

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Trabajo Final de la Licenciatura en Perfeccionamiento del Instrumento-Viola
Préstamos musicales en el repertorio solista de la Viola
Un aporte conceptual desde la revisión sociológica e histórica de la circulación y difusión del
repertorio del Barroco al Romanticismo

Alumno: Agustín Cárdenas

Asesores

Prof. Ana Gabriela Yaya

Prof. Alberto Lepage

Abril 2016

Resumen

Este trabajo propone una revisión del repertorio solista del período Barroco a Romántico musical desde un enfoque sociológico. Esta revisión está orientada por preguntas en torno al rol social que ocupan los instrumentistas, cómo los violistas se relacionan con las demandas del mercado, cómo trabajan en relación la difusión y circulación de música y sus posicionamientos como agentes culturales. Esta indagación surge, por un lado, de la observación de la falta de composiciones musicales escritas originalmente para viola solista en los períodos mencionados. Por otro lado, ante esta vacancia, la recurrencia a interpretar obras que originalmente son para otro instrumento. Y por último, y en consecuencia de lo anterior, la legitimación de estas obras dentro del repertorio de la viola. Finalmente proponemos pensar este grupo de obras como repertorio prestado, e invitar a una reflexión sobre los procesos sociales y musicales que se conjugan en la escena cultural en torno a la música para viola. El objetivo principal de este trabajo es proponer herramientas para reflexionar sobre el origen, circulación y difusión de las obras que integran el repertorio de viola solista desde el Barroco al Romanticismo. Para esto será necesario revisar diversas categorías sobre los procesos de legitimación de obras en el campo del Arte y la influencia de las instituciones educativas, instituciones culturales e intérpretes de viola más importantes de la actualidad. Por último intentamos generar preguntas que respondan a las posibilidades de elección de repertorio de un intérprete de música para viola en la actualidad. De esta manera es que se cuestionarán los hábitos, la presencia de un repertorio que resulte cuestionable (el repertorio prestado) y la legitimidad de dicho repertorio. A tal fin nos basaremos en escritos de David Dalton (1988/2016), William Primrose (1976), Jean Bourdieu (1997/2004/2010) y el trabajo final de Patricia María Zanni (1999), entre otros, en el cuál se deja entrever la problemática, a pesar de dejar un espacio de vacancia, espacio al que nos abocaremos en la tarea de iniciar su exploración.

Palabras claves: Repertorio prestado, Legitimización, Préstamo, Posición/ Posicionamiento.

Agradecimientos

Antes de comenzar, me gustaría utilizar esta instancia final no sólo como un cierre desde lo académico, sino también para agradecer a todas aquellas personas con las que nos cruzamos en este camino, y que ayudaron a formar lo que hoy soy, tanto desde el aspecto musical como desde el aspecto humano.

Primero que nada agradecer a mi mamá Miriam y a mi papá Juan por estar, por confiar, por ayudarme siempre que lo necesité, por darme energías para llevar a buen puerto este proceso largo que fue la carrera y sobre todo por poder darse el lujo de darme la posibilidad de estudiar acá en Córdoba, les estaré eternamente agradecido.

A mis hermanas Clari y Flor, que no solo me dieron energías y me supieron acompañar, sino que se tuvieron que aguantar las largas horas, días, semanas, meses de estudio muchas veces en horarios incómodos, muchas veces largos períodos, por eso gracias también.

A mi novia Fran, que ciertamente sin su energía y un par de empujoncitos anímicos se me hubiese complicado terminar la cursada y llegar hasta esta instancia a la que hoy llego, además de ayudarme siempre que lo necesité.

Un agradecimiento especial a los profesores Alberto Lepage, Finlay Ferguson, Tatiana Shundrovskaya, Dimitri Pokras, Cristián Montes. A pesar de no ser todos ustedes mis profesores de instrumento principal, me enseñaron a querer la música, a disfrutarla, e intentar siempre dar lo mejor de mí, además de ayudarme a encontrar la solución a problemas y superar taras con mi instrumento y con la música. Les agradezco de corazón el tiempo y los comentarios dados.

Gracias a mis asesores de este Trabajo Final, Gabriela Yaya y Alberto Lepage, que fueron encausando mis ideas y mis deseos, y logrando así hacer de este proceso final un disfrute constante.

Un especial agradecimiento a Andrea Mellia, la pianista que me acompaña en mi recital del Trabajo Final, quien supo ayudarme a encausar muchas cosas con la viola, pero principalmente me ayudó a disfrutar de lo que estaba haciendo, me ayudó a querer hacer música con más ganas, e hizo de los ensayos un momento de disfrute. Gracias Andre.

A todas las personas con las que tuve el placer de convivir, amigos que se fueron haciendo también, Tahiú, Pupi, Clari, Flor, Guidito, Agus, que me bancaron siempre o casi siempre con mis rayes y eso.

A mis amigos de siempre, que me acompañan desde dónde estén; y a los que se fueron sumando al baile de las amistades a lo largo de los años.

A mi hermano del alma Adito por bancarme y ayudarme también con lo que fui necesitando, al igual que Tahiú.

A los abuelos, los que están y los que partieron, a los tíos y tías, los primos y primas con los que no pude compartir tanto este proceso por estar lejos, pero que siempre estuvieron dispuestos a darme una mano, a sacarme una sonrisa, a escuchar cuando les quería compartir mi música, gracias.

A mis amigos Juan y Euge que me dieron la brillante idea para el comienzo de este trabajo en una de esas tormentas de ideas cuando no se me ocurría nada.

A los Reti que siempre me ayudaron a recargar buenas energías y a despejar la mente y el alma.

A la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Córdoba. A sus integrantes que hemos sabido tirar para el mismo lado y hacernos compañía en las buenas y en las malas, además de esa buena onda y ese corazón inmenso. A Daniel Mazza su director, que con su predisposición cumplió uno de mis deseos, que era tocar una obra solista con orquesta.

A la dirección de la Facultad de Artes, el Departamento de Música, que me acompañaron y facilitaron el desenvolvimiento de todas las instancias administrativas. El agradecimiento a la Prof. Cecilia Argüello y su equipo de trabajo.

Simplemente gracias, gracias a todos ustedes, a los que seguramente me olvido de nombrar también. Gracias por estar en cuerpo y/o en alma. Llegamos todos juntos a esto, gracias de verdad.

INTRODUCCIÓN	- 6 -
I - UNA LECTURA SOCIOLOGICA	- 7 -
II - EL REPERTORIO SOLISTA DE LA VIOLA.....	- 9 -
II.I - Introducción.....	- 9 -
II. II - ¿Se encuentra dentro del repertorio?.....	- 9 -
II. III - Los intérpretes de renombre.	- 11 -
II.IV- Festivales y Competiciones.	- 13 -
II.V- El repertorio prestado en el ámbito educativo.....	- 16 -
III- EL POR QUÉ CON PORQUES	- 18 -
IV- LA GENTE DICE.....	- 24 -
Algunas conclusiones emergentes en la encuesta	- 24 -
V- CONCLUSIONES Y DISCUSIONES.....	- 26 -
VI - PALABRAS FINALES.....	- 29 -
BIBLIOGRAFÍA	- 31 -
DICCIONARIOS	- 32 -
ANEXO	- 33 -
Conceptos	- 33 -
Audios.....	- 36 -
Competiciones	- 37 -
Programas de cursado en distintas instituciones	- 41 -
Cuestionario.....	- 43 -
Recogida y análisis de información.....	- 45 -
Del instrumento y de la muestra.....	- 45 -
Análisis de las preguntas.....	- 45 -
Preguntas abiertas categóricamente emergentes	- 45 -
Porcentajes	- 47 -

Introducción

Este trabajo propone una revisión del repertorio solista del período Barroco a Romántico musical desde un enfoque sociológico. Dicha revisión está orientada por preguntas en torno al rol social que ocupan los instrumentistas, cómo los violistas se relacionan con las demandas del mercado, cómo trabajan en relación con la difusión y circulación de música, y sus posicionamientos como agentes culturales.

Esta indagación surge, por un lado, de la observación de la falta de composiciones musicales escritas originalmente para viola solista en los períodos mencionados. Por otro lado, ante esta vacancia, la recurrencia a interpretar obras que originalmente son para otro instrumento. Y por último, y en consecuencia de lo anterior, la legitimación de estas obras dentro del repertorio de viola. Finalmente proponemos pensar este grupo de obras como *repertorio prestado*¹, e invitar a una reflexión sobre los procesos sociales y musicales que se conjugan en la escena cultural en torno a la música para viola.

El objetivo principal de este trabajo es proponer herramientas para reflexionar sobre el origen, circulación y difusión de las obras que integran el repertorio de viola solista desde el Barroco al Romanticismo. Para esto será necesario revisar diversas categorías sobre los procesos de legitimación de obras en el campo del Arte y la influencia de las instituciones educativas, instituciones culturales e intérpretes de viola más importantes de la actualidad. Por último intentamos generar preguntas que respondan a las posibilidades de elección de repertorio de un intérprete de música para viola en la actualidad.

En el primer capítulo se plantea un marco teórico conceptual basado en ideas del sociólogo Jean Bourdieu que permitirán avanzar sobre la temática.

En el segundo capítulo se realizará una indagatoria dentro de distintas áreas en torno a la obra de arte en cuestión a fin de comprobar la existencia y legitimidad del *repertorio prestado* dentro del repertorio usual² de la viola.

En el tercer capítulo se hará un análisis de la bibliografía pertinente relacionada a las diversas causas que se desprenden de la hipótesis inicial del presente trabajo.

¹ Anexo Definiendo conceptos.

² Anexo Definiendo conceptos.

En el cuarto capítulo se expondrán algunos de los resultados emergentes de una encuesta de sondeo en el ámbito musical de la ciudad de Córdoba- Argentina que permitió recaudar una empiria.

Por último, en el quinto y sexto capítulo se presentarán las conclusiones y discusiones en las que se hacen los cruces entre lo conceptual y la interpretación, avanzando en las hipótesis y líneas posibles de investigación futura respectivamente.

I - Una lectura sociológica

En el siguiente capítulo intentaremos exponer la visión que a Jean Bourdieu le respecta sobre el arte, que presenta y desarrolla en dos de sus escritos, por un lado *El sentido de los gustos* (2010), y por el otro *Las reglas del Arte* (1995).

Bourdieu interpreta a la obra de arte como una mercancía, un producto ligado a los procesos de la división del trabajo (Bourdieu 2010:89-90), un bien transferible -un bien simbólico en este caso- que se va pasando de manos. Esta idea decanta claramente en la existencia de determinados agentes que conviven entre ellos y con la obra de arte. Nombraremos dichos agentes a fin de facilitar referencias futuras.

Por un lado, al hablar de mercancía, hablamos de la existencia de un mercado consumidor del producto, hay también, por ende, un productor-el artista-, y hay un bien adquirible, un bien transferible -la obra de arte-, al que el autor nombra como *bien simbólico* (Bourdieu 2010:89-90). El mercado estaría representado por los consumidores intelectuales y no intelectuales de las clases dominantes (Bourdieu 2010:90), y de los mismos productores-receptores.

Llegado a un determinado punto, el productor debe adoptar un lugar, una postura desde la cual va a producir dicho bien simbólico, a fin de conquistar la legitimidad cultural o el monopolio de la producción, reproducción y manipulación legítimas de los bienes simbólicos y del poder correlativo de imposición legítima (Bourdieu 2010:144). Claro que no hay posición alguna que no reclame una postura determinada, y a la vez excluya toda una serie de posiciones dentro de lo que el autor cataloga como *espacio de las posiciones posibles* (Bourdieu 2010:136). Cada posición está objetivamente definida por su relación con las demás posiciones dentro de este espacio de los posibles, es decir, que la posición elegida

es a la vez ella misma, y la negación o la complementación con otras posiciones que se han dejado de lado (Bourdieu 1995:342).

