde deben ser tocados. La única indicación la realiza sobre el arpeggio de cuatro cuerdas, donde sugiere la práctica inicial ligada para luego ejecutarlo como está escrito. Sin duda la parte más interesante en cuanto a técnica superior reside en los estudios de mano izquierda, que son los que presentan mayores novedades respecto a los de grado medio. Así vemos un elemento nuevo en la técnica como el trémolo de mano izquierda, para el cual Mateu plantea unos ejercicios preparatorios escritos por él. Novedosos resultan los estudios de doble cuerda donde trabaja intervalos más complejos como el unísono, séptima disminuida o las décimas —estas últimas constituyen un intervalo poco común en la práctica violística, aunque no por ello inexistente—. El último de los estudios es para el *pizzicato* de mano

izquierda junto con los armónicos, que son detalles técnicos de la literatura virtuosística de cualquier instrumento de cuerda.

5. 2 *Veinte estudios artísticos de concierto* de Jesús de Monasterio

En agosto del año 2002 se editan los *Veinte estudios artísticos de concierto para viola*, obra original escrita para violín por Jesús de Monasterio (1836-1903) y transcritos y revisados para viola por Mateu. Estos estudios están influenciados por los de D. Alard y, junto a estos, ponen de manifiesto la influencia didáctica de la escuela franco-belga en España. Ambos métodos aportan, además, cualidades y estilo propio ya que están compuestos para ser tocados en dúo, comparten el virtuosismo «a la italiana» con el sabor nacionalista y muestran un amplio desarrollo de los aspectos técnicos. Su refinada armonía los convierte en un placer para el estudio. Emilio Mateu realizó una labor de puesta a punto siguiendo los cánones de interpretación actuales, como explica en el prólogo:

Desde el respeto absoluto al texto original, se aborda la presente revisión con dos objetivos principales: proporcionar una mayor libertad al arco utilizando ligaduras más cortas, donde es posible, para obtener un sonido más amplio, y modernizar los movimientos de la mano izquierda, concretando los cambios de posición, para evitar «glissandi»

innecesarios. En lo concerniente al arco, se sugieren alternativas que aumentan la potencia y riqueza del sonido, se adecua la segunda viola a las circunstancias de la primera y se aclaran situaciones no especificadas por el autor, como los «saltillos», los «a la cuerda», así como la dirección y zona del arco recomendables. Con respecto a la mano izquierda se proponen nuevos digitados y alternativa, se indican los dedos en quinta, las líneas para mantener los dedos sobre la cuerda y las extensiones. Se previene sobre estas, lógico en la viola, recomendando un trabajo lento y progresivo apoyado en diferentes opciones —como en algunos casos la 8.^a baja— con el fin de no incurrir en crispaciones y accidentes indeseados¹³.

Nuevamente podemos hacer una división temática en relación a los elementos técnicos trabajados en cada uno de los estudios del método, resultando los estudios que van desde el n.º 1 al n.º 9 —con excepción del n.º 3—, del grupo dedicado a la técnica de mano derecha. Los estudios que van desde el n.º 10 al n.º 20, junto con el n.º 3, pertenecen al grupo de los de técnica para la mano izquierda.

Los estudios n.ºs 2, 4 y 5 guardan similitud entre sí, ya que trabajan el mismo elemento de arco, que es el saltillo. En el n.º 1, el saltillo es

¹³ E. Mateu: *Veinte estudios artísticos de concierto de Jesús de Monasterio*, Madrid, Real Musical, 1996, p. 3.

precedido de una parte melódica para el estudio de la cantilena, y luego prosigue con el *moto perpetuo* de semicorcheas para hacerlas en saltillo. No varía el golpe de arco en los n.^{os} 4 y 5 puesto que se trata de estudios para el saltillo en arpegios sobre tres y cuatro cuerdas. Mateu recomienda el estudio preliminar de estos arpegios en ligado. De la misma forma están asociados los estudios n.^{os} 7, 8 y 9, por lo que tratan el rebote o *ricochet* en diferentes variantes. El estudio n.^o 7 trabaja las dos notas en *ricochet* continuo: dos arco arriba, dos arco abajo. El estudio n.^o 8 lo hace de tres notas, mientras que en el n.^o 9 trabaja alternamente los *ricochet* de dos, tres y cuatro notas en una escritura más artística y variada que en los dos anteriores, que están escritos como *motos perpetuos* de semicorcheas.

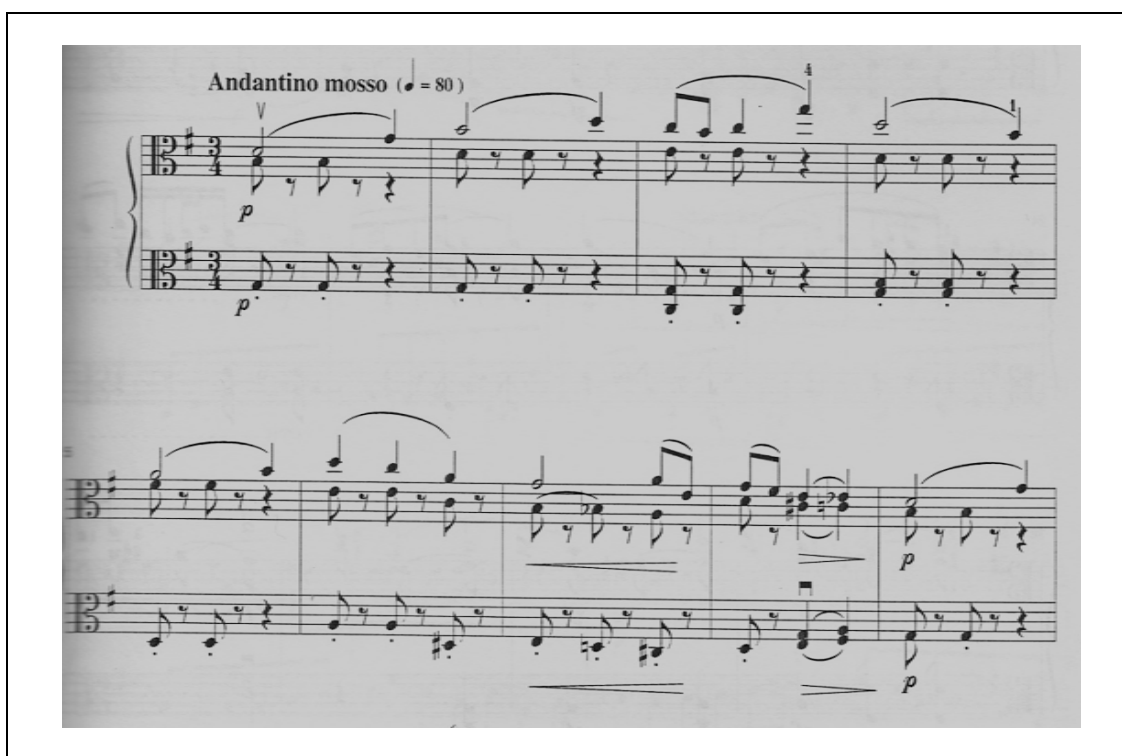
Especial atención merece el estudio n.^o 2 del método, dedicado al *bariolage* o cambio continuo de cuerdas. Escrito en semicorcheas ligadas por compases en su mayoría, su peculiaridad reside en que ninguna semicorchea se ejecuta en la misma cuerda: todas y cada una se tocan en cuerdas alternas, un verdadero ejercicio de control del arco. Es por tanto el ejercicio más valioso para la mano derecha, ya que el resto de estudios únicamente contempla el estudio del saltillo y del *ricochet* como golpes de arco. Asumimos que para Monasterio la técnica virtuosa reside en las habilidades competencia de la mano izquierda, herencia clara del virtuosismo paganiniano continuado por Viotti en la escuela franco-belga.

