

Beatriz Alcalde Gil
Luis J. Caballero Estremera
Álvaro Jurado García
Mónica Balo González
Javier Jurado Luque
Ana Rifón Lastra

Temario de
VIOLA

**correspondiente al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas**

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Beatriz Alcalde Gil
Luis J. Caballero Estremera
Álvaro Jurado García
Mónica Balo González
Javier Jurado Luque
Ana Rifón Lastra

Temario de
VIOLA
correspondiente
al Cuerpo de Profesores
de Música y Artes Escénicas

Según Orden ECD/1753/2015, de 25 de agosto, por la que se aprueban los temarios que han de regir en los procedimientos de ingreso, acceso y adquisición de nuevas especialidades en el Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas.
(BOE del 28 de agosto de 2015)

Índice general

Prefacio	XI
1 Criterios editoriales	XI
2 Consejos redaccionales	XII
Tema 1	1
1 Introducción	1
2 Historia general de la viola: orígenes y antecedentes	2
3 Evolución histórica desde finales del siglo XVI hasta la actualidad	6
4 Conclusiones	13
5 Referencias bibliográficas	13
Tema 2	15
1 Introducción	15
2 La viola moderna: Características constructivas	16
3 Mantenimiento y conservación	18
4 Aspectos fundamentales en la elección del instrumento	22
5 Conclusiones	25
6 Referencias bibliográficas	25
Tema 3	27
1 Introducción	27
2 El arco: Antecedentes, evolución histórica desde su origen hasta nuestros días	28
3 Partes del arco, materiales y otros	34
4 Mantenimiento y conservación	36
5 Aspectos fundamentales en la elección del arco	36
6 Conclusiones	37
7 Referencias bibliográficas	38
Tema 4	39
1 Introducción	39
2 Características sonoras del instrumento	40
3 Principios físicos de la producción del sonido en los instrumentos de cuerda	42
4 Peculiaridades derivadas del modo de producción	42
5 Fundamentos teóricos de los sonidos armónicos	43
6 Armónicos naturales y artificiales	44
7 Relación con el punto de contacto y con la velocidad y presión del arco	45
8 Formas convencionales y no convencionales de producción del sonido	47
9 Conclusiones	48
10 Referencias bibliográficas	49

Tema 5	51
1 Introducción	51
2 Técnicas de concienciación corporal: Relajación física y mental, concentración, hábitos posturales, respiración, control y visualización mental, miedo escénico	52
3 Aspectos anatómicos y fisiomecánicos más importantes en relación con la técnica de la viola	58
4 Conclusiones	61
5 Referencias bibliográficas	61
Tema 6	63
1 Introducción	63
2 La técnica de la viola: Principios fundamentales	64
3 Colocación y posición del cuerpo con respecto al instrumento	65
4 Sujeción de la viola y del arco	65
5 Mecanismo y función de los dedos y de cada articulación de ambos brazos	66
6 Descripción de los movimientos básicos del brazo derecho	67
7 Mecanismo del arco, golpes de arco a la cuerda y saltados	68
8 Dobles cuerdas, acordes de tres y cuatro sonidos: <i>Bariolage</i>	69
9 Coordinación de movimientos de ambos brazos	69
10 Los cambios de posición	69
11 Portamentos y <i>glissandi</i>	70
12 Desarrollo de la velocidad de los dedos de la mano izquierda	70
13 Uso de las extensiones y reducciones	70
14 El <i>vibrato</i>	71
15 Relación de estas técnicas con los diferentes estilos	71
16 Conclusiones	72
17 Referencias bibliográficas	72
Tema 7	73
1 Introducción	73
2 La técnica moderna de la viola: principios fundamentales	74
3 Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos	78
4 Conclusiones	82
5 Referencias bibliográficas	83
Tema 8	85
1 Introducción	85
2 Evolución de las diferentes escuelas y sistemas pedagógicos específicos del instrumento	86
3 Estudio comparativo de las concepciones teóricas y técnicas de las diferentes escuelas	97
4 Conclusiones	98
5 Referencias bibliográficas	98
Tema 9	101
1 Introducción	101

2	Los diferentes métodos, colecciones de estudios, ejercicios y otros materiales pedagógicos	101
3	Valoración de su utilidad para el aprendizaje de los distintos aspectos de la técnica	108
4	Bibliografía especializada sobre el instrumento y su didáctica	109
5	Conclusiones	110
6	Referencias bibliográficas	110
Tema 10		111
1	Introducción	111
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola del Barroco: Obras para viola solista, música de cámara y orquesta barroca, conciertos	112
3	Conclusiones	118
4	Referencias bibliográficas	119
Tema 11		121
1	Introducción	121
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola del Clasicismo: Obras para viola solista, música de cámara y orquesta, y música concertante	122
3	Conclusiones	133
4	Referencias bibliográficas	133
Tema 12		135
1	Introducción	135
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola del siglo XIX: Obras para viola solista, música de cámara y orquesta, conciertos	136
3	Conclusiones	145
4	Referencias bibliográficas	145
Tema 13		147
1	Introducción	147
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola de la primera mitad del siglo XX	148
3	Conclusiones	159
4	Referencias bibliográficas	160
Tema 14		161
1	Introducción	161
2	Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días	162
3	Aproximación a la música contemporánea para viola y a los nuevos recursos compositivos, formales y de notación	168
4	Conclusiones	170
5	Referencias bibliográficas	171

Tema 15	173
1 Introducción	173
2 Características, referidas a la evolución de la escritura instrumental, del repertorio para viola sola incluidas las transcripciones más habituales del repertorio para violín y violonchelo: Bach, Paganini, Reger, Hindemith, Bartók y otros	174
3 Conclusiones	180
4 Referencias bibliográficas	180
Tema 16	183
1 Introducción	183
2 La viola en la orquesta. Características del repertorio para esta formación. Evolución a lo largo de las diferentes épocas	184
3 Conclusiones	195
4 Referencias bibliográficas	195
Tema 17	197
1 Introducción	197
2 La práctica de grupo en las enseñanzas elementales	197
3 Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos	204
4 Conclusiones	207
5 Referencias bibliográficas	208
Tema 18	209
1 Introducción	209
2 La práctica de grupo en las enseñanzas profesionales	209
3 Programación de las actividades colectivas en este nivel: Repertorio, conceptos relativos al lenguaje musical, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación y otros aspectos	214
4 Conclusiones	217
5 Referencias bibliográficas	217
Tema 19	219
1 Introducción	219
2 La música de cámara en las enseñanzas profesionales	220
3 Programación de esta asignatura: repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros	221
4 Criterios pedagógicos para la elección del repertorio	224
5 Conclusiones	227
6 Referencias bibliográficas	227
Tema 20	229
1 Introducción	229
2 Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento	229
3 Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial	236
4 Conclusiones	237

5	Referencias bibliográficas	237
Tema 21		239
1	Introducción	239
2	Criterios didácticos para la selección del repertorio en las enseñanzas elementales y profesionales	239
3	Conclusiones	244
4	Referencias bibliográficas	245
Tema 22		247
1	Introducción	247
2	La creatividad y su desarrollo	247
3	La creatividad aplicada a todos los aspectos del desarrollo instrumental: técnica, capacidad expresiva o comunicativa, inteligencia musical y personalidad artística	249
4	El desarrollo del espíritu emprendedor: cualidades, habilidades, actitudes y valores que engloba el espíritu emprendedor	252
5	Conclusiones	255
6	Referencias bibliográficas	255
Tema 23		257
1	Introducción	257
2	Métodos de trabajo y desarrollo de la autonomía en el estudio	257
3	El desarrollo de la capacidad del alumno para que encuentre soluciones propias de las dificultades del texto musical	261
4	Estrategias adecuadas	262
5	Conclusiones	264
6	Referencias bibliográficas	264
Tema 24		267
1	Introducción	267
2	Principios de improvisación en el instrumento: recursos, materiales y procedimientos	268
3	La improvisación dirigida o libre	270
4	Uso de nuevos lenguajes y notaciones en la improvisación	272
5	Conclusiones	273
6	Referencias bibliográficas	273
Tema 25		275
1	Introducción	275
2	La lectura a primera vista	276
3	Técnicas, estrategias, análisis aplicado y métodos	278
4	Criterios para la selección del material adecuado a cada nivel	281
5	Conclusiones	282
6	Referencias bibliográficas	282
Tema 26		283
1	Introducción	283
2	La memoria	284

X Índice general

- 3 La educación de la memoria como base para la formación del oído interno y su desarrollo progresivo 286
- 4 Memoria sensorial 287
- 5 Tipos de memoria 288
- 6 Factores en el uso de la memoria 289
- 7 La memoria como elemento imprescindible en los diferentes aspectos que conforman el estudio del instrumento 289
- 8 Técnicas de memorización 291
- 9 Conclusiones 292
- 10 Referencias bibliográficas 292

Tema 27 **295**

- 1 Introducción 295
- 2 Interdisciplinariedad en los estudios de viola 295
- 3 La relación que conforman entre sí las diferentes asignaturas del currículo 301
- 4 Conclusiones 302
- 5 Referencias bibliográficas 302

Tema 28 **303**

- 1 Introducción 303
- 2 La música como patrimonio histórico-artístico cultural 303
- 3 La relación de la música con las corrientes estéticas y con las demás artes 306
- 4 Responsabilidad del docente en su valoración, preservación y transmisión a las actuales y a las futuras generaciones 308
- 5 Conclusiones 309
- 6 Referencias bibliográficas 310

Tema 29 **311**

- 1 Introducción 311
- 2 Las tecnologías de la información y de la comunicación aplicadas a la enseñanza y el aprendizaje del instrumento 312
- 3 Importancia de la utilización del software musical y de la selección de los recursos de Internet 315
- 4 Conclusiones 324
- 5 Referencias bibliográficas 325

Historia general de la viola: orígenes y antecedentes. Evolución histórica desde finales del siglo XVI hasta la actualidad.

Beatriz Alcalde Gil

1

Índice

- 1 Introducción
- 2 Historia general de la viola: orígenes y antecedentes
 - 2.1 Hipótesis sobre el origen
 - 2.2 Problemas de terminología y fuentes
 - 2.3 Antecedentes de la viola
- 3 Evolución histórica desde finales del siglo XVI hasta la actualidad
 - 3.1 Evolución histórica entre los siglos XVI y XVII
 - 3.2 Principales constructores de los siglos XVI y XVII
 - 3.3 Entre el siglo XVII y finales del siglo XVIII
 - 3.4 La «modificación de Cremona»
 - 3.5 Experimentos sobre el diseño
- 4 Conclusiones
- 5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

La familia del violín «representa en Occidente el final de la evolución de los cordófonos de arco ya que, bajo una apariencia simple, [son instrumentos] de una construcción extraordinariamente perfecta (Tranchefort 1994)». Tal y como lo conocemos actualmente en cuanto a forma, tamaño y construcción, el miembro contralto de esta familia, la viola, se consolidó en torno al siglo XVI gracias a la evolución de la lutería y a la aparición de las primeras escuelas de técnica. El triunfo de la música instrumental sobre la vocal y el refinamiento constructivo de los maestros italianos permitió que, a partir del siglo XVII, se explorasen sus posibilidades técnicas y musicales. Aun así, la viola se vio relegada a un segundo plano y no se estableció como un instrumento solista hasta finales del siglo XIX gracias, fundamentalmente, al trabajo de Lionel Tertis y, posteriormente, Paul Hindemith (Nelson 2003).