La relación entre las posiciones y las tomas de posiciones -particularmente con las obras de arte- está siempre mediatizada por las disposiciones de los agentes y por el espacio de los posibles que estas constituyen como tal a través de la percepción del espacio de las tomas de posiciones que ellas mismas estructuran (Bourdieu 1995:381). Encontramos entonces, que entre la relación del productor con el receptor existen dos diferentes posturas, a grandes rasgos dentro del campo, por las cuáles se puede optar: por un lado está aquél productor que produce sus obras para sus colegas- intelectuales que producen para intelectuales, o productores para productores-, llamado por Bourdieu *el campo de producción restringida*, y por otro lado está el tipo de productor que realiza sus obras destinadas a no productores -no intelectuales de la franja dominante u otras clases sociales-, que el autor llama *el campo de la gran producción simbólica* (Bourdieu 2010:90).

El *campo de producción restringida* intenta llegar a cierta autonomía para ser su propio molde, una interpretación "creadora" para el uso de los "creadores" (Bourdieu 2010:91); mientras que el *campo de la gran producción* busca encajar en un patrón predeterminado, satisfacer una necesidad creada por las franjas dominantes, que resultan ser los consumidores de estos bienes simbólicos, una oferta que cubre una demanda (Bourdieu 2010:89-90).

A pesar de poseer cierta independencia dentro del campo, los productores de bienes simbólicos se dan cuenta que esta libertad en la forma que ostentan, no es más que la condición de su sumisión a las leyes del mercado de bienes simbólicos, es decir que están supeditados a una demanda (Bourdieu 2010:89-90). Esto sucede además, debido a que, en palabras de Bourdieu " todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural" (Bourdieu 2010:93), con lo cual, el artista depende de este mercado para poder investir dicha legitimidad.

La visión de Bourdieu es entonces una visión mercantilista del arte, la cual se ve reforzada al comprobar que se rige también por reglas que se asemejan a las aplicadas en los mercados comunes, aquellos donde el bien transferible es un bien monetario, o un producto (Bourdieu 1995:371). Frente a esta visión, y como ya introdujimos con antelación, el productor posee de todos modos cierta libertad, como la libertad de elegir dentro del campo

que ocupa, elegir una manera de hacer, una postura desde donde hacer, una *posición dentro del campo*.

Retomaremos esta idea de la *toma de posiciones* y la del *espacio de las posiciones posibles* más adelante en este escrito al momento de hablar en profundidad sobre la responsabilidad que posee el instrumentista en la vida de la obra de arte.

II - El repertorio solista de la Viola

II.1 - Introducción

En el repertorio solista de la viola del Barroco al Romanticismo existen obras *originales* para el instrumento, y obras *incorporadas* desde el repertorio de otros instrumentos, las que representan los *préstamos*³ dentro del mismo. Dichas obras fueron ganando en popularidad a lo largo del tiempo, hasta llegar a ser en muchos casos obras referenciales para los violistas. A qué se debe este proceso es lo que inspira el comienzo de esta búsqueda, pero antes de exponer las causas posibles que podrían haber causado tal fenómeno, nos detendremos brevemente para observar qué tan legitimado está este *repertorio prestado*, y qué tan inserto dentro del corpus de obras de la viola se encuentra.

II. II - ¿Se encuentra dentro del repertorio?

Si tuviéramos que describir cómo es que llega una obra al corpus del repertorio de la viola, deberíamos nombrar aunque sea los procesos que se llevarían a cabo en toda la historia de dicha obra, desde que es concebida, hasta que forma parte del repertorio.

Esquemmatizando a grandes rasgos, encontraríamos en primera instancia el proceso compositivo, o proceso creativo, en el que la obra se gesta y logra su forma inicial.

Luego de esto se encontraría el proceso de gestión de la obra, en la que tendría que abrirse camino para lograr ser interpretada. Puede solicitarse a algún solista importante para

³ Anexo Definiendo conceptos.

que la interprete, si es que no está ya dedicada a alguno la obra⁴; o bien que alguna orquesta la reproduzca públicamente; o bien ser presentada en algún concurso de composición o de intérpretes, en donde la obra en cuestión sea interpretada ante el público. Todos estos factores podrían destacarse entre las cuestiones más relacionadas con la política, la burocracia de la música.

Una vez superado el proceso de gestión y siendo interpretada la obra públicamente, llega el proceso de aceptación, no solo del público en general, sino del específico también: los mismos intérpretes/instrumentistas, los intelectuales, los catedráticos y/o los críticos. Claro está que no es necesaria la aceptación por parte de todos estos agentes del público específico, pero al menos los intérpretes sí, ya que depende de estos que las obras sean presentadas en público o no, y de los consumidores, que son, según Bourdieu, quienes generan y moldean en muchos casos la demanda y el gusto (Bourdieu 2010:88,89), lo que es claramente necesario para entrar en consideración.

Ya aceptada la obra por los públicos, se puede decir que esta se encuentra dentro del repertorio. Pero si lo que se quiere es que la obra tenga una pervivencia en el tiempo, el camino, lejos de haber concluido, continúa, le queda ahora mantenerse en vigencia, y es aquí donde los intérpretes llegan a tener una gran influencia, así como también una gran responsabilidad en este proceso de supervivencia.

La aceptación por parte del intérprete ayudaría a que la obra en cuestión siga en vigencia, para pertenecer no solo al repertorio general del instrumento, sino para estar dentro del *repertorio usual*, lo que le aseguraría una mayor permanencia en el repertorio, y gozaría así de una popularidad y aceptación siempre en crecimiento. En palabras de Bourdieu (2010:93): "Todo acto de producción cultural implica la afirmación de su pretensión a la legitimidad cultural".

Muchas de las obras que dejan de ser interpretadas suelen ser rescatadas por estudiosos al momento de realizarse catálogos, estudios históricos o analíticos, o cosa parecida, y es por estos medios que inclusive la obra *olvidada* puede volver a investir cierto interés y volver así a estar dentro del *repertorio usual* del instrumento.

Todos estos procesos antes nombrados conforman el proceso de legitimación⁵. En este apartado intentaremos pues, comprobar el grado de legitimación de aquellas obras que

⁴ Como sucedió con el concierto de William Walton, que fue dedicado al gran violista Lionel Tertis (White, John 2006:105-110), o como la obra Haroldo en Italia, de Héctor Berlióz, dedicada a Nícolo Paganini.

⁵ Anexo *Definiendo conceptos*.

en su primer proceso, el de creación, fueron concebidos para otros instrumentos, y que tiempo después la viola las tomó y las incluyó dentro de su repertorio, es decir las obras del *repertorio prestado*.

Según las tradiciones históricas propias de cada formación social, las funciones de reproducción y de legitimación pueden concentrarse en una sola institución- como fue el caso de la Academia Real de pintura, siglo XVII- o dividirse entre instituciones diferentes- como el sistema de enseñanza, las academias, las instancias oficiales o semioficiales de difusión (museos, teatros, ópera, salas de concierto, etc.)- a las que pueden agregarse instancias menos reconocidas que expresan de manera más estricta a los productores culturales [...] (Bourdieu 2010:105).

II. III - Los intérpretes de renombre.

En el capítulo *Una lectura sociológica* introdujimos el concepto de *toma de posiciones* dentro de un espectro de *toma de posiciones posibles*. Respecto a esto, y relacionado a los modelos que representan los intérpretes de renombre, Bourdieu dice, a modo de ejemplo haciendo alusión al espacio de los posibles, que existe esta "imagen de los grandes precursores, respecto a los cuales uno se piensa y se define" (Bourdieu 1995:353). Esto está expuesto como una posibilidad, claro está, pero denota la importancia de quienes nos preceden dentro del proceso de formación de cada uno. Son muchas las veces que nos pensamos y nos definimos en relación a los grandes precursores, los grandes solistas, los grandes maestros⁶, y esto es a la vez tanto un acierto- debido a que nos ayuda como guía en el proceso de aprendizaje-, como así también una actitud que puede entorpecer nuestro crecimiento llegado a determinado punto.

De todos modos, si tomamos en cuenta que los intérpretes son quienes hacen públicas las obras y en torno a los cuáles muchas realidades se piensan y se definen, y al investigar en audios y videos encontramos interpretaciones de reconocidos instrumentistas de obras comprendidas dentro del *repertorio prestado*, entonces podríamos decir sin temor a equivocarnos que dichas obras se encuentran dentro del *repertorio usual* del instrumento.

⁶ En la encuesta realizada en el marco de este trabajo, casi el 50% de los alumnos recurren a sus profesores al momento de elegir nuevas obras a ser estudiadas y posteriormente interpretadas.

Tomaremos pues varios solistas de renombre a modo de ejemplo, y ahondaremos dentro de las obras que interpretan en busca de obras enmarcadas por el denominador común antes nombrado *repertorio prestado*, a fin de comprobar la anterior aseveración. Dichos solistas serán:

TABLA 1: Intérpretes y su repertorio

Violistas/ solistas	Obras del <i>repertorio prestado</i> más conocidas/ interpretadas
Bruno Giurana	- Sonata Arpeggione, original para Arpeggione ⁷ de F. Schubert - Sonata 120 nro. 2 de J. Brahms, original para clarinete y piano ⁸ .
Ori Kam	- Sonata Arpeggione, original para Arpeggione ⁹ de F. Schubert - Sonata 120 nro. 1 de J. Brahms, original para clarinete y piano ¹⁰ .
Tabea Zimmerman	- Sonata Arpeggione, original para Arpeggione ¹¹ de F. Schubert - Sonata 120 nro. 2 de J. Brahms, original para clarinete y piano ¹² . - Concierto de W.A. Mozart k.622, original para clarinete y orquesta ¹³ .
Yuri Bashmet	- Sonata 120 nro. 1 de J. Brahms, original para clarinete y piano ¹⁴ .
Nabuko Imai	- Fantasía Cromática de J.S. Bach, original para clave ¹⁵ .
Lionel Tertis	- Sonata 120 nro. 1 de J. Brahms, original para clarinete y piano ¹⁶ .

⁷ Anexo Audios 1.

⁸ Anexo Audios 7.

⁹ Anexo Audios 2.

¹⁰ Anexo Audios 5.

¹¹ Anexo Audios 3.

¹² Anexo Audios 8.

¹³ Anexo Audios 10.

¹⁴ Anexo Audios 6.

¹⁵ Anexo Audios 12.

¹⁶ Anexo Audios 4.

Reiner Moog	- Concierto de W.A. Mozart k.622, original para clarinete y orquesta ¹⁷ .
Max Baillie	- Fantasía Cromática de J.S. Bach, original para clave ¹⁸ .
Wladimir Kossjanenko	- Ciaccone de la partita número 2 de J.S. Bach, original para violín solo ¹⁹ .
Jesús Rodolfo ²⁰	- Ciaccone de la partita número 2 de J.S. Bach, original para violín solo ²¹ .

Podemos ver aquí cómo intérpretes de renombre de nuestra actualidad recurren para sus presentaciones a obras del *repertorio prestado*, demostrando que dichas obras sí se encuentran aceptadas y legitimadas dentro de la esfera de los intérpretes.

II.IV- Festivales y Competiciones.

Como ya hemos expuesto anteriormente, es importante para el reconocimiento de una obra el espacio donde es presentada, ya sea un teatro importante, una orquesta importante, algún solista o solistas que envistan cierto prestigio, entre otros. Estos espacios forman, ya sea voluntaria o involuntariamente, parte de los factores que legitiman y perpetúan el repertorio, y a los que los intérpretes en formación y crecimiento muchas veces acuden en busca de sabiduría, por decirlo de alguna forma. Tendemos a buscar patrones o imágenes que seguir, y esto no solo con cómo suena el instrumento, sino con qué obras interpretar, qué obras elegir al momento de preparar alguna presentación. Es por esto que nos detendremos a analizar algunos programas de competiciones internacionales importantes, como así también programas de festivales internacionales, en búsqueda de aquellas obras pertenecientes al *repertorio prestado* a fin de comprobar una vez más, qué tan aceptado se encuentra o no este conjunto de obras dentro del corpus general de obras de la viola.