De hecho, la mayor riqueza técnica la encontramos en los estudios dedicados a tal fin.

Forman esta sección el estudio n.º 3 y los comprendidos entre el n.º 10 y el n.º 20. Son un alarde de virtuosismo y de destreza para la mano izquierda, un *tour de force* o compendio de habilidades que aglutina la técnica más compleja para la viola. El estudio n.º 3 versa sobre las escalas cromáticas y diatónicas. Las ejecuta en semicorcheas a *tempo* de *allegro moderato*, con distintas formas de escritura, ligadas de ocho, de seis, picadas e incluso en *bariolage*. Asociado en cierto modo a este estudio n.º 3, encontramos el n.º 11, dedicado al movimiento continuo. Se trata de un estudio que tiene como finalidad adquirir agilidad en la pulsación de los dedos. Está escrito en seisillos de semicorcheas que aparecen, la primera de ellas, suelta, y las otras cinco ligadas. Combina esta disposición con partes ligadas de seis en seis o de tres en tres. Está asociado al estudio n.º 3 en tanto que comparte escalas y acordes desplegados.

Otro interesante grupo de estudios para la mano izquierda lo forman los dedicados a la doble cuerda. Hablamos de los n.ºs 10, 13, 14, 19 y 20. Todos ellos comparten una misma finalidad en tanto en cuanto la doble cuerda está presente en todos ellos. El n.º 10, titulado «Estudio de doble cuerda», trabaja esta en *cantabile* y en él predominan los intervalos de terceras y sextas fundamentalmente, aunque de manera esporádica aparezcan otros como los de cuarta, quinta, octava y segunda, actuando

como notas de paso en la melodía. El n.º 13 lo dedica a la doble cuerda interrumpida, es decir, sobre una melodía o canto ejecutado en *legato* y en una cuerda aparece una doble voz en otra cuerda que interrumpe el canto y refuerza el aspecto polifónico.



EJEMPLO VIII. 12: E. Mateu, *Veinte estudios artísticos de concierto*, estudio n.º 13, extracto, cc. 1-9.

El estudio n.º 14 versa sobre las octavas, que son ejecutadas de manera desplegada en la primera sección del estudio, y en doble cuerda en la segunda. Por ello consideramos agrupar el estudio dentro de los de doble cuerda, aparte de que la disposición de la mano izquierda en la práctica de las octavas funciona como bloque, sean estas desplegadas o

en doble cuerda. Es un estudio variado ya que las octavas aparecen ligadas de dos en dos semicorcheas, y también picadas, en doble cuerda y con múltiples figuraciones. Otros dos estudios donde la doble cuerda está involucrada son los n.^{os} 19 y 20. En el primero, aunque es un estudio de acordes, la formación de la mano izquierda por bloques es fundamental, y resulta pareja a la doble cuerda en tanto que cada uno de los dedos está colocado en cuerdas distintas formando el acorde que convenga. Este funcionamiento de la izquierda es inherente al estudio de la doble cuerda, que, por cierto, aparece como tal en buena parte del estudio.

The image shows a musical score for Viola, titled 'EJEMPLO VIII. 13: E. Mateu, Veinte estudios artísticos de concierto, estudio n.º 19, extracto, cc. 1-9.' The score is in 2/4 time, marked 'Maestoso' with a tempo of quarter note = 96. It features a complex left-hand part with double strings and various articulations like 'Talón', 'pizz.', and 'p'. The right-hand part is mostly rests. The score is divided into two systems, each with two staves (viola and double bass).

EJEMPLO VIII. 13: E. Mateu, *Veinte estudios artísticos de concierto*, estudio n.º 19, extracto, cc. 1-9.

En el estudio n.º 20 se trabaja la doble cuerda centrada en intervalos menos usuales, como los unísonos, décimas y séptimas disminuidas. A esto se añade la práctica del trémolo de orquesta, que es un efecto propio de la escritura orquestal. Mateu aconseja realizarlo sobre el batidor del instrumento, como es tradicionalmente ejecutado, y hace la distinción entre saltado o ceñido. Para las dobles cuerdas en décimas, que es un intervalo complejo para la mano del violista por su extensión, Mateu recomienda a los violistas de mano pequeña sustituir las décimas por octavas mientras se prepara la mano con ejercicios progresivos adecuados.

Otros estudios que reúnen características en común son los n.ºs 12 y 16, que tratan del trino y del trémolo de mano izquierda. Ambos comparten el principio motriz de batida de los dedos. En el n.º 12, que está dedicado al trémolo de mano izquierda, se ejecuta en doble cuerda. La voz superior es la del canto y la voz inferior bate con un trémolo medido formando distintos intervalos. Es un estudio complejo técnicamente, muy recomendable para la disociación de los dedos de la mano izquierda. El n.º 16 trata sobre los trinos y notas de adorno; la diferencia con el anterior es que en el trino bate la nota continua superior a la real o escrita, siendo las digitaciones más comunes 1-2, 2-3 o 3-4, mientras que el trémolo digita formando intervalos de tercera o cuarta mayormente, por lo que digita 0-2, 0-3, 0-4, 1-3, 1-4, 2-4.