En relación al currículo de las enseñanzas de música, el Real Decreto 1577/2006 no hace una mención directa a la historia general de la viola, pero sí incide en la importancia de «conocer las características y posibilidades del instrumento». Además, en este documento se hace especial hincapié en la necesidad de perseguir «la formación del instrumentista como un frente interdisciplinar» y a «alcanzar el máximo dominio de las posibilidades [...] que le brinda el instrumento». Por consiguiente, parece esencial conocer los orígenes y la evolución morfológica de la viola hasta llegar al instrumento moderno, siendo conscientes de su impacto sobre el desarrollo de la técnica y el repertorio a lo largo del tiempo.

2 Historia general de la viola: orígenes y antecedentes

2.1 Hipótesis sobre el origen

Es muy difícil precisar el momento exacto en el que nace la viola. Diferentes conclusiones pueden extraerse dependiendo de las fuentes consultadas (bibliográficas, iconográficas, organológicas, etc.), así como del análisis de los instrumentos antiguos que han llegado hasta nuestros días. Así mismo, existen diversas teorías acerca del origen de los instrumentos de arco, por lo que procederemos a repasar algunas de las más aceptadas.

- Ravanastron** Una de las hipótesis más difundidas señala el origen de los instrumentos de mástil frotados en **Oriente**; quizás en la India o en Persia. El *ravanastron* o *ravanahatha* indio suele ser considerado, de hecho, el pariente más antiguo de la familia violín. Constaba de una caja de resonancia, puente, cuerdas de tripa, mástil, clavijas y arco. Este instrumento continúa a ser ejecutado hoy en día por algunos pueblos de la India y Sri Lanka.
- Rabeles** Otros instrumentos indios relacionados desde el punto de vista organológico con la viola moderna son el *bin* y el *omerti*. Este último, más moderno, dio lugar al *rebab* árabe y persa, cuyo nombre en francés (*rebec*) dará lugar al término español «rabel». Algunos estudiosos sostienen que los diferentes tipos de rabel (tiples, tenores y bajos) fueron origen de las familias de cordófonos modernos y, por tanto, del cuarteto de cuerda (Atlas 2009).
- Lira medieval** Una teoría más minoritaria afirma que la viola y el violín evolucionaron a partir de la aplicación de un arco a alguna de las formas de la **lira medieval** (rota, crota, *crwth*, etc.). La lira es un instrumento punteado conocido desde el año 3000 a. C. y muy importante en Egipto, Grecia y Roma. Como consecuencia de las conquistas romanas, la lira se expande y evoluciona en toda Europa. En la Edad Media encontramos dos morfologías principales: redonda y en forma de candado, pero ambas presentan ciertos elementos comunes: caja de resonancia, clavijero, puente y cordal (sin mástil). Una de las primeras representaciones de una lira con arco la encontramos en un manuscrito del siglo XI del entorno de San Marcial de Limoges. En esta ilustración se aprecia un instrumento sin mástil, con tres cuerdas, puente y clavijero, que se tañe con un arco primitivo (Allen 1885).
- Monocordio de arco** La última hipótesis que recogeremos aquí es la que sostiene que la familia del violín deriva del **monocordio de arco**, el cual, a su vez, proviene del monocordio didáctico griego, un instrumento punteado. El monocordio de arco consta de una caja de resonancia troncopiramidal (más ancha por la parte inferior) con un clavijero en la parte superior. A la única cuerda original se le añadirá otra más tarde, la mitad de larga que la primera.



Figura 1.1: Lira con arco representada en un manuscrito de San Marcial de Limoges, s. XI (Allen 1885, 61).

A partir del siglo XII será habitual encontrar imágenes de instrumentos similares acompañados de arcos en otros manuscritos y representaciones escultóricas catedrales (por ejemplo, en las catedrales de Worcester y Amiens).

La primera representación que se conserva del monocordio de arco, en Francia, data del siglo XII, pero el mayor número de imágenes se encuentran en la Europa central a finales de la Edad Media, mientras en España resultan muy escasas. El nombre de «trompeta marina» hace referencia a su

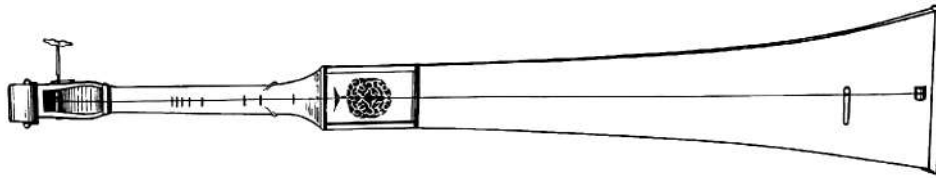


Figura 1.2: Monocordio de arco (Monical 1997, 1092).

sonido penetrante (trompeta) y a la Virgen María (marina), pues solía ser ejecutado por mujeres en sustitución de la trompeta (instrumento asociado entonces al género masculino).

2.2 Problemas de terminología y fuentes

Parte de la dificultad a la hora de explorar los antecedentes y la evolución histórica de la viola se encuentra en la escasez de fuentes escritas anteriores al siglo XVI y la gran libertad artística de las fuentes iconográficas, que dan lugar a una falta de representaciones fieles a la realidad de cada época. Además, casi tan complejo como los orígenes de la viola resulta ser el vocabulario asociado a este instrumento. Existen numerosas confusiones terminológicas relacionadas con el estudio de las familias del violín y de las antiguas violas, por lo que no es infrecuente encontrar autores que emplean la terminología indistintamente. Por ejemplo, investigadores como R. Rolland y A. Karts, entre otros, piensan que las *viola da braccio* pertenecen a la familia de las violas, mientras que B. Struve, L. Ginsburg, V. Grigoriev y C. Sachs (1940), las tratan como instrumentos de la familia del violín (Vdóvina 2006).

Alrededor de 1535, la viola (violín alto-tenor) se estableció como uno de los tres miembros principales de la recién creada familia del violín. Sin embargo, el término «viola» se utilizó a lo largo de los siglos XVI y XVII para denominar a cualquier instrumento de cuerda frotada (Palisca 1983) y solían utilizarse vocablos complementarios para concretar el instrumento: *viola da braccio* (viola de brazo, parte de la familia del violín), *soprano di viola da braccio* (violín actual), *viola da gamba* (viola de pierna, que constituye su propia familia y no pertenece a la del violín) y *basso di viola da gamba* (viola baja dentro del grupo de las violas antiguas).

En acepciones más antiguas, «viola» también puede hacer referencia a un tipo concreto de violín renacentista o de *lira da braccio*. En torno al año 1600, en Venecia se utilizaba el término *violino* para denominar tanto a violines como a violas, como demuestra la *Prattica di musica* (1592) de Zacconi o la *Sonata pian' e forte* (1597) de G. Gabrieli (Boyden 1980). Durante los siglos XVII y XVIII el término solía asociarse con adjetivos que especificasen el registro del instrumento —lo que no implicaba un cambio de afinación, que seguía siendo por quintas—. Tanto en las *Sinfonie e concerti a cinque*, op. 2 de Albinoni (1700) como en el *Concerto grosso*, op. 3 n.º 1 de Händel (edición de 1734 de J. Walsh), dos de las partes vienen señaladas como «Alto Viola» y «Tenor Viola», correspondientes a dos partes de viola tocando en distintos registros. De forma similar, en los conjuntos a cinco partes descritos por Mersenne en su *Harmonie universelle* (1636-7), las tres partes internas correspondían a violas afinadas en do, pero de distintos tamaños y, naturalmente, con una escritura en registros diferentes. Asimismo, la célebre formación de *Les Vingt-Quatre Violons du Roi* contaba con violas *haute-contre* o *haute-contre taille* (contralto o contralto-tenor), *taille* (tenor) y *quinte* o *cinquiesme* (quinto).

Las dificultades terminológicas no concluyen aquí, ya que también existen ejemplos de un uso extendido de la palabra «viola» desde el siglo XV en Portugal, España e Italia para designar instrumentos de cuerda pulsada (guitarras y laúdes), así como el hábito de llamar «vihuela de mano» a la viola (Vdóvina 2006).

Vocablos complementarios

Utilización

2.3 Antecedentes de la viola

Por la confusión existente acerca del origen y posible genealogía de la viola, dedicaremos este apartado a repasar algunos de los instrumentos de morfología similar que posiblemente contribuyeron al desarrollo de la viola moderna en el siglo XVI.

Uso del arco Los cordófonos frotados medievales derivan directamente de la aplicación de un arco a los instrumentos de cuerda punteada. También existen diversas teorías sobre el origen de la técnica del arco, aunque la hipótesis más validada lo sitúa en Asia central. En el siglo X, teóricos árabes como Al-Farabi y Avicena recogieron en sus textos algunos instrumentos de cuerda frotada, como el *rabab*. El uso del arco se extiende en el siglo X, cuando comienza a utilizarse sobre laúdes de mástil largo y corto, aunque ello no implica la desaparición de la técnica punteada. El primer vestigio sobre la utilización del arco en occidente se encuentra en el comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana de San Millán de la Cogolla, precisamente del siglo X (Claudio 1999), en el que aparecen siete ángeles y cuatro músicos que tocan instrumentos mozárabes con arcos semicirculares.

Atendiendo a la forma de su caja, se pueden distinguir dos tipos de cordófonos frotados: de fondo abombado y de fondo plano.

Fondo abombado Los **cordófonos de fondo abombado** medievales presentan características muy similares, que dificultan su diferenciación en las representaciones iconográficas y en las referencias que a ellos se hace en la tratadística. Se pueden señalar tres instrumentos de amplia difusión pertenecientes a esta categoría:

- La **giga**, o **lyra bizantina** es un instrumento propiamente medieval cuyo uso decae en el Renacimiento. Se origina en el siglo X a partir del laúd y vive su etapa de mayor esplendor a lo largo del siglo XII en España, Francia, Inglaterra y Alemania. Estaba formada por una caja de resonancia piriforme prolongada en un mástil estrecho, ambos integrados en la misma pieza de madera. La tabla armónica presenta dos orificios semicirculares a ambos lados de un puente de peine (con muescas). El fondo de la caja es abombado y el clavijero frontal, de formas diversas. Suele contar con dos o tres cuerdas de tripa.
- El **rabab** o **rabé morisco** presenta características muy similares al laúd corto, por lo que su origen puede ser la aplicación de un arco a este instrumento a finales del siglo X. Presenta una caja de resonancia estrecha, delgada y prolongada hacia el mástil, con el fondo abombado y fabricado en una sola pieza. Su característica más relevante es la tapa, que consta de una parte de piel y otra de madera, donde se aloja un rosetón central.
- El **rabel** nace en el siglo XII a partir del rabé morisco, pero no presentaba una morfología clara durante la Edad Media, siendo un híbrido de elementos de otros instrumentos. En su forma más extendida cuenta con una caja de resonancia en forma de pera que se adelgaza hacia el mástil en una sola pieza, con el dorso abombado. El clavijero aloja clavijas laterales y tiene forma de hoz rematada con una cabeza tallada. La tabla armónica, de madera, presenta un rosetón calado, similar al del *rabab*. Tiene dos o tres cuerdas afinadas por quintas, sujetas a un cordal o una varilla cordal. El rabel cae en desuso a partir de los siglos XV y XVI, aunque continúa utilizándose como instrumento popular. Todavía hoy en día subsiste como instrumento folclórico, con algunas variaciones morfológicas, en algunas áreas del norte de España.