¹⁷ Anexo Audios 9.

¹⁸ Anexo Audios 11.

¹⁹ Anexo Audios 14.

²⁰ Si bien los últimos cuatro solistas no revisten tanta importancia como los anteriores, nos avenimos a incluirlos en esta lista debido a que interpretan obras importantes dentro del repertorio prestado, y sus grabaciones son de fácil acceso en medios de comunicación como Youtube y Spotify.

²¹ Anexo Audios 13.

Antes de comenzar con la búsqueda explicaremos brevemente la modalidad de las competiciones que hemos estado observando, a fin de facilitar futuras referencias: se le entrega a los competidores una serie de listas con obras, que se corresponden en general con momentos del concurso o del evento. Puede tratarse de una primera lista para una pre-selección por video o algo parecido; una segunda lista para una primera fase; otra para una segunda fase, en caso de haber una; una cuarta lista para una instancia de semi-final, por ejemplo; y una lista para la instancia final.

En la Lionel Tertis International Competition²², si observamos la primera lista, nos encontramos con la presencia de dos obras del *repertorio prestado*: en primer lugar está la sonata Op. 120 nro.1 de J. Brahms, y hacia el final de la lista A se encuentra la Sonata para Arpeggione, de F. Schubert. En la lista C del mismo concurso, encontramos todas obras de J.S Bach originales para violín o cello solo- BWV 1001/1004/1010/1011/1012-.

En la Yuri Bashmet International Competition²³, en la lista A, correspondiente a la primera ronda, se pide a los competidores que interpreten dos partes contrastantes pertenecientes a sonatas o partitas para violín del BWV 1001-1006, o Suites para cello solo del BWV 1007-1012, todas estas anteriores de J.S. Bach. Así mismo, en la lista A y B correspondiente a la tercer ronda, encontramos respectivamente primer y segundo movimiento de las Sonatas pertenecientes al Op. 120 de J. Brahms, y Adagio y Allegro Op. 70 de R. Schumann, original esta última para corno y orquesta.

En la ARD International Music Competition Munich²⁴ encontramos en la ronda de pre-selección la opción de elegir interpretar alguna de las Suites para cello solo BWV 1009-1010-1011 de J.S. Bach. En la lista 2 de la primera ronda encontramos los Capriccios número 13 o 20 de Niccolò Paganini. En la lista 4 vemos las Sonatas Op. 120 nro. 1 y 2 de J. Brahms, como así también la Sonata Arpeggione de F. Schubert.

En la Thailand International String Competition²⁵, hallamos a partir de la instancia de semifinal obras pertenecientes al citado *repertorio prestado*, estas son: Sonatas y partitas para violín solo BWV 1001-1006 o Suites para cello solo BWV 1007-1012 de J.S. Bach. Y ya en la instancia final se pide interpretar alguna de las obras de la lista, entre las que

²² Anexo Competiciones, Nro. 1.

²³ Anexo Competiciones, Nro. 2.

²⁴ Anexo Competiciones, Nro. 3.

²⁵ Anexo Competiciones, Nro. 4.

encontramos primer y segundo movimiento de alguna de las Sonatas del Op. 120 de J. Brahms; Adagio y Allegro Op. 70 de R. Schumann; y Sonata para Arpeggione de F. Schubert.

Por último, en las listas dadas en la Tokio International Viola Competition²⁶, encontramos en la selección preliminar (pre-selección), dos movimientos de las Suites Op. 72, Op. 80 y Op. 87 de B. Britten originales para cello. En la primera ronda aparece entre las obras sugeridas la Sonata para Arpeggione D 821 de F. Schubert. Para la segunda ronda, se ofrece como opción la Ciaccona en G menor de J.S Bach original del BWV 1004 para violín solo. En la ronda final, se da como opción la interpretación de tres obras de J. Brahms que no fueron concebidas en sus comienzos para la viola, encontramos así pues las dos Sonatas pertenecientes al Op. 120, y una tercer Sonata para viola y piano en G mayor Op. 78, original para violín y piano.

Como se puede observar, varias de las obras encuentran su correlato entre una y otra competición: las Sonatas del Op. 120 de J. Brahms; la Sonata Arpeggione de F. Schubert; Suites, Sonatas y Partitas para violín o cello solo de J.S. Bach; Adagio y Allegro de R. Schumann, entre otras tantas que se repiten tanto dentro como fuera del antes denominado *repertorio prestado*, con lo cual no es difícil de entrever lo importante, tanto positiva como negativamente, que puede ser la repetición, la emulación de las obras del repertorio; positiva porque esta repetición es la que hace que la obra persista, que la obra haya sido conocida en primera instancia, y que hoy en día siga revistiendo cierta vigencia; y negativa porque es real que quienes buscamos referentes, vamos a tender a seguir repitiendo tanto los patrones como los repertorios, dejando de lado una gran cantidad de obras que por no ser tan populares, no revestir tanto interés, no son tan usualmente interpretadas. Se genera así una idea generalizada de que la Viola posee un repertorio poco rico, escaso en cuanto a cantidad, y por eso es que en los recitales tienden a repetir con cierta frecuencia determinadas obras. Dice Primrose respecto a esto, que posiblemente la culpa de esta impresión de que el repertorio de la viola es limitado se deba en gran medida a los mismos intérpretes que tienden a repetir una y otra vez las mismas obras (Dalton 2016).

²⁶ Anexo *Competiciones*, Nro. 5.

II.V- El repertorio prestado en el ámbito educativo

Como ya hemos expuesto con anterioridad, uno de los factores legitimadores del repertorio de la viola y de todos los instrumentos resultan ser, por decirlo de algún modo, las instituciones educativas, aquellos lugares en los que se imparte y se recibe el conocimiento, otro de los espacios donde se populariza dicho bien simbólico. En algún momento estas instituciones estaban representadas por la música dentro de las iglesias, luego las universidades hicieron su aparición, luego las cortes y sus salones dónde se desarrollaba el arte (Bourdieu 2010:86), y más adelante, llegando hasta nuestro tiempo, el desarrollo del conocimiento se vio relacionado a la escolarización: colegios, escuelas, universidades y conservatorios.

Bourdieu expone que

"dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima el arbitrario cultural que una formación social plantea por su misma existencia, y reproduciendo la distinción entre las obras legítimas y las ilegítimas y, al mismo tiempo, las maneras legítimas e ilegítimas de abordar las obras legítimas (Bourdieu 2010:104)

vislumbrando también el poder de conservación y consagración que reviste la escuela como institución de enseñanza (Bourdieu 2010:107).

"La acción escolar señala entonces aquel conjunto de cosas que merecen ser vistas o diferenciadas de todo un gran cuerpo de obras de arte, sectorizando así las obras de artes que sobresaldrán, a la vez que hecha a las tinieblas a toda otra multitud de obras, arrojando luz sobre eso que ella [la escuela] cree que debe ser percibido" (Bourdieu 2010:126,127).

Se realizó dentro del marco del presente trabajo una encuesta²⁷ indagatoria realizada sobre una muestra de treinta y dos personas provenientes del entorno musical de la ciudad de Córdoba-Argentina. Dicha encuesta proveyó de datos empíricos que aportaron porcentajes y categorías emergentes relevantes para la realización del trabajo, por

²⁷ Anexo Cuestionario y siguientes.

ejemplo el hecho de que la gran mayoría de los encuestados expusieron obtener las obras que interpretan de sus profesores y maestros, con lo cual la figura del mismo, del ente educativo, cobra aún mayor relevancia.

A fin de seguir en nuestro acometido de comprobar que tan inserto o no está este *repertorio prestado* en el *repertorio usual* del instrumento, nos avenimos en la tarea de buscar en aquellos lugares en los que se imparte el conocimiento relacionado a la interpretación del instrumento. Buscamos en programas de universidades, como la de Córdoba-Argentina y la de Viena-Austria; buscamos en programas de guía de conservatorios como el Conservatorio de Música Francisco Escudero en Donostia-España.

Encontramos entonces, por ejemplo en el programa de las asignaturas Viola I a V de la UNC²⁸ las siguientes obras pertenecientes al *repertorio prestado*:

En la asignatura Viola II se expone tentativamente la sonata K.304 de W.A. Mozart original para violín y piano; una Suite para cello Solo BWV 1007-1012 de J.S. Bach, original para cello.

En la Asignatura Viola III se sugiere una Sonata para cello y clave de J.S. Bach; la Sonata per Arpeggione de F. Schubert original para arpeggione; una Suite de J.S. Bach para cello solo BWV 1007-1012, original para cello.

En la Asignatura Viola IV se presenta a modo de ejemplo una de las 3 Sonatas para viola da gamba y clave de J.S. Bach; una Suite para cello solo BWV 1007-1012 de J.S. Bach; y/o una de las dos Sonatas para Viola y Piano del Op. 120 de J. Brahms.

En la Asignatura Viola V se presenta como opción para ser estudiada e interpretada una Suite de J.S Bach del BWV 1007-1012, y toma centralidad el estudio de alguno de los 24 Capriccios de Niccolo Paganini, originales para Violín.

Si observamos en el programa para el Trabajo Final de Viola en la Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien²⁹- Viena-, observamos que obras del *préstamo* se exponen tentativamente a ser interpretadas. Tales como alguna de las Suites para cello solo BWV 1010-1012 de J.S. Bach en el punto 4, o algunos movimientos de las sonatas y partitas para Violín Solo.

En el programa de cursado del Conservatorio Profesional de Música Francisco Escudero³⁰- Donostia, España-, observamos otra vez cómo se exponen como guía obras para

²⁸Anexo Programas de Universidad/Conservatorio, Nro 1.

²⁹Anexo Programas de Universidad/Conservatorio, Nro. 2.

³⁰Anexo Programas de Universidad/Conservatorio, Nro. 3.

viola sola de J.S. Bach, que no existen originalmente para viola, sino que se trata de las obras para cello solo del BWV 1007-1012, o las sonatas y partitas para Violín solo.

Podemos vislumbrar aquí entonces, cómo sí están insertas también las obras del *repertorio prestado* en lo concerniente al estudio, impartir y recibir conocimiento relacionado a la interpretación del instrumento, reforzando la idea inicialmente expuesta sobre la legitimización de dicho repertorio dentro de las instituciones.

Tomando en cuenta que se hallan presentes en varias de las facetas relacionadas con la obra de arte, puede decirse entonces que las obras legitimadas son interpretadas, requeridas y enseñadas en el ámbito de la Viola, con lo cual se encuentran no solo dentro del corpus de obras del instrumento, sino que muchas de ellas gozan de gran popularidad y aceptación por parte de la sociedad musical, perteneciendo al *repertorio usual* del instrumento.

III- EL POR QUÉ con PORQUES

Si bien pudimos demostrar el grado de legitimización de las obras *prestadas* dentro del corpus de obras de la viola, nos preguntamos por el origen o las causas del fenómeno y si las hubiera, la consecuencia que tienen en el presente, y también nos preguntamos por las causas de la abundancia de obras dentro del repertorio usual que originalmente no fueron concebidas para la Viola.

Con motivo de hallar una respuesta a esta pregunta, intentaremos centrarnos en una hipótesis en la que por diversas causas la Viola no gozó de popularidad a la hora de que se le compusiesen obras solistas principalmente dentro de los períodos comprendidos desde el período Barroco hasta el período Romántico de la música.