De manera independiente funcionan los estudios n.^{os} 15, 17 y 18. El primero es un estudio sobre la cuarta cuerda, subtulado por el autor como de «género andaluz» debido a los giros melódicos y ornamentos característicos de la música popular andaluza que está presente en el estudio. Su valor técnico reside en la dificultad de afinación en la cuarta cuerda cuando se toca sobre posiciones agudas, al margen de la problemática del sonido al achicarse la distancia de cuerda vibrante. Mateu apunta la posibilidad de practicar el estudio transpuesto en otras cuerdas, hasta poder abordar sin crispación las posiciones altas en la cuarta cuerda. El estudio n.^o 17 trata sobre los sonidos armónicos tanto naturales como artificiales, sin otra complicación que la de la correcta emisión de lo que está escrito y el desarrollo y práctica de tal efecto sonoro. Finalmente el estudio n.^o 18 está dedicado al *pizzicato* con la mano derecha e izquierda, elemento este último propio de una técnica virtuosa que se plasma de manera notoria en el estudio, combinándolo con otras partes en *pizzicato* con la mano derecha y otras en *ricochet*.

La obra didáctica para viola de Emilio Mateu es sumamente importante. Desde Lestán, ningún violista en España se había ocupado de la elaboración de unos métodos tan bien orientados hacia el aprendizaje y que denoten una clara especialización y comprensión del instrumento. Su obra es rica en volumen y abarca todos los niveles, producto de la necesidad de escribir obras para sus alumnos en los distintos grados. Incluso llega a enriquecer el patrimonio didáctico para la

viola, adaptando para el instrumento importantes obras españolas originales para violín. Su cuidado por este tipo de repertorio se manifiesta en la forma de elaborar los distintos métodos, puesto que nacen de la necesidad que Mateu percibía como docente.

CONCLUSIONES

La viola fue un instrumento que gozó de cierta relevancia en España a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. La evidencia de la existencia del método de viola de José de Herrando (ca. 1760), perdido durante la contienda civil española, pone de relieve el interés por el instrumento del cual Herrando ya hacía mención en su método de violín de 1756. Tomando como referencia las investigaciones de Subirá, el *Libro de diferentes lecciones para la viola* sería el primer método de viola hecho en Europa, adelantándose al de Michel Corrette (ca. 1773) en más de una década, lo que situaría a España en un lugar privilegiado dentro de la historia de la didáctica violística. La sensibilidad hacia el instrumento por parte de Herrando y otros autores españoles como Canales o Cañada queda patente en la música compuesta por ellos, donde la viola ocupa un papel destacado.

Un observatorio crucial para entender la situación de la viola en la España de esta época es la Real Capilla de Madrid. Allí se condensa toda la producción violística *a solo* de los siglos XVIII y XIX, con la excepción de la sonata de Tomás Lestán de 1883. A la Real Capilla acuden los mejores instrumentistas en busca de trabajo, llegados mayormente desde Italia debido a la presencia española en Nápoles. Esto trae consigo un alto nivel de intérpretes de cuerda, que vienen con técnicas instrumentales novedosas y con formidables instrumentos que servirían de inspiración a los constructores españoles.

En Europa se consideraba a la viola un instrumento secundario, puesto que el repertorio —con excepciones como las obras Hoffmeister o Stamitz, entre otros— no era numeroso, y la viola en la música de cámara y en la orquesta era un instrumento de relleno. Sin embargo, en España la viola gozaría de otro estatus. El nivel instrumental exigido para ingresar como violista en la Real Capilla era igual al del violín: mediante esta práctica, España se diferencia de esa situación generalizada en el continente. A partir de 1796 se dio el hecho de que las pruebas para cubrir plazas de viola de la Real Capilla se realizaban con ascenso a violín, lo que implicaba demostrar un dominio por igual de ambos instrumentos, situación que difiere a lo que acontece en otros países donde se otorgaba el papel de viola a los instrumentistas menos dotados. Esta problemática se acrecentaría durante todo el siglo XIX, forjando la mala reputación en torno a la viola como instrumento para violinistas frustrados.

Por otra parte, el nacimiento del virtuosismo del violín a finales del XVIII y la ausencia de enseñanza reglada para la viola son factores a tener en cuenta y que justifican esa consideración de la viola como instrumento de menor valía y confiado para un uso *amateur*. La dificultad del repertorio de violín dirigía a la viola a aquellos violinistas menos dotados, incapaces de abordar los retos que les planteaba el violín. La ausencia de la viola en los conservatorios no hacía sino acrecentar ese

amateurismo y el poco repertorio escrito contribuía a mermar las posibilidades de atractivo del instrumento.

En España, la aparición de la viola como instrumento solista queda constatada gracias a los diversos conciertos ofrecidos en la capital a finales del XVIII. Al igual que sucedía en París con los *Concert Spirituels*, donde los Stamitz presentaron sus composiciones de viola, la viola está presente como solista en distintos conciertos ofrecidos en el marco de los conciertos de los Caños del Peral. Varios de los más famosos violistas europeos actúan en la capital interpretando sus propias obras. Tal es el caso de Miguel Hesser, que actuó en España ejecutando conciertos de viola y de viola de amor, o el de Melchor Ronzi, que a la postre propugnó la creación del Conservatorio de Madrid. Se puede afirmar que la viola era un instrumento estimado en aquel entonces en nuestro país.

La demanda de violistas necesaria para cubrir las vacantes de viola en la orquesta de la Real Capilla, origina la creación de una serie de obras para oposición en forma de sonatas. Esta producción de repertorio para viola es única en Europa. Las diez *Sonatas para viola y bajo* escritas entre los años 1778 y 1810, hacen que España sea un foco importantísimo de producción violística. Esta creación musical, junto con una situación boyante del instrumento en nuestro país, nos lleva a calificar este periodo que va desde el último tercio del siglo XVIII hasta la primera década del XIX como la primera «Edad de oro» de la viola en España.