Fondo plano Como cordófono de fondo plano cabe mencionar la **fídula** o **vihuela de arco**, que surge en el siglo XII y se convierte en uno de los instrumentos medievales más populares gracias a su utilización por los trovadores para acompañar las voces, lo que da lugar a una gran diversidad de tamaños y tesituras. Podía tocarse a la manera oriental (sobre las rodillas, en vertical) o a la manera occidental o europea (sobre el hombro). La caja de este instrumento adopta distintas formas: en las primeras representaciones es piriforme, pero en el siglo XII se imponen las fídulas con caja en forma de pala, de ocho y de óvalo. La tapa superior, más delgada, presenta oídos tornavoces en forma de media

La técnica moderna de la viola: principios fundamentales. Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos.

Luis J. Caballero Estremera

7

Índice

- 1 Introducción
- 2 La técnica moderna de la viola: principios fundamentales
 - 2.1 Aspectos básicos de la técnica moderna de la mano izquierda
 - 2.2 Aspectos básicos de la técnica moderna de la mano derecha
 - 2.3 Conciencia corporal y corrección postural
- 3 Aportación al desarrollo de la técnica moderna de los grandes instrumentistas y pedagogos
 - 3.1 Lionel Tertis (1876-1975)
 - 3.2 Paul Hindemith (1895-1963)
 - 3.3 William Primrose (1904-1982)
 - 3.4 Los grandes solistas de la actualidad y su influencia
- 4 Conclusiones
- 5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Viola, se expondrá la aportación que las grandes figuras de la historia han hecho a la técnica moderna del instrumento, así como los principios fundamentales de esta. Debido al gran desarrollo que ha experimentado en su historia, y tras consolidar su desarrollo técnico con las fundamentales aportaciones de los grandes maestros del siglo xx, hoy en día la viola es un instrumento con unas grandes posibilidades que, de hecho, continúan desarrollándose.

La concepción estética de la interpretación de la viola también ha evolucionado en consecuencia y, en la actualidad, nos permite acceder fácilmente a diferentes versiones de los grandes conciertos y obras del repertorio, interpretadas con excelencia en las grabaciones de los legendarios violistas del siglo pasado, así como por los mejores solistas de nuestro tiempo. El estudiante de viola, del mismo modo que cualquier melómano, a través de la exposición a estos niveles de excelencia, ha ido desarrollando un criterio, un gusto y un ideal de interpretación inseparable de la corrección y eficiencia de la técnica. Como consecuencia directa, se han incrementado los niveles de exigencia de todos los fenómenos educativos relacionados con la interpretación musical, tras lo cual la pedagogía del instrumento se ha ido adaptando para dar respuesta a estas nuevas demandas.

La técnica, entendida como el medio fundamental que permite transmitir con adecuación el discurso sonoro presente en cualquier obra, pieza o estudio, ha de ser inculcada con método y corrección desde el inicio mismo de la educación musical. En relación a este trabajo, pilar imprescindible de la docencia de la viola, encontramos diversas referencias en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. En su artículo 3, encontramos como objetivos específicos de las enseñanzas profesionales de música dos claros ejemplos:

«h) Conocer y aplicar las técnicas del instrumento o de la voz de acuerdo con las exigencias de las obras».

«l) Actuar en público con autocontrol, dominio de la memoria y capacidad comunicativa».

Con un grado mayor de concreción, podemos mencionar el siguiente objetivo, correspondiente a los instrumentos de cuerda:

«b) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación».

Por otra parte, son muchos los contenidos de los instrumentos de cuerda recogidos en este documento que hacen referencia a la técnica:

«Continuación del trabajo sobre los cambios de posiciones [...]. Dobles cuerdas y acordes de tres y cuatro notas [...]. Perfeccionamiento de todas las arcadas [...]. Armónicos naturales y artificiales [...]. La calidad sonora: “Cantabile” y afinación».

Cerrando una correcta triangulación de los elementos curriculares, podemos destacar entre los criterios de evaluación de instrumentos el siguiente:

«2) Demostrar el dominio en la ejecución de estudios y obras sin desligar los aspectos técnicos de los musicales. Este criterio evalúa la capacidad de interrelacionar los conocimientos técnicos y teóricos necesarios para alcanzar una interpretación adecuada».

2 La técnica moderna de la viola: principios fundamentales

Definición La técnica es la capacidad de dirigir mentalmente y ejecutar físicamente todos los movimientos necesarios de las manos, los brazos y los dedos (Galamián 1998). Supone, por tanto, el control del instrumento para la obtención del resultado sonoro deseado. El dominio de los distintos elementos de la técnica moderna es, unido a un correcto planteamiento interpretativo, el único camino para afrontar los retos del repertorio de la viola con garantías.

El desarrollo de la técnica requiere un proceso de estudio bien planificado, inteligente y prolongado en el tiempo, y se debe plantear tanto de forma aislada (escalas, ejercicios, etc.) como integrado en la preparación de las obras. La ausencia de límites en la pericia de cada violista hace apasionante el inagotable proceso de investigación y reajuste de la técnica.

Características generales Puede afirmarse que la concepción moderna de la técnica de la viola parte de tres principios fundamentales. En primer lugar, la **globalidad**, basada tanto en los métodos tradicionales de estudio y práctica de las diferentes destrezas como en las últimas técnicas de control postural, así como en la interpretación según principios historicistas o en la práctica de las técnicas extendidas de la música contemporánea.

En segundo lugar, la **adaptación** a cada estudiante o intérprete. Lejos de las ideas más rígidas de épocas pasadas, actualmente aspectos como la fisionomía o las diferentes aptitudes de cada violista permiten un enfoque más personal desde el estudio hasta el resultado sonoro de cada obra. Así, se promueve la realización artística de cada individuo y la comunicación de ideas a través de la música, con el enriquecimiento que ello supone.

Por último, la técnica no se contempla como un fin, sino como un **medio indispensable** para la interpretación. La preparación, el estudio y el empleo de la técnica quedan al servicio del resultado musical que se pretende conseguir. Al comprender el objetivo por el cual se ejercita cada destreza técnica es posible un mayor enfoque al desarrollarla y, entonces, todo el trabajo en este campo cobra sentido.

Pedagogía global También en la pedagogía de la viola se da un fenómeno de globalización, pues es corriente que un violista se forme a lo largo de su carrera con varios profesores de diferentes tendencias, que, a su vez, ya han sintetizado la visión técnica de sus diferentes maestros para crear la suya propia. Aspectos que antaño eran dogmáticos según el método de cada profesor, tales como la manera de tomar el arco, la altura del codo derecho, el tipo de *vibrato* preferido, el uso o no de almohadilla,

la posición de la viola respecto al eje del cuerpo y un largo etcétera, hoy en día son transmitidos con mayor flexibilidad. De esta manera, el desarrollo de la técnica se produce en una mayor concordancia con las características físicas y musicales de cada violista.

Sin perder de vista estos factores, a continuación abordaremos los fundamentos de la técnica moderna de la viola, diferenciando los aspectos básicos relacionados con cada una de las extremidades superiores.

2.1 Aspectos básicos de la técnica moderna de la mano izquierda

Una de las características que determinan la complejidad de ejecución de la viola, al igual que el resto de instrumentos de cuerda frotada, es la afinación. La ausencia de referencias visuales o táctiles evidentes —tales como los trastes— hacen fundamental el desarrollo de un marco de distancias tanto en la mano como a lo largo del diapasón, que sirvan de guía. De este modo, desde muy temprana edad se aprende e interioriza, más que con ningún otro instrumento, la sutileza de la afinación, que es modificada con solo mover ligeramente la yema del dedo que pisa la cuerda.

Afinación

Los sistemas de escalas y arpeggios, por ello, son considerados la base del aprendizaje y del refuerzo técnico en cualquier centro académico del mundo, pues resumen con máxima eficacia todas las problemáticas de mano izquierda que pueden aparecer en el repertorio, en todas sus variantes. Dicho de otro modo, las escalas aportan al violista una *hoja de ruta* a lo largo del diapasón, puesto que, si son practicadas con corrección, aparecerán en ellas todas las combinaciones posibles en cuanto a distancias entre los distintos dedos y posiciones se refiere, tanto en una escala normal como en sus distintas formas y variantes en dobles cuerdas.

Escalas

Estudiar con un método preciso y con dedicación las escalas, con todas sus opciones dentro de cada tonalidad, es la manera más efectiva y directa de alcanzar un desarrollo técnico base en la viola. Además, el contenido de este estudio es fácilmente adaptable a los estudiantes de diferentes niveles —o a la destreza que quiera desarrollar cada violista—. Algunas de las muchas posibilidades son: Escalas en una sola cuerda, escalas en dos octavas, escalas en tres y cuatro octavas, terceras, sextas y octavas (en dobles cuerdas); arpeggios (hasta cuatro octavas), escalas cromáticas, octavas digitadas y décimas.

Estas dos últimas, consideradas de gran dificultad, son realizables por casi cualquier intérprete mediante un procedimiento adecuado, paciente y analítico, que le permita aprender a adaptar su mano de la forma correcta para lograr la extensión de dedos necesaria en estas técnicas. De hecho, son recursos de gran utilidad, no solo por aparecer puntualmente en el repertorio, sino porque otorgan la habilidad de estar entre dos posiciones diferentes, algo muy práctico que permite aumentar las posibilidades de digitación.

Utilidad

Tomando como referencia el método *Das Skalensystem*, de Carl Flesch (el más utilizado en los centros de enseñanza, junto con el de Galamián), debemos mencionar también la técnica de los dobles armónicos, pues constituye un excelente ejercicio para calibrar la presión adecuada tanto de los dedos sobre la cuerda como del punto de contacto del arco.

El *vibrato* es otro aspecto fundamental a considerar en la técnica moderna de la viola, ya que es considerado no solo un medio de expresión u ornamentación del sonido —como lo fue en épocas anteriores—, sino un recurso básico para aumentar la resonancia del instrumento y la calidad de su sonido. El origen definitivo de su uso continuado se atribuye al violinista Fritz Kreisler (1875-1962), quien lo utilizaba como rasgo característico de su original visión interpretativa.

Vibrato

Aunque depende del gusto de cada intérprete y de las necesidades de cada obra, es importante que todo violista adquiera la destreza del *vibrato* continuo, pues esta técnica desarrolla la flexibilidad de la mano izquierda y amplía, a través de su control, las posibilidades expresivas del instrumento.

Aplicar el *vibrato* de forma consciente en el estudio facilita, además, la relajación de las articulaciones de la mano y ayuda a detectar posibles tensiones innecesarias que puedan dificultar la ejecución.