Al analizar datos extraídos de la encuesta³¹ realizada a músicos del ámbito en la ciudad de Córdoba, extrajimos que algunas de esas causas posibles están relacionadas a que " en la mayoría del repertorio del barroco al romanticismo se ha priorizado el cello y el violín para abordarlos como solistas"; o que el instrumento era desconocido; o no tenía el favor de

³¹ Anexo Cuestionario y Análisis de las preguntas.

los compositores, por falta de popularidad propia o exceso de popularidad de aquellos instrumentos que la rodeaban; debido tal vez a [poseer] un "rango del registro no muy popular", o ser un instrumento de poco volumen; y surge entre unos pocos la idea de que "los violistas no investigan la cantidad de repertorio que hay sin tocar". Presenta además problemas mecánico/técnicos: "es un instrumento difícil de tocar debido a su tamaño y su dificultad de sacar sonido a la misma"; " debido a su timbre y registro" se le dificulta estar situada en un lugar de jerarquía.

Dentro del mundo de los instrumentos siempre alguna familia o algún instrumento se ve desfavorecida/o de alguna manera, ya sea por no pertenecer a determinados círculos, o por no poseer determinadas características que los demás instrumentos o las demás familias si poseen, como ser una prestancia particular, o un sonido que sea de agrado común, o lo que fuere. Dice Patricia Zanni en su Trabajo Final sobre el repertorio de la viola: "Es por todos conocido que la viola no ha gozado del favor de los compositores [...] (Zanni 1999:2).

Son muchas las veces que en el ámbito instrumental, los violistas reciben reprimendas de maneras informales, a modo de broma, o a modo de queja: "siempre nos roban el repertorio" se suele escuchar de cellistas, "¿que no tienen repertorio ustedes?" se puede escuchar en el ámbito estudiantil; y múltiples bromas haciendo hincapié en el hecho de que los violistas poseen un repertorio pobre en cantidad y variedad- es decir, que se interpreta a menudo o muy a menudo el mismo repertorio-, o que en muchas ocasiones tal o cual obra no le "pertenece", o inclusive alegando una falencia técnica en los intérpretes que hacen inaudibles sus interpretaciones. Dicen algunos que "se la subestima por lo general" y que "está menospreciada", además de que "se les toma mucho el pelo"³².

Este tipo de comentarios sirven de disparador para algunos interrogantes: ¿Por qué es que se los tilda a los violistas de *usurpadores* o *ladrones* de repertorio? ¿Qué acaso no hay repertorio para viola suficientemente interesante como para que sea interpretado y reconocido?; si es verdad que siempre se toma prestado repertorio de los demás instrumentos, ¿A qué se debe este fenómeno? ¿Cómo se produce este fenómeno? ¿Qué rol juegan los mismos violistas en el proceso de *préstamo* y legitimación del repertorio? ¿Qué sucedió con la viola en los períodos que van del Barroco al Romanticismo que condujo a los compositores a no componer tanto para la viola?, ¿O es acaso esta idea de que no hay obras

para viola en el citado período una idea generada y generalizada, o *vox populi?*, y ante esta situación, la pregunta que cobra centralidad es: ¿Por qué, en última instancia, se recurre tanto al repertorio de otros instrumentos como para que esto sea tomado como un robo?

Sucede en muchos instrumentos que se recurre al repertorio de otros a fin de enriquecer el propio. Se produce en este sentido un proceso de *préstamo*, que sin connotaciones negativas ni cosa alguna, lleva a cabo la viola principalmente con el repertorio asociado a los períodos Barroco, Clásico y Romántico de la Historia de la música.

Se podría diferenciar entre ciertos procesos compositivos diversos que generarían distintos tipos de *préstamo*. Puede tratarse de una obra que ha sido escrita para un instrumento y luego arreglada para viola por el mismo compositor³³; o bien obras compuestas para un instrumento y arregladas para la viola por otro compositor años después³⁴; también podría tratarse de transcripciones hechas de obras compuestas para instrumentos antiguos que tuviesen características similares a la viola, u ocupasen un registro parecido dentro del espectro³⁵. Entre los procesos llevados a cabo por los compositores, en estos préstamos podríamos encontrar desde adaptaciones idiomáticas, como ser la adición de dobles cuerdas³⁶; transcripciones³⁷; transposiciones textuales³⁸; o arreglos³⁹ del tipo armónico o melódico sin perder de vista la obra original, a fin de facilitar o hacer posible la interpretación de la obra en cuestión⁴⁰.

Expondremos a continuación algunos de los motivos que consideramos pueden ser la razón para que se produzca el proceso de *préstamo* en los instrumentos en general, pero en la viola en particular.

Muchas de las obras que integran el Corpus del *repertorio prestado* fueron pensadas en sus orígenes, por ejemplo, para instrumentos con características diferentes a las que hoy poseen, o para instrumentos que directamente dejaron de utilizarse y se extinguieron, por

³³ Como en el caso de las dos sonatas del Op 120, nro. 1 y 2 de Johannes Brahms.

³⁴ Como en el caso de sonata K.304 de W.A Mozart arreglada mas de 200 años después de su composición por Joseph Vieland.(Zeyringer 1985)

³⁵ Como ocurrió con la sonata *Arpeggione* de Franz Schubert, con revision y anotaciones por Etienne Ginot. Paris: Editions Jean Jobert, 1969. (Zeyringer 1985)

³⁶ Idem 33.

³⁷ Por ejemplo en la Suite 1 de J.S. Bach. (Zeylinger 1985)

³⁸ Idem 34.

³⁹ (Ger. Bearbeitung) La reelaboración de una composición musical, usualmente para un medio diferente del original. (Grove 1980: 627, tomo 1)

⁴⁰ Como ocurre en varios pasajes de las Suites de Bach, por ejemplo la numero 5 que posee cambios de octava que en el original no se encontraban porque el instrumento original, el cello pícoco, poseía una cuerda mas en el registro agudo que facilitaba ciertos pasajes.

decirlo de alguna manera⁴¹. Telemann, por ejemplo, escribió un concierto para dos Violettas⁴² que fue transcrito tiempo después para dos violas y orquesta (Danks 1979: 61). Así también, la sonata para Arpeggione⁴³ y piano d.821 de Franz Schubert, de 1824, es una obra que ha sido transcrita tanto para viola, como así también para cello, flauta, clarinete, entre otros instrumentos. Casos como estos casi que no deberían de ser tomados como préstamos, ya que se podrían entender como el rescate de una música que de otra manera habría muerto junto con el instrumento para el que fue concebido y que hoy en día no se utiliza más, pero claramente forman parte del citado *repertorio prestado*.

La realidad es que por distintas razones no fue la viola el instrumento que cayó en desuso, y lejos de ser mera suerte, hubo razones relacionadas con el entorno de la viola de ese tiempo que ayudó a la viola a no caer en el olvido. Carlos Prieto (2011: 6), en su libro *The Adventures of a cello* dice “[...] the art is always a reflection of historical evolution and that, therefor, both music and musical instruments undergo the transformations imposed on them by particular eras.” La evolución histórica atraviesa todas las áreas, y el arte no es ajeno a este fenómeno, la música no le es ajena, inclusive los instrumentos y los instrumentistas se ven afectados por esta evolución histórica de la que habla Carlos Prieto, dependiendo del espacio geográfico, del período en el que se desenvuelve, del interés que reviste, en fin, muchas variantes; y es gracias a esta “evolución histórica” que la viola no cayó en el olvido.

La historia favoreció a que no desapareciera la viola, pero no favoreció que se le escribiera repertorio solista en ese período, o no tanto como si favoreció al violín, por ejemplo, en el período Barroco: el violín agudo fue durante mucho tiempo el más importante de la familia, mientras que los demás se usaban sobre todo para cometidos de apoyo (Romnant 2002: 66); también sucedió que la declamación vocal y el recitativo abrieron el camino hacia la escritura y la ópera monódica, de la que los violines iban a ganar una nueva unidad como acompañamiento y un nuevo virtuosismo en la imitación de las voces solistas (Nelson 2003: 17). Sumado a esto, la importancia de los bailes en las cortes, a

⁴¹ Ejemplos de este grupo son la Violetta, la Viola D'ammore, la Viola Da Gamba, entre otros.

⁴² Variedad de instrumento de cuerda frotada, con tres cuerdas sin trastes, al modo del violín. (Randel, Don Michael 2003:935).

⁴³ Instrumento de cuerda, también llamado "guitarra violoncello", tocado con arco, el cual tubo una corta vida en el temprano siglo 19, y esta grabado unicamente gracias a que Schubert compuso una hermosa sonata para él, la cuál fue interpretada por Vincenz Schuster. Fué inventdo y hecho por J.G. Staufer de Viena en 1824 y fue, esencialmente, una viola-bajo (de la Familia de las Violas) con una afinación de guitarra. El cuerpo era grueso en su estructura y los trastes (24) eran, a la forma de la guitarra, tiras de metal fijados al cuello; el arco se utilizaba al modo del cello. El cuerpo era de talle suave, sin embargo esto estaba hecho en imitación de la guitarra, y no como una reencarnación de la viola temprana. Las seis cuerdas estaban afinadas E-A-d-g-b-e'. (Grove 1980:625-626, tomo I)

fin de entretener a los nobles y sus invitados, fue tan grande, que los instrumentos que revestían mayor popularidad en este arte fueron, por consiguiente, los más favorecidos. El violín se convirtió en el Amo del Baile probablemente debido al poder de expansión y calidad de su sonido (Nelson 2003:7). Mersenne se refiere al violín como el *Rey de los Instrumentos* (Nelson 2003: 26). Vemos aquí la imagen o rol que desempeñaba el violín también, a pesar de que antes de la predominancia de éste en el ámbito orquestal, por ejemplo, la viola gozaba de un gran prestigio e importancia dentro de la misma, pero tuvo que ceder su lugar de privilegio al violín, que, con su tono más agudo y un timbre más exquisito, fue desplazando a la viola y esta se encontró siendo sirviente donde alguna vez fue Amo (Forsyth 1982: 395). En estos fragmentos antes citados, podemos entrever con claridad cómo se vio favorecido el violín, y por añadidura, se dejó de lado a los instrumentos de relleno-la viola, por ejemplo-.

La popularidad del violín en los círculos aristocráticos puede no haber sido la única causa para la impopularidad de la viola, se puede tratar también de una cuestión mecánica en la viola, ligada directamente a las innovaciones tecnológicas en los instrumentos. Este argumento gana valor si tomamos en cuenta que la viola llega a un punto de asentamiento de su forma y sus proporciones recién alrededor de la década de 1930, con el desarrollo del modelo de Tertis (Stowell 2001: 34), más de un siglo después que el violín, que cerca del 1800 ya conseguía su forma casi definitiva (Romnant 2002: 66), al igual que del contrabajo modificado, que para principios del 1800 también encontraba su forma definitiva (Romnant 2002: 68). Estas fechas, a pesar de encontrarse ya en el último lapso del que abarcaría este trabajo, denotan un mayor interés por parte de los luthiers, interés por investigar e introducir mejoras en los instrumentos, y pensando desde un lado comercial, en el que se produce según una demanda, denota la mayor demanda de estos instrumentos que se desarrollaron tempranamente-si había mayor demanda también habría mayor producción-.

No ha de sorprendernos, entonces, cuando no encontremos tanto repertorio específico de la viola en los períodos comprendidos desde el 1600 hasta fines del 1800, no solo porque el instrumento sufrió de las subidas y bajadas dentro del tratamiento musical más que ningún otro instrumento de cuerda (Forsyth 1982: 395), sino también porque hasta esa época- 1930 aproximadamente- sufrió cambios y modificaciones en su morfología que no ayudaban a que el instrumento se asentase: siempre con un timbre cambiante, siempre con una dificultad técnica nueva a ser solucionada, siempre un impedimento para que

podiese desplegar sus alas e independizarse de los demás instrumentos, o al menos destacarse y ocupar un lugar particular que no fuese únicamente el de instrumento de relleno.