Respecto a la enseñanza del instrumento, observamos que esta se confía mayormente a violinistas. Desde la creación del Conservatorio de Madrid todos los profesores de viola del centro son violinistas, comenzando por Pedro Escudero, Juan Díez, Tomás Lestán, José del Hierro, Julio Francés, Pedro Meroño y Emilio Mateu. No obstante, la vinculación a la viola de todos ellos, con excepción de Escudero, es evidente. A este se le conoce como concertista y no ha dejado impronta alguna en la enseñanza violística en España ya que solo estuvo tres años como docente en el conservatorio. Juan Díez, sin embargo, formó parte de la orquesta de la Real Capilla como viola. Tomás Lestán ejerció durante gran parte de su vida profesional como viola en la Orquesta de la Ópera y de la Capilla Real, así como cuartetista. Hierro fue consumado intérprete de ambos instrumentos, violín y viola. Francés sirvió como violista en la Real Capilla y en la Sinfónica de Madrid. Meroño lo hizo en la Orquesta Nacional y Mateu en la RTVE. Por tanto, aunque todos ellos tuviesen formación violinística, desempeñaron una intensa actividad profesional como violistas.

Esta formación académica del profesorado de viola con el violín nos conduce a relacionar la escuela española de la viola con la escuela franco-belga de violín. Escudero acudió a París para recibir formación musical a muy temprana edad. Muchos de ellos se formaron bajo la tutela de Monasterio y posteriormente estudiaron en París y Bruselas, como Hierro y Francés. Otros, como Lestán, aunque sin salir de España,

compartieron experiencias profesionales con Monasterio y tuvieron una influencia directa de esta escuela. Por otra parte, si observamos el plan de estudio de la etapa de Lestán, aparece el método de Firket y más adelante, con Francés, el de Hugo von Steiner, ambos de origen belga. Esta influencia de la escuela franco-belga se ve potenciada por el hecho de que los alumnos de violín podían pasarse a la viola y completar el programa de enseñanza superior, ya que se les convalidaba el primer ciclo de estudios. Los alumnos que pasaban de violín a viola venían formados técnicamente bajo los parámetros de la escuela franco-belga, que era la que imperaba en el conservatorio madrileño. Esta práctica del paso de violín a viola seguirá siendo habitual en España durante buena parte del siglo XX.

A la par que los métodos belgas de Firket y Steiner, en la enseñanza de la viola en Madrid siempre están presentes los estudios de Hoffmeister y Campagnoli, ambos de estilo clásico y empleados en la mayoría de escuelas y conservatorios. Estas publicaciones son de las que más difusión han tenido entre los violistas, amparándose en la calidad musical de los estudios y por la variedad de elementos técnicos que trabajan. La escuela española los utiliza sin reparos, al igual que en el resto de Europa, lo que hace ver que no existía ningún aislamiento respecto a lo que comúnmente se enseñaba fuera de nuestras fronteras. Por otra parte, en España la enseñanza violística se complementa con métodos y estudios de diferentes escuelas, como la alemana. Así vemos

que en siglo XX se programan, durante la etapa de Hierro y Francés, los métodos de Hofmann y de Hans Sitt. Este último es un método progresivo de mucha utilidad para el aprendizaje, predecesor de la *Bratschenschule* de Berta Volmer. Los estudios de Hoffmann, de dificultad media, son indicados para el estudio de los golpes de arco y de las primeras posiciones. De esta forma podemos establecer que la escuela española de la viola bebe de diferentes fuentes didácticas.

Sin embargo, la enseñanza de la viola hasta mediados del siglo XX en España se caracteriza por una escasez de recursos didácticos. Los métodos utilizados son escasos, aunque resultan propicios para dotar al instrumentista de una formación básica y de las herramientas suficientes para un desarrollo profesional como músico de orquesta. La didáctica de la viola en España es parca en métodos y no utiliza obras más elaboradas —como los estudios de Palascho o Hermann— ni otros de carácter más virtuoso, como los caprichos de Casimir-Ney, que ya se utilizaban en otros países.

Por otra parte, es notable la ausencia de repertorio en las programaciones, quizás por el desconocimiento del mismo, ya que Hierro y Francés fueron principalmente violinistas afines o sensibles a la viola. En sus programas apenas aparecen las *suites* de Reger y las sonatas de Brahms como obras de estudio; el resto del nutrido repertorio violístico no aparece en las programaciones. Todo induce a pensar en la importancia mínima concedida al repertorio *a solo* del instrumento y reafirma la

hipótesis de una instrucción violística encaminada básicamente a la práctica orquestal. Únicamente durante la época de Meroño el repertorio didáctico se extiende de forma significativa: observamos cómo se incorporan las versiones de los estudios de violín de Kreutzer, Fiorillo y Rode —muy propias de la escuela franco-belga—, junto con las originales de Cavallini, Rovelli, Volmer y Vieux. Este último, padre de la escuela francesa de viola, no podía sino estar presente en el programa de viola del conservatorio madrileño.

A partir del último cuarto de siglo XX, a raíz del nombramiento de Emilio Mateu y de Francisco Fleta Polo como catedráticos de viola de los conservatorios de Madrid y Barcelona respectivamente, y con el plan de estudios de 1966 plenamente consolidado, acontece una verdadera revolución en la enseñanza de la viola en España. Sucede que la mayoría de los alumnos son iniciados desde la viola, no existe la posibilidad de convalidación de los estudios de violín por los de viola y se produce la ruptura definitiva con respecto al violín. Antes de la llegada de Mateu y Fleta se recomendaba a los alumnos realizar el grado elemental de violín, al margen porque la legislación así lo recogía, argumentando, entre otras cosas, que encontrar una viola pequeña para iniciarse en el estudio era dificultoso. Con la aparición en el mercado de instrumentos del este de Europa y de Asia, esto no suponía un problema. Es más, Mateu aconseja utilizar un violín con cuerdas de viola y afinarlo como tal. De esta forma el alumno comienza su formación puramente como violista, al menos en

cuanto al concepto sonoro. Esta forma de iniciación directa con la viola origina lo que en palabras del propio Mateu es la «Escuela moderna española de la viola».