- Articulación** Asimismo, es importante mantener la pinza pulgar-índice libre de tensión, evitando así que la mano se bloquee o que los dedos pierdan su flexibilidad. Los cuatro dedos encargados de la digitación deben caer en la cuerda con su propio peso y no con desmesurada fuerza, permitiendo una articulación clara y cómoda. También debemos evitar una excesiva flexión de los mismos, permitiendo que pisen la cuerda con buena parte de la yema, lo cual facilitará la sensación de contacto, el *vibrato* y la ejecución correcta de los cambios de posición.
- Codo izquierdo** El codo izquierdo constituye un elemento clave en la técnica de la viola. Deberá tanto acercarse al cuerpo levemente para que la mano se vea orientada hacia las cuerdas más graves como al contrario. Este acercamiento es también un movimiento esencial para subir a través de las distintas posiciones a lo largo del diapasón.
- Presión de los dedos** En la ejecución de *pizzicati* de mano izquierda, otro elemento a tener en cuenta en la técnica moderna, el dedo que pellizca la cuerda debe salir de la misma en dirección horizontal para obtener una articulación clara. En caso de que la nota ejecutada no sea una cuerda al aire, los dedos que pisan la cuerda se mantienen estables y firmes, ya que una variación de presión impide la emisión del sonido requerido. Este mismo aspecto debe ser tenido en cuenta en los armónicos artificiales, pues es muy común que el dedo que pisa la cuerda se vea condicionado por el que tan solo debe rozarla.
- Armónicos** Diversas obras del repertorio presentan interesantes pasajes contruidos con armónicos, a veces combinando naturales y artificiales. La atención, que suele focalizarse en la mano izquierda, no debe abandonar el control del arco y el punto de contacto: utilizando más cerdas, aproximándose al puente y aumentando la velocidad del arco, el violista observará una gran mejoría en la emisión del sonido y la sensación de control.
- Trinos** Asimismo, los trinos son un recurso que puede depurarse a través de múltiples ejercicios de preparación, partiendo de analizar el número de batidas que se quieren lograr con cada uno. Su ejecución ha de adaptarse también al período estilístico en el que nos encontremos, así como al tipo de expresividad o efecto que se pretenda lograr.
- Cambios de posición** Los cambios de posición se introducen de manera progresiva desde cursos tempranos en el conservatorio, de forma que el movimiento pueda ser interiorizado con naturalidad. La comprensión de los distintos tipos de cambios de posición (deslizamiento con el dedo de partida, con el dedo de llegada o cambio de dedo en medio del desplazamiento) resulta primordial, pues constituye un medio para que el estudiante no pierda las referencias visuales, táctiles y auditivas que afianzarán la afinación.
- Preparación** Finalmente haremos mención a un precepto que ya fue destacado por el célebre violinista Joseph Joachim en el siglo XIX, pues, aunque en la interpretación no siempre sea posible, su consideración en el estudio resulta muy gratificante: «Un dedo nunca debe ser levantado de la cuerda si no es necesario», así como su complemento, «siempre que sea posible, el dedo correspondiente debe estar colocado en la cuerda antes de que el arco la ejecute (Courvoisier 1897)».

2.2 Aspectos básicos de la técnica moderna de la mano derecha

- Control del sonido** La mano derecha, encargada de la fricción del arco contra las cuerdas, constituye la voz del violista. Son tantos los elementos implicados en la producción del sonido que conseguir que este sea limpio, puro y controlado trasciende la teorización para entrar en el terreno de la individualidad fisiológica —y artística— de cada cual.

Características, referidas a la evolución de la escritura instrumental, del repertorio para viola sola incluidas las transcripciones más habituales del repertorio para violín y violonchelo: Bach, Paganini, Reger, Hindemith, Bartók y otros.

Luis J. Caballero Estremera

Índice

- 1 Introducción
- 2 Características, referidas a la evolución de la escritura instrumental, del repertorio para viola sola incluidas las transcripciones más habituales del repertorio para violín y violonchelo: Bach, Paganini, Reger, Hindemith, Bartók y otros
 - 2.1 Georg Philipp Telemann
 - 2.2 Johann Sebastian Bach
 - 2.3 Bartolomeo Campagnoli
 - 2.4 Niccolò Paganini
 - 2.5 Henri Vieuxtemps
 - 2.6 Max Reger
 - 2.7 Béla Bartók
 - 2.8 Ígor Stravinski
 - 2.9 Paul Hindemith
 - 2.10 Benjamin Britten
 - 2.11 György Ligeti
 - 2.12 Luciano Berio
 - 2.13 György Kurtág
 - 2.14 Krzysztof Penderecki
- 3 Conclusiones
- 4 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Viola, expondremos las obras que, desde el Barroco temprano hasta la actualidad, se han perfilado como los pilares del que podemos considerar el repertorio más puro o idiomático de la viola, a la par que uno de los mayores retos para cualquier instrumentista, el que no precisa acompañamiento de ningún tipo.

Podemos aplicar a la viola las palabras de Carl Flesch sobre el repertorio para violín solo, que afirmaba que aunque este no es un instrumento polifónico, un adecuado e ingenioso tratamiento desde la composición y la interpretación pueden producir resultados más que satisfactorios (Flesch 1939).

Al igual que el repertorio para violín o violonchelo solo, el repertorio para viola sola ha suscitado el interés de diversos compositores a lo largo de la historia hasta nuestros días, llevándoles a explorar las posibilidades técnicas del instrumento de manera notable, procurando superar la esencia monódica del instrumento a través de diversos recursos y explotando sus posibilidades tímbricas y expresivas como vehículo de transmisión de afectos (López Calo 1987). En este tipo de obras, carentes del apoyo de otro instrumento que ayude a la contextualización de la armonía, esta se ve reflejada de diferentes maneras: puede intuirse por medio de una línea melódica, por medio de arpeggios rápidos o realmente interpretada en dobles cuerdas (Carrau 2013).

La importancia de este tema en la realidad pedagógica del aula se refleja en numerosos elementos curriculares presentes en el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. En su artículo 3, entre los objetivos específicos de las enseñanzas profesionales, encontramos «b) Conocer los elementos básicos de los lenguajes musicales, sus características, funciones y transformaciones en los distintos contextos históricos» y «k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos». Con un grado mayor de concreción, se detalla entre los objetivos de los instrumentos de cuerda: «b) Conocer las diversas convenciones interpretativas vigentes en distintos períodos de la música instrumental, especialmente las referidas a la escritura rítmica o a la ornamentación».

Asimismo, algunos aspectos técnicos y musicales de fundamental consideración en el estudio del repertorio para viola sola forman parte de los contenidos de los instrumentos de cuerda: «Dobles cuerdas y acordes de tres y cuatro notas [...]; Trabajo de la polifonía en los instrumentos de cuerda [...]; El fraseo y su adecuación a los diferentes estilos». Se cierra la triangulación con algunos criterios de evaluación de instrumentos que podemos relacionar con lo tratado en el presente tema:

- 6) Interpretar obras de las distintas épocas y estilos como solista y en grupo. Se trata de evaluar el conocimiento que el alumnado posee del repertorio de su instrumento y de sus obras más representativas, así como el grado de sensibilidad e imaginación para aplicar los criterios estéticos correspondientes.
- 7) Interpretar de memoria obras del repertorio solista de acuerdo con los criterios del estilo correspondiente. Mediante este criterio se valora el dominio y la comprensión que el alumnado posee de las obras, así como la capacidad de concentración sobre el resultado sonoro de las mismas.
- 8) Demostrar la autonomía necesaria para abordar la interpretación dentro de los márgenes de flexibilidad que permita el texto musical. Este criterio evalúa el concepto personal estilístico y la libertad de interpretación dentro del respeto al texto.

2 Características, referidas a la evolución de la escritura instrumental, del repertorio para viola sola incluidas las transcripciones más habituales del repertorio para violín y violonchelo: Bach, Paganini, Reger, Hindemith, Bartók y otros

Seguiremos el orden cronológico de las obras más características del repertorio para viola sola, incidiendo en los rasgos estéticos, técnicos y musicales de cada una de ellas y permitiendo, así, comprender su trascendencia e influencia tanto en composiciones posteriores como en la evolución instrumental resultante.

2.1 Georg Philipp Telemann

El compositor alemán Georg Philipp Telemann (1681-1767) fue el primero en escribir un concierto para viola solista (*Concierto en sol mayor para viola y orquesta de cuerda*, TWV 51:G9). Además, escribió cuatro colecciones de fantasías para flauta, clave, viola de gamba y violín, que incluyen algunas de las más originales y exitosas obras para instrumento sin acompañamiento del siglo XVIII (Zohn 2008).

Fantasías

Las obras alemanas para violín solo se caracterizan por una escritura polifónica. Esto era posible debido a que el violín de la época tenía un puente más bajo y el arco utilizado poseía menor

tensión que el actual, lo cual facilitaba los ataques a múltiples cuerdas y la ejecución de acordes. No obstante, las *Doce fantasías para violín solo TWV 40:14-25 (1735)* de Telemann son también cercanas a la sonata y al concierto italianos en cuanto a su trazado melódico y estructura. La mayoría siguen el esquema de tres movimientos rápido-lento-rápido, aunque algunas tienen cuatro movimientos, distribuidos en lento-rápido-lento-rápido. En estas piezas, Telemann se mueve con fluidez entre el estilo barroco y el nuevo estilo galante (Parrish 1958).

Las transcripciones de estas fantasías para viola forman parte del repertorio habitual tanto en el plano académico como en el profesional, pues su escritura se adapta a la perfección a la sonoridad y las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. La programación y el estudio detallado de algunas de estas fantasías a lo largo de las Enseñanzas Profesionales suponen un excelente trabajo sobre la técnica y el estilo de las obras de este género, o bien como complemento a las obras de J. S. Bach.

Transcripción

2.2 Johann Sebastian Bach

La serie de seis sonatas y partitas de Johann Sebastian Bach (1685-1750), BWV 1001-1006, supone un indudable punto culminante en la música para violín solo, ya que estas piezas asentaron nuevos estándares tanto en la interpretación instrumental como en la técnica compositiva (Wollny 2010), como parte fundamental de la música instrumental del *Kantor*, a la que Leopold Auer dedica estas palabras:

Sonatas y Partitas

Al hablar de música instrumental de cualquier tipo debemos recurrir con devoción a su originador, su real creador, J. S. Bach, nacimiento y fuente de toda la música presente en la actualidad, cuya genialidad influyó a la mayoría de los grandes compositores que le siguieron y ayudó a que desarrollaran su propio ingenio (Auer 1925).

Se trata de tres sonatas da *chiesa* (en el estilo de Corelli) con movimientos contrastantes —incluyendo una fuga cada una de ellas— y tres partitas o suites que agrupan diversas danzas barrocas. El tratamiento del violín sin acompañamiento en estas obras no tiene comparación posible, pues cada una de ellas es una sucesión prodigiosa de movimientos, entre los que destacan las fugas de las tres sonatas y la colosal chacona de la *Partita n.º 2*. Las transcripciones para viola de estas obras son ampliamente estudiadas e interpretadas, si bien, por su dificultad técnica, suelen abordarse una vez alcanzada cierta madurez con el instrumento.

El excelente planteamiento compositivo de estas obras, diseñadas de forma ideal desde el punto de vista instrumental (melodías, articulaciones, tratamiento polifónico, etc.) las convierte en un pilar atemporal del repertorio de cualquier instrumentista.

Algunas teorías sostienen que las seis *Suites para violonchelo solo BWV 1007-1012 (1717-1723)* podrían constituir el *libro secondo* que continuaría el trabajo emprendido con las obras del punto anterior. En cualquier caso, se basan en la misma idea de la potenciación límite de las capacidades de un instrumento de cuerda desprovisto de todo acompañamiento (Martínez 2001).

Suites

Estas suites —formadas por danzas barrocas— resurgieron en todo su esplendor tras el estudio, interpretación y grabación de las mismas llevado a cabo por el gran violonchelista Pau Casals, que las estableció como una de las bases del repertorio del instrumento. Las transcripciones para viola de estas suites constituyen un preciado material didáctico y artístico y, por ello, gozan de un protagonismo indiscutible en conservatorios y salas de conciertos.