Otra razón por la cual puede no haberse escrito tanto repertorio entre los períodos Barroco a Romanticismo para la Viola, puede ser el hecho de que, comparativamente con otros instrumentos, tal vez no habían grandes violistas en esos períodos⁴⁴, grandes solistas, como sí ocurrió, por ejemplo, con el violín y el contrabajo, que en fecha tan temprana como principios del 1800 descubrían a Nícolo Paganini y el virtuoso Domenic Dragonetti, respectivamente (Romnant 2002: 68) como sus máximos exponentes, y en el mundo de la viola se debería esperar hasta la entrada en acción de Lionel Tertis, alrededor del 1900, y después la llegada de William Primrose, al que nos referiremos más adelante. Entonces sucedía en el mundo de la viola que no poseía un referente de jerarquía que pudiese explorar y explotar las posibilidades del instrumento, y así poder ayudar en los avances tecnológicos del mismo. Claro está que Paganini marca un antes y un después dentro del mundo del violín⁴⁵, pero es una obviedad que en las épocas anteriores podemos encontrar grandes violinistas también, como por ejemplo Vivaldi, Corelli, entre otros, situación que no se vislumbra en el ámbito de la Viola con tan marcada impronta.

William Primrose, uno de los más grandes virtuosos de la viola, sino el más importante de todos los tiempos, dice en una entrevista con Burton Paige: “Violists themselves may be guilty of having contributed to the impression that the viola literature is limited” (Dalton 2016). Es decir que la impopularidad del instrumento y de su repertorio es en parte por responsabilidad de los mismos intérpretes, que contribuyen a dar esta impresión de que el repertorio de la viola es limitado; y continua Primrose: “To allay any doubts regarding the depth and breadth of the viola repertoire, one need only take to hand the monumental work of Franz Zeyringer, his *Literatur für Viola* [...] [we can see] for instance, that at least 750 pieces have been written for viola without accompaniment; 1,300 for viola and orchestra, and 3,000 for viola and piano.” (Dalton 2016). Como bien aquí expone Primrose, el repertorio no es en absoluto pequeño, sino que sucede que se tienden a tocar siempre las mismas obras, y ahí podría residir la responsabilidad del instrumentista. Dice

⁴⁴ Esa imagen siguió hasta nuestros días, inclusive hoy en día se puede encontrar gente que cree que quienes tocan viola son demasiado decréptos o inmorales para tocar el violín y fueron sentenciados a pasar el invierno de su descontento tocando la viola. (Dalton 2016)

⁴⁵ Lo dice Ivry Gitlis en el documental sobre el violín *The Art of the Violin*, parte 1 (min.: 14.25). Extraído de https://www.youtube.com/watch?v=3_kS_UPYlmg

Primrose también: “Certainly, it is smaller than that written for the violin or piano, but violinists and pianists, too, tend to present over and over the standard repertoire in their programming” (Dalton 2016). A pesar de ser más amplio su repertorio, tanto los violinistas como los pianistas tienden a presentar una y otra vez su repertorio estándar en sus programas, habla aquí de un repertorio usual/estándar, que seguramente ha pasado por un proceso de estandarización, que a su vez puede llegar a darse por medio de la repetición, ya sea de las obras más aceptadas, o las mas populares, o lo que fuere.

Qué hace que una obra sea estándar y Qué no, puede ser otra de los posibles razones que podríamos tener en cuenta al momento de hacer entrar en consideración a la Viola, una de las causas posibles por las cuales la viola recurre a obras de otros instrumentos, para a través de estas, llegar a estándares superiores, por así decirle, estándares que harían que el instrumento entrase en consideración dentro del mundo de la Viola en particular, y el mundo de la música en general.

En resumidas cuentas, encontramos entonces varias posibles razones por las cuales la viola podría recurrir, o generar la sensación de necesitar recurrir con frecuencia a las obras que se encuentran dentro del repertorio de otros instrumentos para sumarlas al propio: obras compuesta para instrumentos *extintos*, falta de popularidad o no contar con el favor popular, problemas mecánicos/técnicos del instrumentos, falta de referentes, simple desconocimiento del repertorio por parte de los mismo intérpretes, o una suerte de negligencia por parte del instrumentista. Todas estas son razones que posibilitan justificar el proceso de préstamo, y la falencia aparente de repertorio dentro de los períodos antes citados, pero es el último punto sobre el cuál deberíamos posar la mirada, entendiendo la responsabilidad y la importancia que tienen los mismos instrumentistas con respecto al tema en cuestión.

IV- La gente dice

Algunas conclusiones emergentes en la encuesta⁴⁶

⁴⁶ Anexo *Recogida y Analisis de Información; y Análisis de las preguntas.*

Realizamos, dentro del marco del presente trabajo, una encuesta a treinta y dos personas provenientes del entorno musical de la ciudad de Córdoba-Argentina a fin de recolectar datos empíricos que aportasen información por medio de categorías emergentes y porcentajes, que se utilizara para ayudar al desarrollo del trabajo. Si bien el cuestionario que efectuamos para este trabajo en particular posee únicamente un carácter indagatorio y de sondeo, debido a que el total de personas que participaron en el proceso supera mínimamente las treinta personas, hemos podido extraer algunas conclusiones, algunas que se condicen con ideas formuladas antes de que los participantes respondiesen las preguntas, y otras logradas después de respondidas dichas preguntas.

Antes de siquiera desarrollar las preguntas del cuestionario, teníamos la idea, por ejemplo, de que la gran mayoría de los músicos iban a responder con dudas o iban a demostrar un desconocimiento total de las obras del repertorio solista específico del instrumento dentro de los períodos Barroco a Romanticismo, pero al contrario de lo que presuponíamos, más del 76% expone conocer repertorio solista de la viola, y entre el 40% y el 50% de las personas encuestadas respondieron además nombrando a los compositores y obras más relevantes del repertorio solista de la viola en esos períodos, como ser los Conciertos para Viola y orquesta de F.A. Hoffmeister, el Concierto para viola y orquesta de C. Stamitz, los Concierto para viola/s y orquesta de G.P. Telemann, el Concierto para viola y orquesta de Béla Bartók, el concierto para viola de W. Walton, entre otros.

Otra idea o preconcepción que teníamos era que en su mayoría, se pensaba que el repertorio de la viola era repetitivo, y comprobamos que un gran porcentaje opina que esta afirmación es correcta: del 81,25% que conoce repertorio solista de la viola, el 56,25% opina que con frecuencia el repertorio tiende a repetirse. Tan solo un 32,25% alega no conocer nada del repertorio solista de la viola, lo cual no se condice con el porcentaje que esperábamos obtener de este muestreo.

Pensábamos con anterioridad que las obras del *repertorio prestado* iban a ser nombradas con frecuencia entre los participantes, pero muy pocos nombraron, por ejemplo, la sonata Arpeggione de F. Schubert, o las sonatas para viola y piano de J. Brahms del Op. 120, un número mayor nombro suites o partitas de J.S. Bach, pero otra vez, un número menor al que esperábamos obtener.

La idea previa de que el pensamiento general sobre que el repertorio de la viola es escaso y repetitivo se vio claramente respaldado cuando el 56% de los encuestados opinó

que es limitado, y el 65% expuso que este se repite con frecuencia, además de surgir como calificativos del repertorio en las respuestas a algunas de las preguntas, junto con otros calificativos tales como "poco virtuoso" y "limitado".

Al preguntar sobre el lugar que ocupa la viola dentro del total musical, muchas de las respuestas alegaban que era tomada más como un instrumento de relleno, u acompañamiento, como observamos en las siguientes afirmaciones extraídas de las encuestas: " desde el comienzo no fue tomado como un instrumento solista sino más para rellenar [...]", u otra en la exponen que " desempeña un papel de acompañamiento armónico". Estas y otras respuestas le otorgan la calidad de acompañamiento y relleno armónico- a pesar de que el porcentaje mayor opina que no es un instrumento de relleno, más del 60% no lo considera un instrumento solista-, a pesar de esto, un pequeño número de los participantes nombra al instrumento en su faceta solista.

V- Conclusiones y Discusiones

A lo largo de este trabajo hemos visibilizado cómo a lo largo de la historia, especialmente en el periodo que abarca del Barroco al Romanticismo, la viola tomó prestado repertorio de otros instrumentos a fin de enriquecer el propio por diferentes razones, que desde nuestra perspectiva estaban estrechamente relacionadas con los mismos intérpretes. Sintéticamente esto se ve reflejado, por ejemplo, en la escases de referentes de jerarquía, en la imagen de la viola mayormente como instrumento de relleno, en la falta de interés por los luthier en introducir mejoras al instrumento, visible en la misma escases de repertorio solista original para el instrumento, en la falta de popularidad revestida por la viola, entre otras.

En función a lo expuesto recuperado desde una perspectiva histórico-musical, sostenemos que dicha situación tiene un correlato que puede ser leído desde una perspectiva sociológica. A partir de la propuesta de Bourdieu este correlato podría entreverse, por ejemplo, de la siguiente manera: Bourdieu describe a los factores legitimadores del arte, tales como las figuras en torno a las que uno se define, las academias, la acción educativa, el poder hegemónico, tal y como se ven en la música y como ya

expusimos en este trabajo; expone la posición de la escuela como medio legitimador de una parcialidad, generador de moldes y límites, que son los que después son tomados por los mismos artistas, y que son estas fronteras las que tenemos que buscar sobreponer para así generar el cambio de actitud ante la toma de posturas; plantea la existencia de posiciones diferentes que puede tomar un agente- del arte en este caso- y que la toma de una posición delimita la acción de la persona, generando auto condicionamientos, llevándonos a criticar aquellos posicionamiento que no generan movimiento aparente en el medio, tal como la pasividad a la hora de cuestionar y cuestionarse; al plantear la importancia de la escuela/academia como reproductor de los capitales culturales hegemónicos, genera interrogantes en quienes, por no cuestionar el sistema en su momento, reproducimos el capital cultural, perpetuando el sistema de dominación (dominador-dominado), entre otras.

En consecuencia a lo desarrollado, y además en proyección de nuestro posicionamiento, sostenemos que para transformar esta historia de préstamos y de *ocupar el segundo lugar*, somos los mismos instrumentistas los que podemos dejar de reproducir la historia de tomar prestado, y cambiarla al entender nuestro rol, no solo como un rol de intérpretes, sino como agentes dentro de la estructura social en la que estamos insertos.

Sumado a esto y enfocando en la revisión del problema en el ámbito de la formación, licenciados en formación de una universidad pública, pensamos que nuestra tarea, además de la de interpretar y tocar nuestro instrumento, es la de entender que el arte como práctica social también es una práctica política, es decir, una práctica que abre nuevos horizontes sociales, y además define relaciones entre quienes participan de un grupo o grupos sociales.

A partir de lo desarrollado y abriendo caminos para el debate, suponemos que es en gran parte, como ya señalamos, responsabilidad nuestra, de los propios instrumentistas, el hacer que el instrumento se posicione en el lugar que queremos posicionarlo, o que permanezca en el lugar en el que hoy por hoy se encuentra, como bien lo exponía William Primrose en el antes citado escrito de David Dalton (2016), y si tomamos la idea de Bourdieu sobre la toma de posiciones, en el que tomar una posición dentro del campo significa tanto la adopción de una postura, como la negación de toda otra serie de posibilidades⁴⁷, el adoptar la postura de seguir repitiendo los *malos patrones*⁴⁸, hace que no avancemos; depende de cada uno de nosotros el defender lo que es nuestro y lo que nos atañe.

⁴⁷ Ver capítulo *Una lectura sociológica*.

⁴⁸ Malos patrones en cuanto a la lectura negativa que se entredijo en lo antes expuesto, la repetición excesiva de unas pocas obras, la asimilación de comentarios negativos, la pasividad de acción, etc.