La enseñanza de la viola en las provincias corre paralela a lo sucedido en el conservatorio madrileño. Si bien los primeros conservatorios provinciales se crean a finales del XIX y principios del XX, no tendrían autonomía para expedir un título superior oficial hasta bien entrado el siglo XX, por lo que se puede establecer que todo violista profesional formado en España habría pasado por el conservatorio madrileño. Los primeros nombramientos de profesores de viola en los conservatorios de provincia se produjeron a partir de la década de los cuarenta del siglo XX; eran violinistas mayormente, puesto que las plazas de viola estaban asociadas a las de violín. En las pruebas u oposiciones para cubrir las plazas de profesor de viola se pedía repertorio violinístico, como por ejemplo el *Concierto para violín op. 61* de Beethoven. La creación de plazas de profesor de viola no asociada al violín sucedería en la década de los setenta, cuando el llamado plan de estudios de 1966 estaba plenamente consolidado. Gracias a esta emancipación real, la enseñanza de la viola en España comienza a dar excelentes frutos. Esta eclosión de la viola tiene lugar al aumentar el número de centros: la demanda y oferta de estudios es amplia y variada y existe un referente laboral claro para los estudiantes, que ven cómo en España están surgiendo nuevas orquestas y una floreciente e importante vida musical.

La producción de obras para viola aumenta considerablemente a partir de esta época y los violistas españoles van situándose en la escena internacional con sus logros, como el ingreso por vez primera de un violista español, Joaquín Riquelme, en la Orquesta Filarmónica de Berlín, entre otros casos. Con todo ello podemos establecer que la etapa que va desde principios de la década de 1970 hasta la actualidad conformaría la segunda «Edad de oro» de la viola en España.

En lo referente a la obra didáctica española para la viola, cabe señalar que no es vasta, pero su contribución por el contrario es importante ya que resulta novedosa en determinados aspectos que señalaremos a continuación. Su difusión no va más allá de nuestras fronteras: apenas se conoce fuera de ellas a Lestán, por la inclusión de un par de sus *estudios difíciles* en una compilación de estudios varios publicados por Bärenreiter. Y qué decir de Beltrán, que ni siquiera es conocido en nuestro país, o de Fleta, otro autor casi anónimo. Mateu, sin embargo, ha tenido mayor difusión en España por varias razones. Los métodos con texto en español eran escasos y Mateu utiliza un texto generoso y claro en las indicaciones, lo que ayuda al docente en el desarrollo de su labor, que se decanta claramente por este tipo de publicaciones. No olvidemos que Mateu ocupaba una posición importante y privilegiada como catedrático del Conservatorio de Madrid y por aquel entonces era uno de los principales intérpretes de viola en España, por lo

que la recepción de sus publicaciones venía avalada por una trayectoria y estatus diferentes a las de un autor novel.

La elección de la editorial es importante a la hora de la difusión de la obra. Ningún autor español opta por editoriales extranjeras y sí por nacionales, limitando por ello su proyección internacional. Mateu trabaja con la mejor de su época, que era Real Musical, con establecimientos en buena parte del país y con una óptima red de distribución nacional. Fleta, por el contrario, publica con Clivis, editorial catalana que no gozaba por entonces de los canales de distribución que proporcionaba Real Musical. Lestán y Beltrán publicaron con Romero, cuyos fondos fueron adquiridos por Unión Musical Española, la cual optó por no continuar con la edición de la obra didáctica para viola de ambos autores, quizás por no haber suficiente número de ventas en comparación con otras obras de su extensísimo catálogo. El caso de Tarragó es quizás el más particular ya que publica con la editorial Boileau de Barcelona, que gozaba de buena salud editorial con una distribución considerable a nivel internacional, incluso con presencia en Latinoamérica. Sin embargo, la obra de Tarragó no terminó de cuajar, posiblemente porque el planteamiento de método progresivo resultaba un tanto arcaico para la década de los cincuenta del siglo XX y tenía que competir con publicaciones mucho mejor elaboradas, como el *Bratschenschule* de Berta Volmer publicado por Bärenreiter.

Respecto a los aportes que la obra didáctica española para la viola hace a nivel internacional, debemos señalar inequívocamente a Lestán,

concretamente en lo que se refiere a su método de viola de amor. Las publicaciones didácticas para este instrumento son escasísimas y en este terreno Lestán participa de manera importante, tal es así que su nombre es conocido dentro del ámbito de los estudiosos de este instrumento a nivel internacional. El resto de su obra para viola no difiere en gran parte del trabajo de lo que su coetáneo Jesús de Monasterio había hecho para el violín. De hecho se observan planteamientos muy similares en cuanto a la utilización de una escritura para el instrumento análoga, que se aprecia con claridad en los *siete ejercicios difíciles*. El *Método completo* de Lestán podría ser utilizado para iniciar en el instrumento a un alumno de grado elemental durante todo ese ciclo. Por otra parte sus *Estudios difíciles* constituyen un corpus didáctico de grado superior por lo avanzado de su técnica y la complejidad de los recursos.

El otro autor de finales del XIX, José María Beltrán, viene a llenar con sus *Doce caprichos de mediana dificultad* un vacío didáctico en España en lo que respecta a la existencia de una colección de estudios de dificultad media, colecciones que sí circulaban en otros países europeos. Es una obra que sustituye sin complejos a unos estudios de Hoffmann o de Hans Sitt, autores que ocupan lugares de preferencia dentro de las programaciones de grado medio de muchos conservatorios.

Una vez llegados al último tramo de siglo XX, irrumpe con fuerza en el panorama de la didáctica española para viola la figura de Francisco Fleta Polo, que contribuye significativamente al incremento del patrimonio

didáctico con una densa obra dividida en tres volúmenes: *El nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas*; el *Estudio de la doble cuerda* y los *Estudios de escalas y arpeggios*. Desde su posición al frente del aula de viola del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, elabora estos métodos basándose en sus amplios conocimientos musicales y experiencia dentro de las disciplinas instrumentales. Francisco Fleta difiere del resto de autores españoles por imprimir a sus métodos un carácter científico que constituye un hito en la obra didáctica para la viola en España. Por esta razón su obra sería la única que podría causar cierto impacto pedagógico en el ámbito internacional. Su aportación fundamental reside en la solución que propone ante la problemática de la afinación en las diversas posiciones del instrumento. Para ello utiliza el sistema de intervalos generadores y generados, creado por él mismo, donde el violista es capaz de obtener una afinación sólida amparada en la correcta emisión del intervalo de segunda mayor, que constituye la unidad pitagórica resultante de la división de la escala en cinco tonos y dos semitonos. Apoyado en este principio es posible sentar la base de una afinación estable.