2.3 Bartolomeo Campagnoli

La figura de Bartolomeo Campagnoli (1751-1827) destaca en el panorama instrumental del clasicismo por su inquietud pedagógica, que quedó plasmada en obras como su *Metodo della meccanica progressiva per suonare il violino*.

Capricci Compuso diversas obras para violín solo, tales como los *Divertimenti, op. 18* (en cada uno de los cuales se trabaja una posición, de la primera a la séptima) o las *Fugas para violín solo, op. 10*. Para viola sola escribió una relevante colección de piezas, los *Capricci, op. 22*. Estas partituras exploran las posibilidades técnicas del instrumento, conteniendo numerosas dificultades tanto para la mano izquierda como para su coordinación con el arco y hacen gala de una exigente y refinada escritura polifónica.

2.4 Niccolò Paganini

La aparición de Niccolò Paganini (1782-1840), el violinista virtuoso más conocido de todos los tiempos, es considerada un punto de inflexión en el desarrollo de la técnica no solo del violín, sino también de la viola, instrumento que Paganini tenía en gran estima. De hecho, llegó a adquirir una viola de Stradivari de 1731, tal y como se refleja en una carta a su amigo y administrador de su fortuna Luigi Geremi, fechada a 29 de agosto de 1834: «¡No recuerdo si te he contado que compré la más bella y famosa viola construida por Stradivari! (Sciannameo 2016)».

Sonata per la Grand Viola Reflejo de su interés por el instrumento es su *Sonata per la Grand Viola, op. 35*, una composición para viola y orquesta que sigue el esquema de introducción, tema y variaciones. Fue estrenada por el mismo Paganini en las Salas de Concierto de la Reina de Londres en 1834. El propio Paganini también escribió una reducción para viola y guitarra de esta obra.

Capricci Sus *Ventiquattro capricci, op. 1* (cuya transcripción para viola de Roger Raby es muy popular entre los instrumentistas) son una obra de referencia atemporal para el ejercicio de la técnica: extensiones, dobles cuerdas, acordes, golpes de arco, agilidad, coordinación, *pizzicati* de mano izquierda y un largo etcétera de destrezas que el genio genovés dejó reflejadas en tan impresionantes partituras. La habilidad técnica de Paganini y su idiosincrasia interpretativa son heredadas de la tradición italiana, respaldada por grandes figuras de los siglos XVII y XVIII como Arcangelo Corelli, Francesco Geminiani, Pietro Nardini, Giuseppe Tartini o Francesco Veracini. Un importante precursor histórico de Paganini es Pietro Locatelli (1695-1764), quien expandió notablemente la técnica del violín aún en el siglo XVIII y en cuyos *Capricci* (1733) pudo basarse Paganini para su propia obra (Kawabata 2013).

2.5 Henri Vieuxtemps

Henri François Vieuxtemps (1820-1881) fue uno de los grandes violinistas y pedagogos del siglo XIX. Tras una afamada carrera internacional, ocupó una cátedra en el Conservatorio de Bruselas (1871), donde tuvo como alumno a Eugène Ysaÿe. Concentró sus energías en la docencia del violín, que veía como una sagrada labor, contribuyendo al crecimiento y éxito de la escuela franco-belga, de la cual fue todo un símbolo (Silvela 2001).

También fue un virtuoso de la viola, pues había estudiado con el violista y compositor Alessandro Rolla, que probablemente le inspiró en las posibilidades técnicas y expresivas de este instrumento. Poseía una viola construida por Gasparo da Salò (Riley 1980).

Capriccio Escribió una relevante obra para viola sola, concebida como un homenaje a Paganini: el *Capriccio «Hommage à Paganini», op. 55*, en do menor. Este capricho es la última de una serie de seis piezas, las cinco primeras para violín solo. Asimismo, cabe señalar su *Élégie op. 30*, para viola y piano y su *Sonata para viola y piano en si bemol mayor, op. 36*.

Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola de la primera mitad del siglo XX.

Beatriz Alcalde Gil

Índice

- 1 Introducción
- 2 Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola de la primera mitad del siglo XX
 - 2.1 La pervivencia del posromanticismo y el impresionismo
 - 2.2 Segunda oleada nacionalista
 - 2.3 Neoclasicismo
 - 2.4 La Segunda Escuela de Viena
- 3 Conclusiones
- 4 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Viola, se desarrollarán las características y evolución del repertorio para este instrumento correspondiente a la primera mitad del siglo xx. En relación al currículo de las enseñanzas de música, nos remitiremos a las numerosas referencias recogidas en el Real Decreto 1577/2006 acerca de la importancia de estudiar un repertorio integrado por obras de diferentes períodos históricos, interpretando obras escritas en todos los lenguajes musicales para profundizar en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas. Se hace alusión directa a ello dentro de los objetivos de los instrumentos de cuerda, así como en los objetivos generales de las Enseñanzas Profesionales de Música. Por otra parte, el mismo decreto insiste en la importancia de conocer las convenciones interpretativas de cada estilo y «[fomentar] la sensibilidad [mediante] el conocimiento cada vez más amplio y profundo de la literatura musical».

Para Harnoncourt (2006), la comprensión de los distintos lenguajes musicales también resulta ser una cuestión fundamental, no solo por el enriquecimiento cultural del alumnado, sino para lograr formar un público musicalmente cultivado que exija la evolución y refinamiento de la interpretación, logrando que «[la] forma esteticista y embrutecida de hacer música dejará de ser aceptada, así como la monotonía de los programas de los conciertos».

La «irrupción musical del siglo xx [...] se suele fechar en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial (Marco 1993)», ya que a principios de siglo no es posible aún delimitar el fin de la música decimonónica. La aparición de movimientos rupturistas en el resto de las artes (cubismo, expresionismo literario, etc.) junto con numerosos incidentes políticos (Revolución rusa, anarquismo...) contribuyeron al desarrollo de corrientes revulsivas, que pretenden alejarse de la técnica musical anterior. En este siglo «la vida musical se desintegró en una masa ingente de culturas y subculturas, cada una de ellas con su canon y su jerga propios (Ross 2009)».

2 Características, referidas a la evolución del estilo y de la escritura instrumental, del repertorio para viola de la primera mitad del siglo XX

2.1 La pervivencia del posromanticismo y el impresionismo

- Posromanticismo Ambas corrientes nacen a finales del siglo XIX y, mientras que el nuevo siglo supone el ocaso del posromanticismo, el impresionismo representa el comienzo de la «destrucción» del antiguo sistema tonal y da pie al desarrollo de movimientos aún más radicales. El **posromanticismo** sobrevivió principalmente en Alemania y su vehículo de expresión ideal fueron las grandes formas orquestales, con un carácter programático de dimensiones épicas, descriptivas y filosóficas. En relación con el repertorio para viola, sus principales representantes fueron Max Bruch, Richard Strauss, Max Reger y Joseph Jongen (Riley 1980).
- Bruch **Max Bruch** (1838-1920) mantuvo un lenguaje musical puramente romántico durante su carrera, como continuador de la tradición de Brahms. A pesar de haber gozado del favor del público en su época, la crítica siempre le ha considerado como un «maestro de segunda», a causa, precisamente, de su conservadurismo, por lo que su música ha sido descrita como poco original. Entre 1910 y 1913 escribió diez obras dedicadas a la viola (Riley 1980).
- Las *Ocho piezas para clarinete, viola y piano*, op. 83 (1910) fueron escritas para su hijo Max Felix. Se estructuran en un solo movimiento y, a excepción de una, están en modo menor (Riley 1980). Esta inusual combinación tímbrica de la viola y el clarinete había sido utilizada por Mozart por primera vez en su *Trío «Kegelstatt» KV 498*.
 - La *Romance para viola y orquesta*, op. 85 (1911) fue escrito para Maurice Vieux, viola principal de la orquesta de la Ópera de París. Consiste en un solo movimiento (*Andante con moto*) que atraviesa secciones de gran contraste expresivo, comenzando con una introducción lírica y melódica del tema, que se vuelve progresivamente más agitado mediante el uso de ritmos de puntillo, tresillos, pasajes arpegiados y acordes, aunque siempre reconocible. Tras llegar al punto de máxima tensión, el primer motivo regresa a la línea del solista en diálogo con varios instrumentos de la orquesta. El resto de ideas expuestas durante la obra se recapitulan en esta última sección que funciona como desahogo para alcanzar un acorde final en *pianissimo*.
 - El *Concierto doble para viola, clarinete y orquesta en mi menor*, op. 88 (1911) fue estrenado por su hijo en el clarinete (para quien el concierto fue escrito) y Willy Hess en la viola. En tres movimientos, la viola introduce el primer movimiento (*Andante con moto*) mediante un pequeño recitativo, al que le sigue la entrada del clarinete y la alternancia entre ambos solistas continúa a lo largo del movimiento tejiendo una línea melódica expresiva. El segundo movimiento (*Allegro moderato*) enlaza la obra con un *Allegro molto* en el que predominan los motivos en tresillos y el virtuosismo de ambas partes de solo aumenta considerablemente. Además, Bruch escribió una versión de este concierto para violín, viola y orquesta.
- Strauss **Richard Strauss** (1864-1949) rompió con la idea clásica de la sinfonía, siguiendo la línea marcada por Berlioz y Liszt, aunque sus planteamientos musicales están enraizados en los presupuestos poswagnerianos (Marco 1993). Destaca el poema sinfónico *Don Quijote*, op. 35 (1897) para viola, violonchelo y orquesta que, debido a su fecha de composición (1897) es analizada en el tema que trata el repertorio para viola del siglo XIX.
- Reger **Max Reger** (1873-1916) estuvo muy influenciado por el sinfonismo de Brahms y la armonía poswagneriana y en sus obras combina las formas estrictas con las grandes modulaciones y cromatismos, que sirvieron de punto de partida a Schönberg y toda la Segunda Escuela de Viena (Marco 1993). Además de las dos *Serenatas para flauta violín y viola*, op. 77a y op. 141a de 1902, destacan

las *Tres suites para viola sola*, op. 131d (1915). Estas tres obras son fundamentales en el repertorio de viola. Son de «una dificultad moderada, contienen muchas cuerdas dobles y en ocasiones la tesitura supera la clave de do (Riley 1980)». Como bien apunta Konrad Ewald (2020) su escritura flexible invita al *rubato* el cual, sin embargo, es preferible evitar.

Joseph Jongen (1873-1953) fue un prolífico compositor belga que destacó especialmente en el repertorio para órgano. Recibió clases de composición de Richard Strauss y se mantuvo en contacto con la educación de la Schola Cantorum de París a través de Fauré y d'Indy. Su estilo es muy difícil de etiquetar, ya que evidencia influencias del primer Romanticismo (Mendelssohn, Chopin...), así como del Romanticismo tardío (Wagner, Franck...), aunque su tratamiento de los timbres y el color recuerda a la estética impresionista de Debussy. Sus composiciones para viola se caracterizan por un marcado carácter concertante y una densa escritura virtuosística. Así pues, sus obras son repertorio habitual de competiciones internacionales. Además de su *Andante espressivo* (1900); *Introducción y danza* op. 102; *Concertino para viola y piano* op. 111; y *2 Serenatas* op. 61 para dos violines, viola y violonchelo; entre su producción para viola destaca la *Suite*, op. 48 (1915), probablemente la obra de mayor dificultad dentro de su catálogo. Contiene un *Poème élégiaque* en si menor y termina con un *Finale* en re mayor. Fue escrita para Tertis, quien nunca llegó a tocarla en público y dedicada a Vieux. En 1925 escribió un *Allegro appassionato*, op. 79, originalmente para viola y piano, y arreglado para viola y orquesta en 1928.