A propósito de ésta situación, Pierre Bourdieu escribe en su texto *El campesino y su cuerpo*, dentro del libro *El baile de los solteros*, un relato que se amolda a una parte de la situación que nos aqueja, y en él expone cómo se van repitiendo moldes dados por el *hábitus*⁴⁹, describe cómo en determinado momento, la visión que posee la gente de las ciudades, o los mismo campesinos que han salido del pueblo para volver con una visión *renovada* (los sectores hegemónicos), con respecto a aquellos campesinos que siempre han sido campesinos, es que estos últimos son poco sociables, desarreglados, torpes y hoscos, los llama los *campesinos acampesinados* y llegado a determinado punto, según Bourdieu "al campesino [acampesinado] no le queda más remedio que interiorizar la imagen de sí mismo que se forman los demás, por mucho que se trate de un estereotipo. Acaba percibiendo su cuerpo como un [...] cuerpo acampesinado" (Bourdieu 2004:116). Siguiendo este paradigma, podemos decir que son muchas las ocasiones en que los instrumentistas adoptan posturas que no les corresponden, toman posiciones que de alguna forma les están impuestas por factores externos.

Según Pierre Bourdieu "hay pocos agentes sociales que, como los artistas y los intelectuales, dependan tanto de la imagen que los otros - y en particular, los otros artistas- tienen de ellos y de lo que hacen para ser, para darse una imagen de sí y de lo que hacen (Bourdieu 2010:92,93), y es justamente esa idea la que debemos enfrentar, dejar de tomar la postura de *acampesinados* impuesta por lo que dicen los otros, y construir significación desde el lugar en que queremos estar; apoyar el progreso de nuestro propio instrumento, en este caso aplicado a la Viola, debido a que es el instrumento que nos compete, pero debería de ser extensivo para todos los instrumentos: ocupar el lugar que creemos debemos ocupar, y hacerlo por y para nosotros mismos, y así discutir sobre las ideas negativas que de nosotros se tiene.

Nos parece entonces que poder interpelar nuestra propio rol, nuestras propias prácticas, etc., es adentrarnos en el espacio del hábitus y en todo caso rupturarlo para comenzar a pensar nuevas alternativas de acción. Esta interpelación podría como hipótesis tener dos vertientes:

- Instancias de trabajo de reflexión sobre la propia práctica y acción.
- Espacios de trabajo institucionales/académicos a fin de facilitar estos lugares de debates, incorporando a las que hay, conocimientos de otras materias que nos enseñen a

⁴⁹ Anexo *Definiendo conceptos*.

profundizar miradas; las mismas miradas sociales para lograr construcciones identitarias con compromiso social desde el mundo del arte en general y la música en particular.

VI - Palabras finales

Como ya expusimos con anterioridad, la encuesta hecha para este escrito deja mucho espacio para volver a pensar y reconstruir. A partir de nuestras reflexiones vemos como una de las posibilidades que se podría trabajar con el cuestionario, en función a las preguntas realizadas. Además, otra de las alternativas que se nos ocurre es ampliar la muestra, a fin de poder sacar conclusiones más cercanas a los procesos que se observan con frecuencia en el ámbito musical cordobés, y además, modificando el cuestionario, elaborar un análisis más cuantitativo, a fin de apreciar tendencias evidenciadas en porcentajes y estadísticas relacionadas a los hábitos de los mismos instrumentistas. Como última propuesta a lo que se refiere a la recolección de información, pensamos en la posibilidad de hacer algunas entrevistas personales.

En otra dirección y realizada ya nuestra reflexión sobre nuestro propio rol como instrumentistas, podría indagarse más aún en otros agentes legitimadores, como ser las instituciones, los profesores, los espacios de reproducción como los teatros, en los que la falta de programación de repertorio para viola es evidente, hacer hincapié en la forma de formulación de los moldes de los públicos, el rol de los críticos en esta cuestión, en fin, cuestionar los demás agentes antes expuestos que conviven e interactúan dentro y fuera de la obra de arte.

Lejos de ser un trabajo cerrado en sí mismo, nos limitamos a abrir interrogantes y caminos para aquellas investigaciones futuras que ayuden a una mejor comprensión y desarrollo de los instrumentistas en particular, y los músicos en general en el área que a cada uno le compete.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del Arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997): *Razones prácticas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2004): *El baile de los solteros*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2010): *El sentido social del gusto*. Argentina: Ediciones siglo veintiuno.
- Dalton, David (1988): *Playing the Viola. Conversations with William Primrose*. London: Oxford University Press.
- Dalton, David (2016): *The Viola and Violist*. Primrose international Achive. Brigham Young University. (<http://sites.lib.byu.edu/piva/viola/>). Consultado por última vez el 09.12.2015. 12:18hs.
- Danks, Harry (1979): *The viola D'amore*. England: Casadesus Centenry Edition-Stephen Bonner.
- Forsyth, Cecil (1982): *Orquestration*. London: Dover Publication Inc.
- López Javier María (2011): *Breve historia de la Música*. Madrid: Ediciones Nowtilus. Colección Breve Historia.
- Menuhin, Yehudi / Primrose, William (1976): *Violine und Viola*. Tübingen: Edition Bergh.
- Nelson, Sheila M. (2003): *The Violin and Viola. History, Structure, Techniques*. Mineola,EE.UU: Dover Publications, Inc.
- Prieto, Carlos (2011): *Adventures of a cello.Revised Edition*. Texas: First University of Texas Press edition.
- Romnant, Mary (2002): *Historia de los instrumentos musicales*. Traducción de José M. Pinto. Barcelona: Editociones Robinbooks.
- Stowell, Robin (2001): *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- White, John (2006): *Lionel Tertis. The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge, Inglaterra: The Boydell Press.
- Zanni Patricia María (1999): *El repertorio de la Viola*. Córdoba, Argentina.
- Zeyringer Franz (1985): *Literatur für Viola*. 2nd edition. Hartberg, Austria, Schönwette. Visto en <http://music.lib.byu.edu/piva/zeyringernp2.htm>. Último ingreso: 30.03.2016, 14:54hs.

Diccionarios

Digital Real Academia Española-DRAE (2014): Visto en <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014> .

Dubois Jean y otros (1994): *Diccionario de Lingüística*. Madrid: Editorial Alianza.

Moreno Martínez Matilde(2005). *Diccionario lingüístico-literario*. Madrid: Editorial Castalia.

Randel, Don Michael (2003): *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.

Real Academia Española-RAE (1984): *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe.

The New Grove (1980): *Dicctionary of Music and Musicians*. Crawdorsville, Indiana: R.R. Donnelly & Co.

Anexo

Conceptos

Hábitus: Se define como un sistema de disposiciones duraderas y transferibles, estructuradas a partir de estructuras estructurantes que organizan las prácticas y representaciones. El hábitus está formado por un conjunto de relaciones históricas incorporadas por los sujetos bajo la forma de esquemas mentales y corporales, de percepción, apreciación y acción. (Bourdieu, 1997)

Legítimo, ma: (en inglés Legitime) (del latín *legitimus*) adj. Conforme a las leyes// Cierto, genuino y verdadero en cualquier línea (RAE 1984:822).

Tomando esta definición como comienzo en el proceso de explicar cómo la utilizaremos en este escrito, resalto ciertos puntos de lo que la RAE define. Al estar conforme a las leyes, deberíamos también delimitar las leyes, o por lo menos delimitar el campo en el cuál estas leyes se aplican, en el caso del arte en general, estas leyes están de algún modo estipuladas por las clases hegemónicas, las clases que terminan por ser los consumidores del arte, y no así quienes lo producen, porque no depende de estos últimos el estar o no legitimados. La segunda parte de la definición expone que el hecho de que algo sea legítimo lo convierte en algo cierto, genuino y verdadero, lo que quiere decir que si no es legítimo, si no está legitimado, no reviste el grado de "veracidad" que sí reviste lo legitimado. En el siguiente escrito, utilizaremos el término con esta última acepción, más relacionado a algo "cierto, genuino y verdadero", aunque no por esto signifique que lo otro esté por fuera. "Como la política, la vida del arte consiste en una lucha por ganar adhesiones" Schücking (Bourdieu 2010:103). Una lucha por ganar adhesiones, por ganar popularidad, por ganar aceptación, para llegar a ser legítimos. En definitiva, el término significaría que el ente generador de las leyes acepta como genuino, verdadero y auténtico a tal o cual obra de arte, y por medio de ese proceso, le otorgaría el grado de *legítimo* o *legitimado*.

Prestar: (En inglés Borrow)(del latín *preaestare*.) tr. Entregar a uno dinero u otra cosa para que por algún tiempo tenga el uso de ella, con la obligación de restituir igual cantidad o la misma cosa. (RAE 1984:1101)//Préstamo: m. Acción y efecto de prestar (entregar algo a

alguien para que lo devuelva)” (DRAE 2014). El término en su acepción más usual presenta a un ente que posee algún bien (sea material, o no) que se lo cede a otro ente en carácter transitivo, serían respectivamente el prestador y el receptor del objeto; la situación común remarca el carácter transitivo de dicho préstamo, y agrega un proceso en el cuál el receptor debe devolver a su poseedor original el bien prestado.

Pero existen otras lecturas del término, como por ejemplo en la lingüística: Palabra tomada de otras lenguas vivas, que suele sufrir un proceso de adaptación morfológica, fonética, etc. (Moreno Martínez Matilde 2005)//m. Ling. Elemento, generalmente léxico, que una lengua toma de otra“(DRAE 2014)// Se da un préstamo lingüístico cuando un habla A utiliza y acaba por integrar una unidad o un rasgo lingüístico que existía con anterioridad en un habla B y que A no poseía; la unidad o rasgo tomado es llamado préstamo. El préstamo es el fenómeno sociolingüístico más importante en todos los contactos de lenguas, es decir, de manera general, todas las veces que existe un individuo capaz de utilizar total o parcialmente dos hablas distintas. Está íntimamente vinculado al prestigio que posee una lengua o el pueblo que la habla -ennoblecimiento- o al desprecio que se tiene por una o por otro-envilecimiento-(Dubois Jean 1994). Es este el significado más relacionado a la lingüística el que más se asemeja a la aplicación que utilizaremos en este escrito. En esta concepción del préstamo, el bien que pasa de uno a otro (en el caso de la lingüística se trata de un elemento léxico) es *tomado* en vez de ser *cedido*, como ocurría con la primera definición. Y además, el elemento tomado no hace falta que sea devuelto, ya que ambas partes que participan del proceso de préstamo poseen el bien con su propia adopción del mismo, únicamente sucede que quién lo toma, lo va a modificar hasta hacerlo propio y enriquecer así el corpus de sí mismo. En el siguiente escrito, al utilizar este significado más relacionado con la lingüística, el bien tomado será la obra musical que ha sido concebida para algún otro instrumento, y que luego es tomado en este caso por la viola, a fin de engrosar y enriquecer su repertorio, es por esto que gran cantidad de veces el término utilizado será *repertorio prestado*, haciendo hincapié justamente en que el préstamo se realiza sobre una obra y no solo un gesto, como puede llegar a denotar la definición de la lingüística, que toma únicamente elementos.

Repertorio usual: El término en sí simplemente significa que dentro del total de las obras que comprenden el repertorio de un instrumento, existe una parcialidad del mismo

que suele investir mayor popularidad, y tiende a ser más conocido, como así también más interpretado. Con este significado, el *repertorio usual* sería aquel con el que con mayor frecuencia solemos convivir y que con mayor frecuencia se suele interpretar, tanto dentro de las esferas profesionales, como así también las esferas de aprendices y estudiantes.