En España nunca se había tratado el problema de la afinación de los instrumentos de cuerda de una manera tan práctica. La mayoría de los métodos abordan su estudio, el de las posiciones y el de las escalas y arpeggios siguiendo el sistema tradicional, por el cual se confía al oído del instrumentista la correcta afinación y dominio de las posiciones. Lo mismo

sucede en el resto de publicaciones internacionales relacionadas con el tema. Fleta racionaliza el problema de la afinación dándole un porqué y un cómo, formulándolo desde la lógica y teniendo en cuenta las relaciones de las distancias físicas de los intervalos. Su sistema resulta novedoso pues no hallamos indicios sobre la temática de la afinación en ningún tipo de material didáctico anterior.

Otra de las excelentes aportaciones de su método para el dominio y control de las posiciones reside en la fórmula, ideada por él, para el conocimiento de la posición exacta sobre la que se está tocando: Intervalo – Digitado = Posición. Una vez más revoluciona el pensamiento tradicional, basado en la mecánica y la intuición, y dota de lógica la práctica instrumental. La manera en la que trabaja las escalas va más allá de lo convencional al ampliar las posibilidades de ejecución mediante el uso de siete especies frente a las tres adoptadas por la mayoría de las escuelas internacionales. De la misma manera la práctica de los arpeggios se incrementa notablemente gracias al despliegue de veintiocho disposiciones posibles, frente a los siete tipos estandarizados tradicionalmente. Esta aumentación por el uso de siete especies de escalas y la aplicación de los veintiocho arpeggios de séptima que se obtienen sobre cada una de las notas de la escala cromática no ha sido utilizada por ningún método didáctico hasta ahora conocido, lo cual refuerza el valor de su obra. La de Fleta no es una colección u obra secuenciada por cursos, sino que más bien es aplicable a cada uno de

los ciclos de enseñanza musical como ejercicios para la rutina diaria, abarcando desde los más elementales hasta los destinados a un profesional.

La otra gran figura de la didáctica española para la viola es Emilio Mateu, primeramente por lo amplio y variado de su obra —que comienza desde los métodos iniciales hasta llegar a los más avanzados— y, en segundo lugar, por las diferentes perspectivas desde las que aborda la didáctica violística. No hay un autor español que haya planteado la enseñanza del grado elemental como Mateu ha hecho, con libros específicos como *La viola: iniciación* o *La viola: iniciación a la música*. En el primero, desde un punto de vista técnico, con explicaciones muy claras de cómo abordar los ejercicios, y en el segundo de cómo trasladar esos elementos técnicos al repertorio mediante el uso de melodías populares. Con estos volúmenes, Mateu prueba estar a la altura de las últimas tendencias pedagógicas europeas, siendo el primer autor español que utiliza las ilustraciones con fines explicativos y unifica en sus métodos técnica y música.

También ocupa un lugar destacado por ser el primer autor español de un libro de escalas y arpeggios propiamente dicho. Las escalas son tratadas por Lestán y por Tarragó en sus métodos completos y progresivos, y también por Fleta en sus métodos y estudios, pero el libro de escalas de Mateu lo conforma un tomo completo de escalas en todas tonalidades y niveles de ejecución, desde las más elementales en una

octava hasta llegar a las más exigentes. La figura de Mateu se destaca de la del resto de autores por ser la única con una obra didáctica específica para cada grado. Así, por ejemplo, compone los *Quince estudios caprichosos de mediana dificultad* para cubrir las necesidades del grado medio, destinando cada estudio a un apartado técnico concreto, tanto de la mano izquierda como de la derecha.

Mateu es el único autor español que adapta para la viola obras didácticas para violín de reconocida solvencia, como las de Delphin Alard y de Jesús de Monasterio, paradigmas de la escuela franco-belga de violín. En su versión de los estudios de Alard, modifica el original y divide la obra en tres volúmenes, uno para cada grado. Tanto en esta obra de Alard como en la adaptación de la de Monasterio —esta última más propia de grado superior—, es característica el formato de estudios a dos voces donde la segunda es interpretada por el profesor en la clase. La cantidad ingente de estrenos de obras españolas hace que Mateu sea todo un referente violístico en nuestro país, puesto que se ha ocupado de encargar nuevo repertorio para el instrumento y porque ha sido docente, intérprete consumado y autor. Hoy en día prosigue su actividad dedicado a la composición exclusivamente.

Mateu, con su obra didáctica para la viola, pone colofón a un corpus de métodos y estudios que a lo largo de nuestra historia conforman lo que ha sido la enseñanza del instrumento en nuestro país. Son unos métodos surgidos de la necesidad de contar con un material

adecuado a las exigencias didácticas requeridas en cada momento, como en el caso de Lestán. Otros nacieron por iniciativa personal de los profesores que sentían la escasez de recursos y querían aportar con su visión y su experiencia algo a la didáctica del instrumento, como los casos de Fleta y de Mateu. Incluso algunos métodos vieron la luz por la afinidad del autor con el instrumento en el pasado —como sucedió con Tarragó—, o por estimar que la publicación de didáctica violística podría alcanzar ciertas posibilidades comerciales y convertirse en una posible fuente de ingresos, dada la escasez de medios y las necesidades con que les tocaba vivir.

Hoy en día, la enseñanza de la viola en España goza de muy buena salud. Son cientos los jóvenes violistas que estudian en los conservatorios y se continúa aumentando progresivamente el repertorio didáctico para el instrumento. Solo resta que el futuro sea halagüeño y que el patrimonio violístico español alcance las cotas de difusión que merece.

BIBLIOGRAFÍA

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

AVIÑO A PÉREZ, Xosé: *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Península, 2001.

BAINES, Anthony: *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

BONET PLANES, Juan Manuel: *Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza, 1995.

BRACCINI, Roberto: *Vocabulario internacional de términos musicales*, Barcelona, EMEC, 1994.

CASARES RODICIO, Emilio (dir.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, ICCMU-SGAE, 1999-2002.

DE CANDÉ, Roland: *Nuevo Diccionario de la Música I. Términos musicales*, Barcelona, Robinbook, 2002

DIDEROT, Denis y D'ALEMBERT, Jean le Rond: *L'Encyclopédie, Musique*, Paris, Inter-Livres, 2002.

— : *L'Encyclopédie, Lutherie*, Paris, Inter-Livres, 2001.

GEROU, Tom y LUSK, Linda: *Diccionario esencial de la notación musical*, Barcelona, Robinbook, 2004.

HENLEY, William: *Universal dictionary of violins and bow makers*, Brighton Sussex, Amati, 1973.