Jongen

Ernest Bloch (1880-1959) nació en Suiza y, con dieciséis años, fue enviado a Bruselas para estudiar violín con Eugène Ysaÿe, quien le «aconsejó [...] desarrollar su carrera como compositor (Riley 1980)». La viola siempre fue su instrumento predilecto, como atestigua su correspondencia y sus composiciones para nuestro instrumento se encuentran entre las obras fundamentales del repertorio. Se trasladó a Estados Unidos en 1916, donde ejerció como director del Instituto de Música de Cleveland y el Conservatorio de Música de San Francisco, así como miembro del claustro docente de la Universidad de Berkeley. Su estilo compositivo resulta una amalgama de diversas influencias que supo sintetizar y conectar con la tradición folclórica judía, especialmente en sus obras de madurez. Así, en su producción se pueden encontrar elementos impresionistas, neoclásicos, dodecafónicos e incluso atonales. Su capacidad para combinar diferentes tendencias en un lenguaje único lo convirtió en un autor muy querido por el público, aceptado por la crítica y un referente para una generación posterior de compositores.

Bloch

- *Suite para viola y piano* (también orquesta) obtuvo el primer premio en el concurso promovido por la mecenas Elizabeth Sprague Coolidge en el Festival de Berkshire de 1919. En esta obra, Bloch utiliza citas a la música de inspiración asiática, muy evidente en los títulos que utilizó originalmente para cada movimiento: *In the Jungle (Life in the Primitive World)*, *Grotesques (Simian Stage)*, *Nocturne* y *Land of the Sun (China)*.
- *Concertino para flauta, viola y orquesta de cuerda* fue encargada en 1948 por la Escuela de Música Juilliard y estrenada en 1950. Al contrario que la mayoría de sus trabajos, el *Concertino* no se enlaza con la tradición musical judía de ninguna manera y muestra un lenguaje musical puramente neoclásico. Es una obra de pequeñas dimensiones de unos diez minutos de duración.
- *Suite hebraica para viola (violín) y piano (orquesta)* de 1950, fue estrenada dentro de un festival dedicado a la figura del compositor en honor de su setenta cumpleaños por la Orquesta Sinfónica de Chicago, dirigida por Jan Kubelik, con Milton Preves como solista. Bloch quedó tan impresionado por su interpretación que escribió las dos piezas *Meditación* y *Procesional* para Preves. En la *Suite Hebraica*, estructurada en tres movimientos, Bloch recupera las alusiones al folklore tradicional judío, tanto en ideas temáticas como en el tratamiento tímbrico (en el llamamiento al *shofar*, por ejemplo). La *Rapsodie* inicial supone un ejercicio de emoción contenida en el que la viola imita las inflexiones de la voz humana. El tema rítmico del segundo movimiento (*Procesional*) le otorga cierto carácter de marcha. El fi-

nal (*Affirmation*) asume una estructura ABA, con una sección central melódica y serena enmarcada por un tema en forma de danza.

Enescu **George Enescu** (1881-1955) es, probablemente, el compositor rumano más célebre. A los trece años ya era considerado un auténtico virtuoso del violín y se trasladó a París para continuar sus estudios en el Conservatorio, donde, además, recibió clases de composición de la mano de Dubois, Massenet y Fauré. Tras finalizar sus estudios, se estableció como uno de los solistas y músicos de cámara más célebres de la época. Mientras tanto, continuó trabajando para dinamizar la vida musical de su Rumanía natal y colaboró con el Conservatorio de Bucarest. Entre sus numerosos alumnos sobresalen los nombres de Menuhin, Gitlis, Grumiaux y Ferras. Escribió una *Konzertstück* en 1906, de gran influencia romántica, evidente en la presentación del tema del solista basado en una canción popular rusa y con un tratamiento en la línea estética de Brahms. Esta melodía se desarrolla rapsódicamente, con pasajes de carácter improvisado y progresivas complicaciones técnicas. La sección central, más rápida, explora armonías menores con una escritura más virtuosística si cabe.

Clarke **Rebecca Clarke** (1886-1979) fue una violista británica, alumna de Lionel Tertis. Además, puede ser considerada una pionera, pues fue una de las primeras (y escasas) alumnas de composición del Real Colegio de Música de Londres a comienzos de siglo, así como una de las primeras mujeres en ingresar en una orquesta profesional (Curtis 1996). Su trabajo como compositora e intérprete le permitió independizarse de su familia y escapar de la influencia abusiva de su padre. Realizó numerosas giras de conciertos en Estados Unidos y Europa, llegando a fundar una orquesta de mujeres: el English Ensemble. Clarke permaneció en América durante la Segunda Guerra Mundial y abandonó la composición tras casarse con su antiguo compañero de estudios James Friskin. A pesar de su indudable calidad compositiva, gran parte de sus obras permanecieron sin publicar hasta la década de 1990, cuando se convirtieron en parte fundamental del repertorio del instrumento. Su producción demuestra un gran conocimiento de las tendencias musicales de la época y se advierte una gran influencia del impresionismo en su tratamiento armónico, lo que provocó que la autenticidad de su trabajo fuese cuestionada en varias ocasiones (Curtis 1996). En sus últimos trabajos la influencia neoclásica resulta evidente, con referencias folclóricas y cierto arcaísmo armónico.

- *Morpheus* (1917/8) para viola y piano fue compuesta en Estados Unidos bajo el pseudónimo «Anthony Trent». Estrenada en Nueva York en 1918 recibió los halagos de la crítica, al contrario que las obras que fueron presentadas con su verdadero nombre en el mismo recital.
- La *Sonata para viola y piano* (1919) es su obra más célebre. Fue escrita para el Premio Colidge, en el que empató en primer puesto con la *Suite para viola* de Bloch, la cual fue premiada finalmente. La *Sonata* logró cierta popularidad inmediatamente después de su estreno en el Festival de Berkshire, aunque fueron muchos los que la atribuyeron a Ravel y a Bloch, alegando que una obra tan compleja jamás podría haber sido escrita por una mujer (Curtis 1996). Escrita en un lenguaje postromántico contiene elementos impresionistas, como el uso de la escala pentatónica y un tratamiento rítmico intrincado que contribuye a la creación de una textura densa. Se divide en tres movimientos. El primero (*Impetuoso*) comienza con un tema rítmico seguido por una *cadenza* antes de presentar el segundo tema, de carácter sosegado y contrastante. En la sección de desarrollo introduce un tema inspirado en el folclore americano. El segundo tiempo es un *scherzo* con características de rondó seguido de un trío. El último movimiento (*Adagio*) utiliza células motívicas de naturaleza reflexiva que recuerda al segundo tema del primer tiempo. Un contundente pasaje final aporta simetría a la obra, retomando el carácter del inicio de la sonata.
- *Passacaglia on an Old English Tune* (1941) para viola y piano. El tema se basa en una canción de Thomas Tallis y recibe un tratamiento modal a lo largo de toda la obra. En la misma línea neoclásica encontramos *Dumka* (1941) para violín, viola y piano.

La música de cámara en las enseñanzas profesionales. Programación de esta asignatura: Repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros. Criterios pedagógicos para la elección del repertorio.

Javier Jurado Luque, Álvaro Jurado García, Beatriz Alcalde Gil y Luis J. Caballero Estremera

Índice

- 1 Introducción
- 2 La música de cámara en las enseñanzas profesionales
 - 2.1 Generalidades
- 3 Programación de esta asignatura: repertorio, análisis, técnica de interpretación en grupo, audición, improvisación, lectura a primera vista y otros
 - 3.1 Repertorio
 - 3.2 Análisis
 - 3.3 Técnica de interpretación en grupo
 - 3.4 Audición
 - 3.5 Improvisación
 - 3.6 Lectura a primera vista
 - 3.7 Otros aspectos
- 4 Criterios pedagógicos para la elección del repertorio
 - 4.1 Criterios pedagógicos
 - 4.2 Repertorio específico
- 5 Conclusiones
- 6 Referencias bibliográficas

1 Introducción

El tema que se va a desarrollar se incluye dentro de los correspondientes a la especialidad de Viola. En relación a la normativa, se hace mención a la música de cámara en los contenidos del Real Decreto 1577/2006 por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música como «trabajo de conjunto». En este tema se tratará el estudio de la música de cámara en las enseñanzas profesionales de viola desde varios puntos de vista que afectan a la programación de la asignatura, sus componentes y la elección del repertorio.

A través de la música de cámara se integran aspectos técnicos y musicales que exigen un carácter analítico, que cristaliza a través de la praxis interpretativa. La música de cámara cumple una función decisiva en el desarrollo del oído musical en todos sus aspectos. La ausencia de dirección en el grupo obliga a desarrollar competencias de comunicación visual y gestual, aprender a valorar la importancia de la respiración conjunta, establecer criterios comunes de interpretación y favorecer el desarrollo de una nueva dimensión de la interpretación, basada en la codirección.

La práctica grupal obliga a escuchar al resto de instrumentistas y desarrolla la apreciación del sonido conjunto detectable, además de a través del empaste, en la dinámica (planos sonoros y función de cada papel), fraseo (diálogo musical) y ritmo (precisión y ajuste en entradas, agógica).

Dependiendo del instrumento, la música de cámara desarrolla la articulación, los distintos tipos de golpe, la respiración, la apreciación de la textura y el conocimiento de instrumentos de similar o muy diferente naturaleza.

Debido al repertorio abordado, desenvuelve no solo la expresividad musical, sino también el sentido estilístico, el conocimiento de la literatura del instrumento y de los principios histórico-estilísticos.

2 La música de cámara en las enseñanzas profesionales

2.1 Generalidades

Sobre las clases grupales existen amplias referencias en los currículos autonómicos de las Enseñanzas Profesionales, con indicaciones concretas sobre su alcance en cada introducción, así como en relación con objetivos, contenidos y criterios de evaluación.

La práctica de grupo también se relaciona con los modernos métodos educativos, atendiendo la diversidad, transversalidad, las actitudes y el desarrollo competencial. Desarrolla la socialización, colaboración, tolerancia y respeto a los demás, valores fundamentales en nuestra profesión debido a la necesidad de establecer agrupaciones diversas al interpretar el repertorio.

Estrategias de aprendizaje

La práctica grupal conlleva principios metodológicos y estrategias de aprendizaje diversas, de manera que el alumnado aprovecha tanto las enseñanzas del profesorado como las que el ambiente de trabajo le proporciona, subrayado por la importancia de las relaciones grupales en la adolescencia (Baget 1995).

Tal y como afirma el Real Decreto 1577/2006, en la introducción de la materia de Conjunto:

La educación musical no puede ni debe perseguir como única meta la formación de solistas. El carácter propedéutico de las enseñanzas profesionales de música conlleva la incorporación de los alumnos y de las alumnas a las distintas agrupaciones que se configuren en sus centros a fin de propiciar un marco amplio de experiencias que permita al alumno y a la alumna dirigirse hacia la formación musical que más se adapte a sus cualidades, conocimientos e intereses.