Audios

I- Sonata *Arpeggione* D 821, de Franz Schubert

- *Bruno Giurana*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=K90HIYi82t8>
- *Ori Kam*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=aocQOWSanuk>
- *Tabea Zimmermann*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=MssV6maBcvs>

II- Sonata para viola y piano Op. 120 nro. 1, de Johannes Brahms

- *Lionel Tertis*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=NwXpg0I2VtE>
- *Ori Kam*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=tFT2SiIIMc4>
- *Yuri Bashmet*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=jDINKCa8Rh4>

III- Sonata para viola y piano, Op. 120 nro. 2, de Johannes Brahms

- *Bruno Giurana*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=NhMk2HGrVKM>
- *Tabea Zimmermann*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=MssV6maBcvs>

IV- Concierto para clarinete y orquesta K.622, de Wolfgang Amadeus Mozart

- *Rainer Moog*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=-Y1a5R1R9xl>
- *Tabea Zimmermann*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=Kncn2FVaFXQ>

V- Fantasia Cromática BWV 903a de Joahann Sebastian Bach- Kodaly

- *Max Baillie*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=O9j2fNPRiZ8>
- *Nabuko Imai*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=2PY6dxJijvM>

VI- Ciaccona de la partita número 2 para violín BWV 1004, de J.S. Bach.

- *Jesus Rodolfo*. Extraído de <https://www.youtube.com/watch?v=9NzBzVDb0HA>
- *Wladimir Kossjanenko*. Extraído de https://www.youtube.com/watch?v=C54Ka_VrSxU

Competiciones

1- Competición Internacional de Viola Lionel Tertis.:

Competition Repertoire 2016

List A

Bax: Sonata - *Studio Music - Chappell*
Bliss: Sonata - *Oxford University Press*
Bloch: Suite for Viola and piano (1919) - *G.Schirmer*
Bowen: Sonata in C Minor - *Schott*
Brahms: Sonata in E flat Op.120/2 - *any edition*
Brahms: Sonata in F minor Op.120/1 - *any edition*
Clarke: Sonata - *Chester Music*
Hindemith: Sonata in F Op.11/4 (1919) - *Schott*
Schubert: Arpeggione Sonata D821 (1824) - *any edition*
Shostakovich: Sonata Op.147 (1975) - *Boosey & Hawkes*

List B (to be played from memory)

Bartok: Concerto - *Boosey & Hawkes* (either edition - please specify)
Bowen: Concerto Op.25 - *Josef Weinberger*
Hindemith: Der Schwanendreher - *Schott*
Penderecki: Concerto - *Schott*
Schnittke: Concerto for Viola and orchestra - *Boosey & Hawkes*
Walton: Concerto / 2002 Edition (solo part revised Frederick Riddle) - *Oxford University Press*

List C (to be played from memory)

Bach: Sonata No 1 in G minor, BWV 1001 (originally for solo violin)
Bach: Partita No 2 in D minor, BWV 1004 (originally for solo violin)
Bach: Suite No 4 in E flat, BWV 1010 (originally for solo cello)
Bach: Suite No 5 in C minor, BWV 1011 (originally for solo cello)
Bach: Suite No 6 in D, BWV 1012 (originally for solo cello)

List D (compulsory for all competitors)

Stuart MacRae - "fenodyree"

This piece can be downloaded from <https://selfy.com/p/7MKN/>. The piece is available for the duration of the competition. Please note: THIS PIECE MUST NOT BE PLAYED IN PUBLIC until after the competition as the world premier will be given on Saturday 19th March 2016.

2-Competición Internacional de Viola Bashmet. Visto en

www.bakitone.com/doc/pdf/Bashmet_Competition_Eng_437.pdf

I ROUND

A) J. S.Bach

Two contrasting parts of the Sonatas and Partitas for solo violin BWV 1001-1006 or Suite for solo cello BWV 1007-1012 (optional at the discretion of the performer)

B) Compulsory piece for viola solo (lasting 5-6 minutes)

II ROUND

A) Any work of a large-scale form of any XX century composer for Viola solo or for Viola and Piano, or its part or fragment (running time at least 10 and not more than 15 minutes)

B) W. A. Mozart

The first or the third movements from the Duets for Violin and Viola:

№ 1 in G major K423

№ 2 in B flat major K424

or Finale «Kegelstatt» — trio Es-dur for Clarinet, Viola and Piano K 498

III ROUND

A) J. Brahms

The first and the second movements of the Trio for Viola, Cello and Piano in A minor op. 114 or the first and the second movements one of Sonatas for Viola and Piano op. 120 (optional at the discretion of the performer)

B) R. Schumann

Adagio and Allegro op. 70

or two pieces from the «Fairy pictures» op. 113 for Viola and Piano (optional at the discretion of the performer)

3- Competición Internacional de Viola de Múnich.

Visto en http://jeunesse.it/upload/download/1393457352_conditions-2013-100.pdf

Viola	14	
<i>Pre-selection</i>	Repertoire	
a) J. S. BACH, from a suite for violoncello solo BWV 1009, 1010 or 1011 (with or without scordatura): each with Praeludium, Sarabande and Gigue b) JOSEPH JONGEN, Allegro appassionato op. 79 c) GEORGE ENESCU, Konzertstück		6. one of the following works with piano: ARNOLD BAX, Sonata BENJAMIN BRITTEN, Lachrymae – Reflections on a song of Dowland REBECCA CLARKE, Sonata HANS WERNER HENZE, Sonata (1979) PAUL HINDEMITH, one of the three sonatas: op. 11 no. 4 or op. 25 no. 4 or 1939 DMITRI SCHOSTAKOWITSCH, Sonata op. 147 Isang Yun, Duo
<i>First Round (20–25 minutes)</i>		<i>Semi-final with the Munich Chamber Orchestra (without conductor)</i>
1. one of the following works: ADOLF BUSCH, Suite op. 16a PAUL HINDEMITH, one of the solo sonatas MAX REGER, one of the three suites op. 131 d 2. one of the following works: BARTOLOMMEO CAMPAGNOLI, Caprice no. 17 NICCOLÒ PAGANINI, Caprice no. 13 or no. 20 JOHANNES PALASCHKO, op. 36 no. 20 "Jagd" (IMC N.Y.) MAURICE VIEUX, from 20 Nouvelles Études no. 1 or no. 8 (Leduc) HENRI VIEUXTEMPS, Capriccio in C minor op. posth. 3. A work to be freely selected	7. one of the following concerts: FRANZ ANTON HOFFMEISTER, in D major CARL STAMITZ, in D major op. 1 8. TIGRAN MANSURIAN, composition commissioned for the ARD Music Competition 2013 The sheet music will be supplied along with the admission to the competition. The commissioned composition may be performed with the music, it may not be publicly performed prior to the competition.	

4. one of the sonatas: JOHANNES BRAHMS, op. 120 no. 1 or no. 2 FRANZ SCHUBERT, in A minor (Arpeggione) D 821 ROBERT SCHUMANN, Märchenbilder op. 113 5. one of the following works for viola solo: LUCIANO BERIO, Sequenza for viola solo HANS JÜRGEN VON BOSE, "vom Wege abkommen" GYÖRGY KURTÁG, Jelek (Signes) op. 5 GYÖRGY LIGETI, Sonata: one movement to be freely selected BRUNO MADERNA, Viola KRZYSZTOF PENDERECKI, Cadenza ARIBERT REIMANN, Solo IGOR STRAWINSKY, Élégie

4-Competición Internacional de Viola de Thailandia. Visto en <http://www.dmmusic.org/StringCompetition2015.pdf>

VIOLA

Semifinal for Viola / group A (Max. 20 mins)

- Part I : J.S. Bach
Two contrasting movements from either:
 - Sonatas and Partitas for Violin solo WV 1001-1006 or
 - Suites for Cello solo WV 1007-1012
- Part II: Important 20th century piece for Viola solo or for Viola and Piano, performed in its entirety or one movement, or a fragment. (10-15mins.)

Final for Viola / group A (Max. 30 Mins)

- Part I : One movement from one of the following works
 - Paul Hindemith
 - Sonata for Solo Viola, Op. 11 No. 5 (1919)
 - Sonata for Solo Viola, Op. 25 No. 1 (1922)
 - Sonata for Solo Viola, Op. 31 No. 4 (1923)or one of the following composers :
 - Brahms :1st and 2nd movement from one of the Sonatas for Viola and Piano Op.120
 - Schumann: Adagio and Allegro Op. 70
 - Schumann :Two pieces from the Fairy tales Op. 113
 - Schubert : "Arpeggione" viola sonata 1st movement (viola & piano)
- Part II : 1st and 3rd movements only
 - Bach, J.C. Concerto in C
 - Hoffmeister, F.A. Concerto D Major
 - Stamitz,C. Concerto No. 1 for Viola in D Major
 - Bloch – Suite for Viola and Orchestra
 - Hummel – Fantasia on a Theme by Mozart

5-Competición Internacional de Viola de Tokyo. Extraído de <http://tivc.jp/download/3rdTIVCeng.pdf>

■ REQUIRED REPERTOIRE

1) Preliminary Selection

Please record on DVD one entire suite from ① and ② respectively and submit to us;

- ① Choose one of the suites (all movements) below;
- Max Reger: Suite for solo viola No. 1 in G minor op.131d-1
 - Max Reger: Suite for solo viola No. 2 in D major op. 131d-2
 - Max Reger: Suite for solo viola No. 3 in E minor op. 131d-3
- ② Choose any two movements from one of the suites below;
- Benjamin Britten/arr. Nobuko Imai: Suite for solo viola No. 1
 - Benjamin Britten/ arr. Nobuko Imai: Suite for solo viola No. 2
 - Benjamin Britten/ arr. Nobuko Imai: Suite for solo viola No. 3
- *Transcriptions of 3 Suites for cello arranged by Nobuko Imai, from Faber Music

2) First Round

You are required to perform the following two pieces;

- ① Franz Schubert: Arpeggione sonata in A minor D821
- ② Choose one piece from No.1, 6, 9 and 12 from Georg Philipp Telemann:12 Fantasies for solo viola
**required played by memory.*

3) Second Round

You are required to perform the following four pieces;

- ① Toru Takemitsu: A bird came down the Walk (1994)
- ② Dai Fujikura: A new work commissioned by The 3rd Tokyo International Viola Competition
- ③ Johann Sebastian Bach: Chaconne in G minor (original: Chaconne from Partita for solo violin in D minor BWV1004)
**required to play by memory.*
- ④ Choose one piece (maximum 10 minutes) of your preference **required to play by memory.*

4) Final Round①

You are required to perform the following two pieces;

① Choose one from the following pieces;

- Johannes Brahms: Sonata for viola and piano No.1 in F minor op.120-1
- Johannes Brahms: Sonata for viola and piano No.2 in E-flat major op.120-2
- Johannes Brahms: Sonata for viola and piano in G major
(original: Sonata for violin and piano in G major op.78, from Edition Peters,EP11308)

② Choose one from the following pieces;

- Bernd Alois Zimmermann: Sonata for viola solo (1955)
- György Ligeti: movements 1 and 6 from Sonata for solo viola (1991-94)
- Ichiro Nodaira: any two movements from 'En plein air' pour alto (2003)
- Akira Nishimura: Sonata I 'Whirl Dance' for solo viola(2005)
- Akira Nishimura: Sonata II 'Mantra on the C string' for solo viola (2007)
- Garth Knox: 'Fuga libre' for solo viola (2009) *commissioned by The 1st Tokyo International Viola Competition
- Toshio Hosokawa: Threnody-to the victims of the Tohoku Earthquake 3.11-for viola(2012)
*commissioned by The 2nd Tokyo International Viola Competition

5)Final Round①

You are required to perform the following piece;

Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonia concertante in E-flat major K364 (Bärenreiter)

* You may perform in scordatura-tuning. Playing by memory in scordatura-tuning is optional.
Playing by memory in normal tuning is required.