KLUGERTZ, Laura: *A Bibliographical Guide to Spanish Music for the Violin and Viola, 1900-1997*, Westport, Greenwood Press, 1998.

PÂRIS, Alain: *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, Madrid, Turner, 1989.

VANNES, René: *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Spa, Les Amis de la Musique, 1951.

ZEYRINGER, Franz: *Literatur für Viola*, Hartberg, Julius Schönwetter, 1985.

LIBROS

AGÜERIA CUEVA, Fernando: *Historia de la educación musical en la España contemporánea. Un estudio de política legislativa*, Oviedo, FA, 2011.

AUER, Leopold: *Violin playing as I teach*, New York, Dover, 1980.

AUSTIN, William: *La música en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1984.

AVIÑO A PÉREZ, Xosé: *Cent Anys de Conservatori*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona Publicacions, 1986.

BARRET, Henry: *The Viola*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1978.

BERLIOZ, Héctor: *Memorias*, Madrid, Taurus, 1985.

CARDÚS, Conrado: *Estructura y sonoridad de los instrumentos de arco*, Madrid, Real Musical, 1996.

- CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio: *14 Compositores españoles de hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- CHASE, Gilbert: *La música de España. De Alfonso X a Joaquín Rodrigo*, Madrid, Prensa Española, 1982.
- CLAUDIO PORTALES, Javier: *El arte del violín*, Madrid, Ediciones Musicales Mega, 1999.
- COOK, Nicholas y EVERIST, Mark: *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- COSO MARTÍNEZ, José Antonio: *Tocar un instrumento*, Madrid, Música Mundana, 1992.
- CYR, Mary: *Performing Baroque Music*, Hampshire, Ashgate, 1992.
- DALIA CIRUJEDA, Guillermo: *Cómo superar la ansiedad escénica en músicos*, Madrid, Mundimúsica, 2004.
- DALTON, David: *Playing the Viola*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- FERNANDEZ-CID, Antonio: *La música española en el siglo XX*, FJM, 1973.
- FISCHER, Simon: *Basics*, London, Peters, 1997.
- GALAMIAN, Iván: *Interpretación y enseñanza del violín*, Madrid, Pirámide, 1998.
- GERLE, Robert: *The Art of Bowing Practice*, London, Stainer & Bell, 1991.

- GÓMEZ AMAT, Carlos: *Historia de la música española 5, Siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1984.
- GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín: *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*, Madrid, Alianza editorial, 1994.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M^a Carmen; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando y PÉREZ LÓPEZ, Héctor Julio: *Bases para un debate sobre investigación artística*, Madrid, MEC, 2006.
- GREEN, Don: *Performance Success*, New York, Routledge, 2002.
- GREEN, Lucy: *Género y educación*, Madrid, Morata, 2001.
- GROUT, Donald y PALISCA, Claude: *Historia de la música occidental 2*, Madrid, Alianza, 1995.
- HAMMA, Walter: *Meister Italienischer Geigenbaukunst*, Heinrichshofen-Bücher, Noetzel, 1993.
- HAVAS, Kato: *Stage Fright*, London, Bosworth, 1976.
- HERZFELD, Friedrich: *La música*, Barcelona, Labor, 1966.
- HILL, William Henry y EBSWORTH, Arthur & Alfred: *The violin makers of the Guarneri family*, New York, Dover, 1989.
- HOPPENOT, Dominique: *El violín interior*, Madrid, Real Musical, 1991.
- JOFRE I FRADERA, Josep: *La jerarquía de los sonidos*, Barcelona, Robinbook, 2005.
- : *El lenguaje musical*, Barcelona, Robinbook, 2003.

- KRAMER, Lawrence: *Music as Cultural Practice, 1800-1900*, Berkely, University California Press, 1993.
- KÜHN, Clemens: *La formación musical del oído*, Barcelona, Ideabooks, 2003.
- LAINÉ, Frédéric: *L'alto*, Bressuire, Anne Fuzeau Productions, 2010.
- LANARO, Luigi: *La liuteria classica e il liutao moderno*, Padova, G. Zanibon, 1974.
- LARROCHA, Alfredo: *Manual del violinista*, San Sebastián, Martín y Mena, 1938.
- LAWSON, Colin y STOWELL, Robin: *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza, 2005.
- MARCO ARAGÓN, Tomás: *Historia de la música española 6, Siglo XX*, Madrid, Alianza, 1983.
- : *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor, 2002.
- MARTIN MORENO, Antonio: *Historia de la música española 4, Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.
- MELKUS, Eduard: *il violino, introduzione alla storia del violino e della tecnica violinistica*, Firenze, Giunte Editore, 1972.
- MENUHIN, Yehudi y PRIMROSE, William: *Violin and Viola*, London, Kahn & Averill, 1991.
- MUNROW, David: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

- OROZCO, Luis y SOLÉ, Joaquim: *Tecnopatías del músico*, Barcelona, Aritza, 1996.
- PERELLÓ DOMENECH, Vicente: *Los estudios de música ante la convergencia europea de educación superior*, Valencia, Rivera, 2004.
- PICÓ SENTELLES, David: *Filosofía de la escucha*, Barcelona, Editorial Crítica, 2005.
- PINTO COMAS, Ramón: *Manual del luthier*, Barcelona, Comingraf, 1989.
- : *Los luthiers españoles*, Barcelona, AEDOM, 1988.
- PIÑERO GARCÍA, Juan: *Músicos españoles de todos los tiempos*, Madrid, Tres, 1984.
- RAMOS ALTAMIRA, Ignacio: *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Alicante, Club Universitario, 2005.
- RILEY, Maurice: *The History of the Viola I*, Ann Arbor, Braun- Brumfield, 1980.
- : *The History of the Viola II*, Ann Arbor, Braun- Brumfield, 1991.
- RINK, John: *La interpretación musical*, Madrid, Alianza, 2006.
- : *The Practice of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- SARDÁ RICO, Esther: *En forma: ejercicios para músicos*, Barcelona, Paidós, 2003.
- SMOLL, Christopher: *MusicKing*, Connecticut, Wesleyan University Press, 1998.

SOLER I SARDÁ, Josep: *Fuga Técnica e Historia*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico: *Historia crítica del conservatorio de Madrid*, Madrid, MEC, 1967.

STEIN, Karen: *Fiddlers´Fitness*, New York, KLS Music, 1998.

STORR, Anthony: *La música y la mente*, Barcelona, Paidós, 2002.