Marco legal

El Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, por el que se fijan los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas profesionales de música reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, proporciona la base sobre la que cada comunidad autónoma diseña sus propios currículos. Por ello, abordaremos directamente la presencia de la práctica grupal en él, independientemente de las particularidades establecidas por cada autonomía.

Así, en la introducción al texto, se señala:

Otra novedad de este real decreto es el tratamiento de la práctica musical de conjunto. En efecto, teniendo en cuenta la individualidad que requiere el estudio de un instrumento o del canto, el currículo debe albergar asignaturas que trasciendan este componente unipersonal de la práctica musical y que introduzcan elementos colectivos hasta ahora definidos por la orquesta, por el coro y por la música de cámara. A la adquisición de la técnica del instrumento o del canto y a la formación de los criterios interpretativos propios se unen fórmulas de práctica musical en grupo como verdadera herramienta de relación social y de intercambio de ideas entre los propios instrumentistas y cantantes.

El artículo 3, «objetivos específicos de las enseñanzas profesionales de música», señala los siguientes relacionados con la práctica grupal:

d) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo o para actuar como responsable del conjunto.

de lo que se está tocando), ampliar el **campo de lectura** (saber cómo funciona el ojo), comprobar de forma rutinaria los elementos básicos de elementos importantes (saber lo que el ojo debe analizar), etc.

3.7 Otros aspectos

- Socialización** La práctica de música de cámara desenvuelve el **sentido social**, al igual que el desarrollo de la personalidad. El alumnado experimenta un aumento del sentido de la responsabilidad al responder ante el grupo, así como un estímulo de refuerzo ante una vocación que aún no está claramente definida. La adolescencia es una fase de relaciones grupales en las que redundan estas asignaturas.
- Sentido crítico** Al ser escuchado, comparado o valorado por el resto, desarrolla el **sentido crítico** y autocrítico. El resultado individual y grupal aumentará su motivación, propiciando la aceptación de sus limitaciones y el desarrollo de la autonomía (Fernández Cobo 2005).

4 Criterios pedagógicos para la elección del repertorio

4.1 Criterios pedagógicos

- Dificultad técnica** En primer lugar, cabe considerar la **dificultad técnica** del repertorio, que debe ser adecuada a las capacidades del alumnado, permitiéndole abordar obras con garantías evitando, así, indeseables tensiones propiciadas por su inseguridad ante la dificultad, que pueden generar tanto lesiones como malos hábitos.
- Factor psicológico** Hay que tener en cuenta el **factor psicológico**, ya que, si seleccionamos una pieza que alguno de los alumnos no puede afrontar, se creará una frustración que limitará en gran medida su rendimiento a corto plazo (Cervera y Fuentes 1989).
- Variedad y versatilidad** Se afrontarán obras de **distintas épocas y estilos**, procurando así acercar al alumno a modelos compositivos y estéticos diversos. Igualmente, se procurará que el alumno forme parte, a lo largo de las Enseñanzas Profesionales, de agrupaciones con orgánicos diferentes.
- Improvisación y lectura** Se pondrán en valor aquellas obras en las que, por su esquema armónico o su libertad estructural, sea factible trabajar la **improvisación**, a fin de desarrollar la creatividad, así como competencias de índole auditiva. En todo momento se trabajará la **lectura a primera vista**. De esta forma se fomentará una potente herramienta que posibilitará la adquisición de hábitos de estudio más eficaces.
- TIC** En relación a esta idea, la inclusión de las TIC en el aula fomenta las ganas de progresar y aprender, al poder emplear estas para proporcionar bases sobre las que interpretar o improvisar.
- Pretensiones del alumnado** Se deben analizar las **pretensiones** de las enseñanzas de música en el alumnado de Música de Cámara ya que se debate habitualmente sobre qué grado de profundización deben alcanzar los **estudiantes** de Enseñanzas Profesionales. Interesa conocer el alcance del interés de cada discente para, sin que esto suponga una disminución del nivel de enseñanza, proponer un repertorio adecuado a su formación musical o bien de preparación para las Enseñanzas Superiores.
- Adecuación a la audición pública** Hay que tener en cuenta la idoneidad de las obras para las audiciones. Dado que la interpretación musical se ejerce en público, es lógico que hacia ello se enfoque el proceso de enseñanza-aprendizaje. Las audiciones cobran especial importancia en los últimos cursos de enseñanzas profesionales, puesto que es la realidad a la que, como músicos profesionales, se enfrentarán a corto plazo. Concebir la música como un arte temporal les otorga destrezas psicológicas que fomentan su desarrollo como intérpretes. En estas edades, y en consonancia con la normativa, controlarán **técnicas de relajación** que deberán aplicar cada día para hacer su estudio más eficaz y libre

de lesiones (Willems 2011). El repertorio seleccionado debe capacitar a los intérpretes para una **concepción artística** global y no solo musical.

4.2 Repertorio específico

Con este apartado no se pretende realizar un listado de obras que deban ser tocadas, sino una orientación y ejemplo de lo que se puede trabajar. Dado que la asignatura de Música de Cámara se desarrolla en los últimos cursos de las Enseñanzas Profesionales, se puede presuponer que el alumnado ya ha desarrollado las competencias técnicas necesarias para abordar obras de alta dificultad para viola, que pueden servir como **referencia del nivel de exigencia** técnico esperable. Así, la programación de Música de Cámara deberá tener en cuenta, principalmente, las problemáticas asociadas a los diferentes **tipos de formación** y el número de intérpretes que las componen.

Por otra parte, debido a la presencia generalizada de la viola en gran parte del repertorio de toda la música del período de la práctica común, la programación de la materia de Música de Cámara deberá realizarse de un modo racionalizado que permita al alumnado profundizar en el repertorio camerístico de los diferentes períodos históricos, a lo largo de los cursos en los que se desarrolla esta asignatura.

Diferentes estilos

En primer lugar, cabe mencionar que el repertorio a **dúo para viola y otro instrumento** —ya sea melódico o polifónico— es abundante, pero en la elección del repertorio para un curso de música de cámara se deberá procurar una **dificultad relativa similar** para ambas partes. Especialmente en el caso del dúo con piano, una de las agrupaciones camerísticas más habituales, conviene evitar asignar a la viola un papel de solista con un alto grado de dificultad técnica, mientras que el otro instrumentista ejerce de mero acompañante, pues esto solo generará frustración entre los alumnos e impedirá alcanzar los objetivos comunes de la música de cámara de encontrar un **punto de entendimiento** entre los componentes de la formación.

Dúo con piano

Resulta imposible señalar siquiera una mínima parte del repertorio existente para el dúo de viola y piano, pero mencionaremos algunos ejemplos dentro de los diferentes períodos históricos:

- **Barroco.** *Sonata en si bemol mayor* de M. Corrette (transcrita para viola y piano por E. Doflein); *Sonatas op. 2 para viola y continuo* de W. Flackton; transcripción para viola y piano de la *Sonata en do mayor para viola da gamba y clave* de G. F. Händel (editada por J. Vieland y revisada por G. Jensen); *Sonatas para violonchelo y continuo* de B. Marcello (arreglo de G. Marchet para viola y piano) y *Sonata en do menor para viola y piano* de J. G. Graun. Para todas ellas se deberá procurar una edición con la parte del bajo continuo desarrollada.
- **Clásico.** *Sonata en mi bemol mayor para clarinete y piano* de Johann Baptist Vanhal (arreglo para viola y piano de Wollenweber), *Sonata en sol menor Wq. 88 para viola y clave* de C. P. E. Bach y *Sonata en do menor para viola y bajo continuo G. 18* de L. Boccherini.
- **Romántico.** *Albumblätter, op. 39* para viola y piano de Hans Sitt, así como *3 Drei Fantasiestücke, op. 58* del mismo compositor; *Fantasiestücke, op. 56* de Ferdinand Hummel, *Sonata op. 36 para viola y piano* de H. Vieuxtemps, *Sonata para viola y piano, op. 86* de R. Fuchs y, en los últimos cursos de las enseñanzas, las *Sonatas op. 120 para viola y piano* de J. Brahms.
- **Moderno.** *Sonata en re menor para viola y piano* de M. Glinka, *Sonata en re m para viola y piano* de J. C. Pepusch (si bien está escrita en estilo barroco) y *Four Short Pieces* para viola y piano de H. Ferguson.

Especialmente en el primer año de estudio de Música de Cámara, una opción alternativa respecto al dúo con piano puede ser una agrupación compuesta por **dos instrumentos de cuerda frotada** — en la que, lógicamente, ambos alumnos deben poseer una competencia técnica similar—. La conjunción de dos instrumentos de características organológicas y técnicas muy parecidas o idénticas favorecerá que los dos componentes de la formación desarrollen con mayor facilidad la **capacidad**

Dúo de cuerda

Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento. Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial.

Javier Jurado Luque

Índice

- 1 Introducción
- 2 Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento
 - 2.1 Concepto de metodología
 - 2.2 Zoltán Kodály
 - 2.3 Émile Jaques-Dalcroze
 - 2.4 Edgar Willems
 - 2.5 Carl Orff
 - 2.6 Justine Ward
 - 2.7 Maurice Martenot
 - 2.8 Shinichi Suzuki
 - 2.9 Estudio comparado
- 3 Criterios didácticos para la selección de repertorio a nivel inicial
- 4 Conclusiones
- 5 Referencias bibliográficas

1 Introducción

En este tema, correspondiente a la especialidad de Viola, se desarrollará el estudio comparado de los principales sistemas metodológicos de iniciación al estudio de un instrumento. Los métodos tienden a diferenciar entre la enseñanza de la música como conocimiento teórico del lenguaje musical y de la interpretación instrumental a nivel técnico y profesional y la educación musical, como procedimiento activo de desarrollo de las capacidades musicales. Aun así, algunas metodologías (Kodály, Willems, Jaques-Dalcroze...) contemplan la coexistencia de ambos procesos, como se expondrá a lo largo del presente tema.

2 Descripción y estudio comparado de los sistemas metodológicos más importantes de iniciación al instrumento

2.1 Concepto de metodología

Etimológicamente, el término metodología proviene del griego *metá* (después, más allá), *odós* (camino) y *logos* (estudio); es decir, la manera de recorrer al camino. Por tanto, la metodología no estudia los métodos en sí, sino su descripción, explicación y justificación. Desde el punto de vista epistemológico responde a la pregunta de cómo enseñar.

Definición

Los modernos sistemas metodológico-musicales casi coinciden en sus planteamientos y fines, otorgando gran importancia a la formación rítmica y melódica, sin olvidar el aspecto creativo

Principios

y práctico de la música, aprovechando las inclinaciones naturales de la niñez (actividad, movimiento, juego...); sin embargo, difieren en los procedimientos, recursos y en su aplicación.

Sus puntos de partida han sido recogidos por Willems (1981):

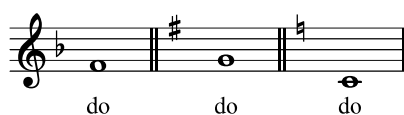
- El **juego**, como forma de aprendizaje.
- La **libertad**, asumiendo la docencia el papel de animar y encauzar la motivación ante la música.
- La **creatividad**, presente en la educación de la voz y el canto, la práctica instrumental, el movimiento y la danza, así como a través del lenguaje musical (al leer creaciones de los demás o escribir las propias).
- La **imaginación**, previa a la creatividad, que puede ser receptiva (meramente sensorial), retentiva (interviene la memoria), reproductora (repite lo retenido), inventiva (combina elementos conocidos) y, finalmente, creadora (creativa).
- La **globalidad**, por lo que es necesario crear centros de interés en la enseñanza.
- La **unión de las artes**, importante en los inicios del aprendizaje, para estimular la formación total.
- El **movimiento** y el **ritmo**, inherentes a la niñez.
- La **práctica**, al ser este período eminentemente activo.

2.2 Zoltán Kodály

El actual sistema húngaro de enseñanza musical proviene de las ideas de Kodály (1882-1967). La integración de la música en la enseñanza se produce a partir de los tres años; en la primera formación el alumnado recibe una educación que toma la música como recurso de aprendizaje, adquiriendo un amplio repertorio de canciones. La organización de las actividades musicales y de los materiales se centraliza por el Estado, que supervisa los libros de texto, la evaluación y la actividad profesional docente (Frigyes 1981). Consideran que la música desarrolla la percepción, capacidad de concentración, reflejos, emociones y cultura física.

Canto Dada la importancia y riqueza del canto en la tradición popular húngara, el **repertorio coral** se toma como base de la cultura musical, bien sea partiendo de la polifonía o del folclore (Szönyi 1976). La importancia de este implica la unidad de canción y movimiento en los juegos tradicionales. Parten de la tradición húngara al ser su folclore enormemente rico (como muestra, mencionamos los sistemas de organización presentes: pentatónicos, modales, escalas propias como la húngara menor y mayor, etc.).

Solfeo relativo El **solfeo relativo** es una de sus bases del método Kodály. Las notas musicales, en su escritura completa, se nombran como *do, re, mi, fa, so* (para que todas terminen en vocal y puedan enlazarse), *la* y *ti* (para evitar la confusión con *so* en el caso de usar las iniciales). Las alteraciones se indican cambiando la vocal: *fa#* sostenido será *fi* y *sib, ta*. La otra alteración de uso posible es el sostenido del séptimo grado en modo menor (en la menor, *sol#*), *si* (otro motivo para cambiar el nombre del séptimo grado). El *do* es móvil y se sitúa donde convenga, según la tonalidad. El sistema se mantiene hasta que el alumnado se introduce en la lectura absoluta (con instrumento), facilitando el empleo de claves. Inicialmente se emplean tres posiciones, ampliables a siete:



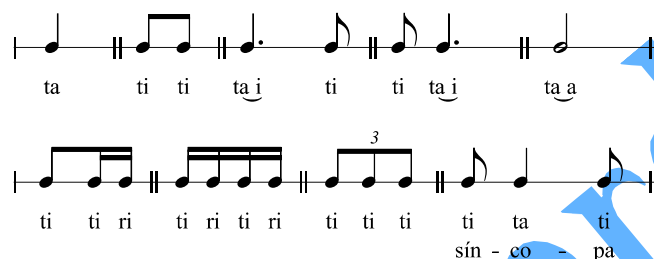
El solfeo silábico usa la inicial del nombre de la nota en solfeo relativo debajo de la figura, con apóstrofe a la derecha y arriba para agudos y derecha y abajo para graves; la nota central no lleva apóstrofe (idea original del pastor inglés Curwen, 1816-1880).

Notación



El método se simplifica aún más con el uso de **fonomimia** (ideada por Curwen). Así, *do*, tónica, se representa con el puño cerrado, el re con la mano extendida oblicua hacia arriba, el mi con la mano extendida y palma hacia abajo, el fa con el puño cerrado y el dedo índice extendido hacia abajo, el sol con la mano extendida en posición vertical (pulgar hacia arriba), el la con toda la mano oblicua hacia abajo, el si con el puño cerrado y el índice estirado hacia arriba. Emplea sílabas rítmicas para el estudio de la figuración (idea de Chev , 1804-1864):

Fononimia



La lectura musical parte de la música tradicional a una o a varias voces, base del aprendizaje de intervalos y de acordes. Para ello, durante seis décadas se recopilaron algo más de cien mil obras, en una labor de investigación y transcripción continuada hasta nuestros días por parte del Instituto de Investigaciones de la Música Folclórica (creado y dirigido por Kodály a partir de 1954).

Lectura

La idea del pulso rítmico se adquiere a partir de caminar, palmear o con ejercicios de repetición rítmica; también emplean lectura de *ostinati*, ejercicios y cánones palmeados.

Pulso rítmico

El canto parte del folclore propio, monódico, extendiéndose al de otros países (en lengua original), hasta llegar a la música académica. El arreglo coral facilita la práctica de la polifonía.

Hay **escuelas primarias especiales de música** en Budapest y la mayor parte de ciudades importantes. En ellas, de forma integrada con los estudios de régimen general, se imparten como optativas materias de instrumento, cámara y orquesta y flauta dulce para el alumnado que no desea aprender otros instrumentos. Otro tipo de centro es la **escuela de música anexa**, donde se realiza el estudio inicial de instrumento, partiendo de la adaptación de la música popular húngara, además de obras propias del clasicismo, barroco y composiciones románticas y modernas. Finalmente, y aunque no perteneciente al nivel inicial tratado en este tema, el alumnado puede acceder a la **escuela secundaria especial de música** a través de un examen de acceso.

Educación musical en Hungría

2.3 Émile Jaques-Dalcroze

Tras comprobar en sus clases de piano las dificultades corporales del alumnado, Jaques-Dalcroze (1865-1950) preparó unos ejercicios que cristalizaron en la llamada euritmia o rítmica Dalcroze. La metodología es «una educación por la música y para la música», basada en la actividad psicomotora como medio de investigación y experimentación (Bachmann 1998).

Comprender la música equivale a ordenar sus elementos, comprensión facilitada al utilizar la práctica del movimiento y de la energía motriz a través del espacio y el tiempo. Por tanto, el ritmo asegura la perfección de las manifestaciones de la vida. La capacidad musical puede aumentarse a través del movimiento, la percepción auditiva y la audición interior. A partir del movimiento y el canto se llega al conocimiento del fenómeno musical, auditivo, expresivo y teórico.

Principios

- El empleo de **repertorios culturalmente interesantes**, que incluyan diferentes músicas que puedan servir a contenidos diversos.

Además, se considerará:

- El empleo, siguiendo lo marcado por los objetivos del currículo, de un repertorio que incluya **obras de diferentes géneros y estilos**, adecuados a cada nivel.
- La **idoneidad** de la obra considerando el nivel de lenguaje musical del alumnado.
- El **acceso** al repertorio solicitado (coste, localización, etc.).
- La **relación** entre el repertorio de enseñanzas elementales y profesionales.
- El **conocimiento** del repertorio y su adecuación a alumnado, profesorado y currículo.
- La posibilidad de emplear materiales con CD de apoyo, así como las TIC y *software* para buscar, modificar o adecuar repertorio.

4 Conclusiones

Los diversos métodos pedagógico-musicales presentan particularidades que los hacen únicos e irrepetibles, aunque sus objetivos sean similares. Sin embargo, sería difícil escoger únicamente uno que cubriera todas las necesidades del aula, siendo el mejor método el resultante de la reelaboración de diversos aspectos presentes en ellos, según las necesidades de nuestro alumnado.

5 Referencias bibliográficas

- Bachmann, Marie-Laure. 1984. *La rítmica Jaques-Dalcroze*. Madrid: Pirámide.
- Frigyes, Sándor. 1981. *La educación musical en Hungría*. Madrid: Real Musical.
- González Belmonte, Julia. 2013. «La aplicación del método Dalcroze en las enseñanzas elementales del conservatorio profesional de música “Tomás de Torrejón y Velasco” de Albacete: la rítmica vivencial de los conceptos del lenguaje musical». Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=tesisuned:Educacion-Jgonzalez>.
- Graetzer, Guillermo y Antonio Yepes. 1983. *Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Hemsey de Gainza, Violeta. 1964. *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Martenot, Maurice. 1993. *Principios fundamentales de formación musical y su aplicación*. Madrid: Rialp.
- Moreno Guil, María Dolores. 2003. «La importancia del repertorio como recurso didáctico». *Musicalia* 3. <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/194-la-importancia-del-repertorio-como-recursos-didactico>.
- Sanuy, Montserrat y Luciano González Sarmiento. 1969. *Orff-Schulwerk: Música para niños*. Madrid: Unión Musical Española.
- Suzuki, Shinichi. 1998. *His Speeches and Essays*. Van Nuys, EE. UU.: Summy-Birchard Inc.
- Szónyi, Erzsébet. 1976. *La educación musical en Hungría a través del método Kodály*. Budapest: Corvina.
- Willems, Edgar. 1981. *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Paidós.
- Wuytack, Jos. 1974. *L'Audition musicale active*. Lovaina: Éditions de Monte.

¿OPOSICIONES?



PREPÁRATE BIEN, ES TU FUTURO

Preparamos todas las pruebas y todas las especialidades,
con los mejores preparadores específicos
para las pruebas prácticas escritas.

Música de Secundaria
Maestros de Música, Primaria e Infantil
Conservatorios

¡CON NOSOTROS APROBARÁS!

Te informamos en:
<http://www.dosacordes.es/academia>

 **Dos Acordes**®

 **Dos Acordes**®

**OPOSICIONES
PARA PROFESORADO DE CONSERVATORIO**

**El diseño
de la
Programación
y las
Unidades Didácticas**

Adaptado
y actualizado
a la Normativa
vigente
(L.O.E.)

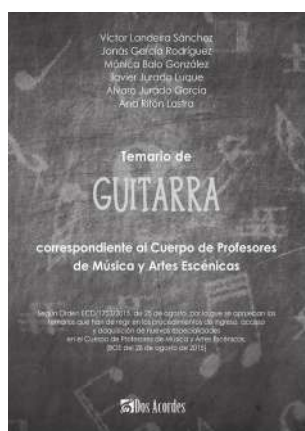
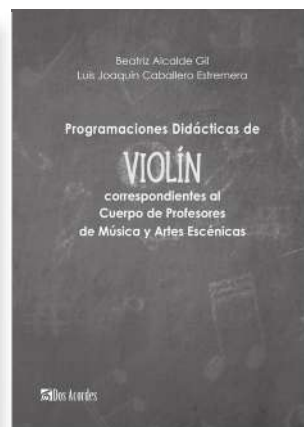
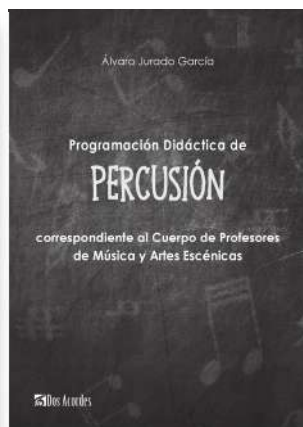
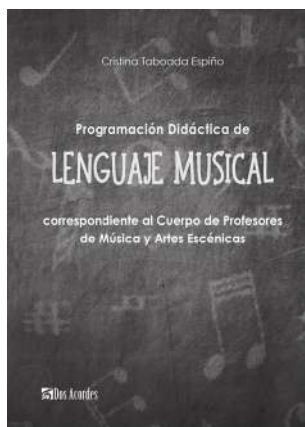
Javier Jurado

 **Dos Acordes**

A la venta en:
<http://www.dosacordes.es/tienda>

Dos Acordes®

Temarios y Programaciones Didácticas



A la venta en:
<http://www.dosacordes.es/tienda>