STOWELL, Robin: *The Early Violin and Viola*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

TERTIS, Lionel: *My Viola and I*, London, Kahn & Averill, 1991.

VALERA CASES, Augusto: *Música, anécdotas, curiosidades, definiciones y frases alfabetizadas*, Barcelona, Boileau, 1991.

CATÁLOGOS Y REVISTAS

Archivo Histórico de la Unión Musical Española, Madrid, SGAE, 2000.

Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

COSICOVA: *Catálogo de autores*, Valencia, ASP, 2002.

Música Instrumental y Vocal, partituras y materiales archivo sinfónico, Madrid, ICCMU, CEDOA, 1995.

REVISTA CULTURAL *Alrededor del Mundo*, n.º 957, Octubre 1917.

TINELL, Roger: *Catálogo anotado de la música española contemporánea basada en la literatura española*, Granada, Comares, 2001.

TESIS DOCTORALES Y ARTÍCULOS

GARBAYO MONTABES, F. Javier: «La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la Orquesta de la Capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)», en *Anuario musical*. n.º 62, enero-diciembre 2007, p. 229-256.

GARCÍA VELASCO, Mónica: «El repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: obras para violín, violonchelo y viola». en *Revista de Musicología*, XXVIII, n.º 1, año 2005, pp. 118-132.

GARCÍA TORRELLES, Pablo: *Catalogación, estudio, análisis y criterios de interpretación de las sonatas para viola y piano de los compositores españoles del siglo XX*, Universidad de Granada, Granada, 2005.

LEÓN ARA, Agustín: «Sobre las escuelas violinísticas», discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Agustín León Ara, leído en el acto de su Recepción Pública el día 26 de noviembre de 1989. www.leonara.com.

MARTÍN PASCUAL, Elena: *La obra pedagógica de Tomás Lestán (1827-1908). Su aportación al patrimonio violístico español en el S. XIX*, Conservatorio Superior de Música «Eduardo Martínez Torner», Oviedo, 2005.

ORTEGA RODRÍGUEZ, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Universidad Complutense, Madrid, 2010.

PONS CASAS, Assumpta: «Pedro Escudero, primer profesor de violín del Conservatorio de Madrid», en *Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, n.^{os} 16-17, año 2009-10, pp. 115-131.

MÉTODOS Y ESTUDIOS

BARÓN, Manuel y FRANCO, Miguel: *La viola bien afinada*, Madrid, Mundimúsica, 1995.

BELTRÁN FERNÁNDEZ, José María: *Doce estudios o caprichos de mediana dificultad*, Madrid, Antonio Romero, 1881.

CASTIÑEIRA, M^a Teresa; MARTÍNEZ, Eva y MOLINA, Emilio: *Viola grado elemental 1*, Madrid, Enclave creativa, 2004.

—: *Viola grado elemental 2*, Madrid, Enclave creativa, 2005.

CLAUDIO PORTALES, Javier y TORÉS VEREDAS, Antonio: *El joven violista*, Málaga, Ediciones Si bemol, 1996.

DO MINH, Thuan: *El joven violista*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1996.

ESMERALDA PRIETO, José: *Canciones populares. Dúos para principiantes de viola*, Madrid, Real Musical, 1995.

- FLETA POLO, Francisco: *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 5*, Barcelona, Clivis, 1996.
- : *Estudio de la doble cuerda 5*, Barcelona, Clivis, 1995.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 8*, Barcelona, Clivis, 1995.
- : *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas, libro del profesor*, Barcelona, Clivis, 1993.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 6*, Barcelona, Clivis, 1993.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 7*, Barcelona, Clivis, 1993.
- : *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 4*, Barcelona, Clivis, 1992.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 5*, Barcelona, Clivis, 1992.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 3*, Barcelona, Clivis, 1991.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 4*, Barcelona, Clivis, 1991.
- : *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 2*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Estudio de la doble cuerda 1*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Estudio de la doble cuerda 2*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Estudio de la doble cuerda 3*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Estudio de la doble cuerda 4*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 1*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Estudios de escalas y arpeggios 2*, Barcelona, Clivis, 1990.
- : *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 1*, Barcelona, Clivis, 1989.

- : *Nuevo sistema para el estudio de las posiciones fijas 3*, Barcelona, Clivis, 1988.
- LESTÁN GONZÁLEZ, Tomás: *Método completo de viola y nociones generales de la viola de amor*, Madrid, Antonio Romero, 1870.
- : *Siete ejercicios difíciles*, Madrid, Antonio Romero, 1874.
- MATEU NADAL, Emilio: *Veinte estudios artísticos de concierto de Jesús de Monasterio*, Madrid, Real Musical, 2002.
- : *Quince estudios caprichosos de mediana dificultad*, Madrid, Real Musical, 1995.
- : *Método de Delphin Alard para viola vol. I, II y III*, Madrid, Real Musical, 1994.
- : *La viola: iniciación a la música vol. II*, Madrid, Real Musical, 1992.
- : *La viola: iniciación a la música vol. I*, Madrid, Real Musical, 1989.
- : *Métodos de escalas y arpeggios*, Madrid, Real Musical, 1988.
- : *La viola iniciación*, Madrid, Real Musical, 1987.
- NÖMAR, Zenemij: *Cantos de España*, Madrid, Real Musical, 1995.
- : *Conjunto instrumental*, Madrid, Real Musical, 1996.
- SENTAMANS AÑÓ, Susy: *Escalas para viola por formaciones y posiciones en 1, 2 y 3 octavas*, Valencia, Piles, 2007.
- TARRAGÓ PONS, Graciano: *Método graduado para el estudio de la viola*, Barcelona, Boileau, 1954.

DISCOGRAFÍA

19 Festival de Música española de León, León, SGAE, 2006.

20th Century catalan composers collection, Barcelona, Columna Música, 2007.

Contemporary catalan works for solo viola, Barcelona, Columna Música, 2010.

Gerhard, Soler, Briche, Barcelona, Anacrusi, 1998.

Lluís Benejam, Barcelona, ASV, 2004.

Música de Cámara en la Real Capilla de Palacio, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

Música española para viola y piano, Madrid, Several Records, 2005.

Nomes les Flors, Barcelona, Columna Música, 2009.

Poema de Vilafranca, J. Soler, Vilafranca del Penedés, Edicions Morelada, 2010.

Sonatas Mediterráneas, EGT, Valencia, 2008.