Programas de cursado en distintas instituciones

1- Programa de Instrumento Principal-Viola I a V, Universidad Nacional de Córdoba-Argentina, visto en <http://www.artes.unc.edu.ar/departamentos-academicos/musica>

PROGRAMA: (contenidos)

Viola I:

- Concierto en Sol Mayor. G.P Teleman
- Sonata en La menor. G.P Teleman

Viola II:

- Sonata K 304. Mozart
- 1 Suite (6 suites para chelo). Bach
- Concierto en do mayor. Schubert
- Concierto en Do menor. C. Bach

Viola III:

- 1 Sonata (3 sonatas para chelo y clave). Bach
- Sonata Arpeggione. Schubert
- 1 Suite. Bach
- Concierto en Re Mayor. Stamitz
- Sonata en re menor. Glinka

Viola IV:

- 1 Sonata (3 sonatas para chelo y clave). Bach
- Concierto en Re Mayor. Hoffmeister
- 1 Suite. Bach
- 1 Sonata Op. 120. Brahms
- 1 Suite Op. 131. Reger

Viola V:

- 1 Suite. Bach
- Sonata Op. 11 nro. 4. Hindemith
- Concierto. Walton
- Concierto. Bartòk

2-Programa Trabajo Final de la Universitr für Musik und Darstellende Kunst Wien (de Viena-Austria)
visto en <http://www.mdw.ac.at/studium/infoblatt/englisch/studien/Viola.pdf>

Candidates are to prepare the following programme:

- 1) A work (original composition) for Viola solo (Reger, Hindemith, Berio, Zimmermann).
- 2) One romantic Sonata and a Sonata from an other style direction
- 3) An etude from the following selection:
Dont, Gavinies, Palaschko (Knsteretden), M.Vieux, Fr.Hermann from the six concert etudes or Paganini from the 24 Capriccios
- 4) J.S.Bach's Suites for Violoncello-Solo, number 4, number 5 or number 6 or from the Solo Sonatas and Partitas for Violin: Solo number 1, g-minor Prelude and Fugue, number 3, a-minor Prelude and Fugue or from the Partita number 2, d-minor, the Chaconne or the other 4 movement
- 5) Two concerts of different style: - as
Mozart, Sinfonia Concertante, Stamitz or Hoffmeister and
One of the great modern concerts: - as Bartok, Hindemith-Schwanendreher, Concert for Viola, Milhaud 2nd concert, Krenek, Angerer, Erd, Blendinger
- 6) A chamber music work – as
Beethoven Serenata for Flute, Kodaly Terzett, Debussy Trio for Flute, Viola and Harp, Brahms „Bratschenlieder“ or Leclair Duo for two Violas number 4 D-major
- 7) Two Orchestra Solos from the following selection:
A movement from Berlioz's Harold in Italy or Strauss-Don Quixote, Strauss-„Bürger als Edelmann“, Arabella, Coppelia, Wozzeck, Freischtz or Giselle

Solo work (number1), Etude (number 3), Bach (number 4) and concerts (number 5) must be performed from memory.

3-Conservatorio Profesional de Música Francisco Escudero (Donostia-San Sebastián- España), Visto en http://conservatorioescudero.eus/wp-content/uploads/2015/02/VIOLA-Repertorio_Instrumento_Principal-GP.pdf (p.6)

Obras recomendadas para el sexto curso

No existe una única selección de obras, si no que éstas se adecuarán a cada alumno. Se introducirán, en mayor o menor velocidad y dificultad, según el desarrollo, capacidad y personalidad de cada alumno.

Obras	
<u>Viola sola</u> →	- BACH. - Repertorio del siglo XX - Estudios de carácter virtuosistico y de concierto
<u>Obras con piano</u> →	- Dependiendo de las características de cada alumnos
<u>Sonatas</u> →	- A partir del periodo Romántico
<u>Conciertos</u> →	- A partir del Clasicismo

Cuestionario

Datos solicitados a los participantes

- Datos personales:
- Edad.
- Sexo.
- Nacionalidad.
- Ciudad de residencia.
- Profesión.
- Instrumento (para aquellas personas que se dedicasen a tocar un instrumento o fuere parte de su actividad profesional).
- Cantidad de tiempo que toca el instrumento.

Preguntas:

1-¿Cómo definirías el papel que desempeña la viola en el repertorio frecuente?

2-Según tu criterio, ¿cuáles son las obras más importantes que conforman el repertorio para viola desde el período Barroco al Romanticismo?

3-¿Conoces repertorio solista de la viola? Si (Cuántas obras aproximadamente)/No.

4-¿Considera que se suele elegir el mismo repertorio de viola para conciertos/recitales/conservatorios/universidades?

- Siempre
- A menudo
- A veces
- Nunca
- NS/NC

5-¿Conoces repertorio de viola como instrumento acompañante? Si (Cuántas obras aproximadamente)/ No.

6-¿Qué tan de acuerdo estás con la siguiente afirmación?: "La viola es principalmente un instrumento solista".

- Muy de acuerdo
- De acuerdo
- En desacuerdo
- Muy en desacuerdo
- NS/NC

7-¿Qué tan de acuerdo estás con la siguiente afirmación?:"La viola es un instrumento de relleno".

- Muy de acuerdo
- De acuerdo
- En desacuerdo
- Muy en desacuerdo
- NS/NC

8- ¿Qué tan de acuerdo estás con la siguiente afirmación?: "El repertorio de la viola tiende a repetirse con gran frecuencia".

- Muy de acuerdo
- De acuerdo
- En desacuerdo
- Muy en desacuerdo
- NS/NC

9- ¿Qué tan de acuerdo estás con la siguiente afirmación?: "El repertorio de la viola es limitado".

- Muy de acuerdo
- De acuerdo
- En desacuerdo
- Muy en desacuerdo
- NS/NC

10- En caso de estar de acuerdo o muy de acuerdo con la afirmación "El repertorio de la viola es limitado", ¿a qué consideras que se debe este fenómeno?

11- ¿Cómo definirías al repertorio de la viola?

12- En pocas palabras, ¿qué características se suelen atribuir a los violistas?

13- ¿Qué tan de acuerdo estás con la siguiente afirmación?: "La viola ocupa un lugar de jerarquía en el mundo de la música".

- Muy de acuerdo
- De acuerdo
- En desacuerdo
- Muy en desacuerdo
- NS/NC

14- ¿A qué crees que se deba que la viola ocupe o no un lugar de jerarquía en el mundo de la música?

15- ¿Cómo accedes al repertorio que interpretas? (Solo para instrumentistas)

Recogida y análisis de información

Del instrumento y de la muestra

Para obtener información sobre las hipótesis elaboradas sobre el mundo de los violistas, se realizó una encuesta⁵⁰ exploratoria. La misma fue difundida entre los días 08/03/2016 y 13/03/2016 por medio de un link en grupos de Facebook relacionados principalmente con entornos de formación, sujetos no profesionalizados o en vías de profesionalización.

El cuestionario es anónimo e incluye preguntas abiertas (siete), semi-estructuradas (dos) y estructuradas (seis).

De un total de cincuenta y dos (52) personas que ingresaron al link, treinta y dos (32) respondieron a las preguntas.

La muestra que respondió la pregunta está compuesta de la siguiente manera: el 93,75% exponen desempeñarse como instrumentistas; 18,75% cumplen funciones como docentes/profesores; 12,5% de los participantes del cuestionario desempeñan tareas como compositores; y el 3,13 expone ser estudiante. Claro está que algunos de los participantes cumplimentan variados roles en la música, pudiendo ser considerado tanto instrumentista como docente, o compositor, etc. Salvo uno peruano, todos los participantes eran de procedencia argentina, y todos residían en la ciudad de Córdoba capital- Argentina-, a excepción de un caso, residente de la ciudad de La Plata.

Análisis de las preguntas

Preguntas abiertas categóricamente emergentes

A continuación se detallan las categorías que emergieron del análisis de las respuestas:

Pregunta 1

Apoyo, relleno y solista.

Pregunta 2

Seis suite de Johann Sebastián Bach/ Brandemburgués nro. 6 J.S. Bach/Partitas para violín de J. S. Bach

Conciertos de Franz Anton Hoffmeister (re M y do M)

Concierto de Carl Stamitz

Concierto en Sol M de Georg Philipp Telemann

Sonata Arpeggione de Franz Schubert

Concierto de William Walton

Concierto de Béla Bartók

Dúos para violín y viola de Wolfgang Amadeus Mozart

Haroldo en Italia de Héctor Berlióz

Dúos de W.A. Mozart para Violín y Viola/Sinfonía Concertante para Violín y Viola

Concierto para Viola y Orquesta de Paul Hindemith

Sonata Para Viola y Piano de Mijaíl Glinka

Sonata para Viola y Piano de Rebeka Clark

Reflexión para Viola y Piano de Benjamín Britten

Concierto para Viola y Orquesta de Christian Philip Emanuel Bach

Cuartetos tardíos de Joseph Haydn

Nocturno para Viola y Piano de Ludwig van Beethoven

Sonata para Viola y Piano de Johannes Brahms

Cuartetos de cuerdas de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Brahms

Romanza de Max Bruch

Pregunta 10

Falta de popularidad, problemas estructurales (registro limitado, poco volumen), popularidad de otros instrumentos, desconocimiento del instrumento, falta de interés de los violistas en investigar, falta de partituras en instituciones, profesores no enseñan variedad de repertorio, falta de programación de repertorio de la viola, uso frecuente de transcripciones, no tomada la viola como solista.

Pregunta 11

Abundante pero desconocido, escaso/limitado, poco virtuoso, repetitivo.

Pregunta 12

Vagos, lentos, desafinados, fuera de tiempo, amigables, divertidos, no protagonistas, tocan poco en obras orquestales y solistas, pocos buenos y muchos malos intérpretes, se les toma el pelo, discretos, NSNC.

Pregunta 14

Falta de repertorio, repertorio relacionado a los conjuntos, su timbre y registro, estar relacionado al acompañamiento, falta de popularidad, popularidad de otros instrumentos, construcción social, desconocimiento por parte del público en general.

Pregunta 15

Internet, profesores, colegas, bibliotecas.

Porcentajes

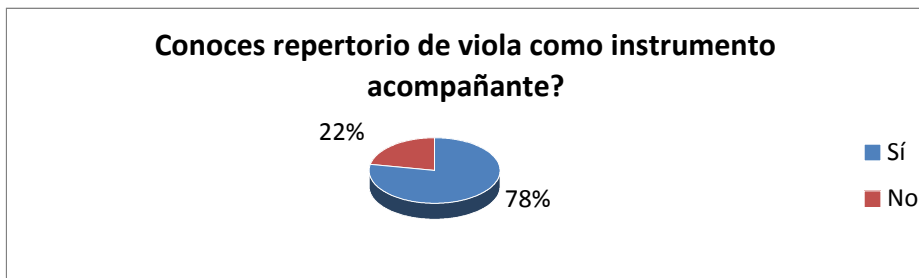
Pregunta 3



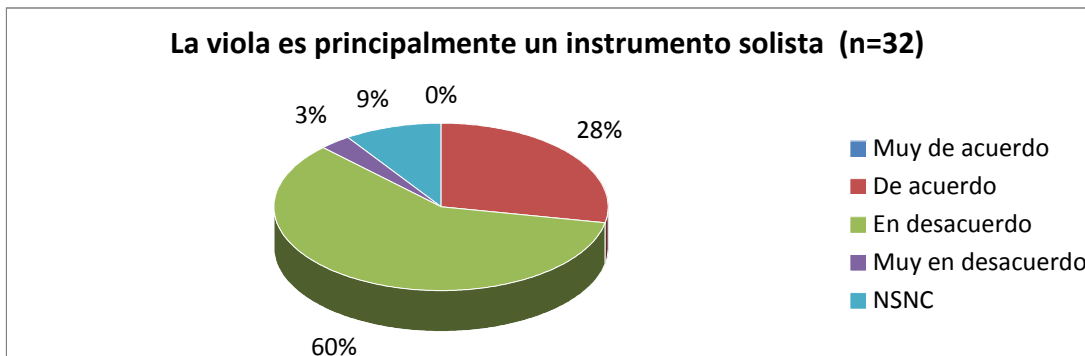
Pregunta 4



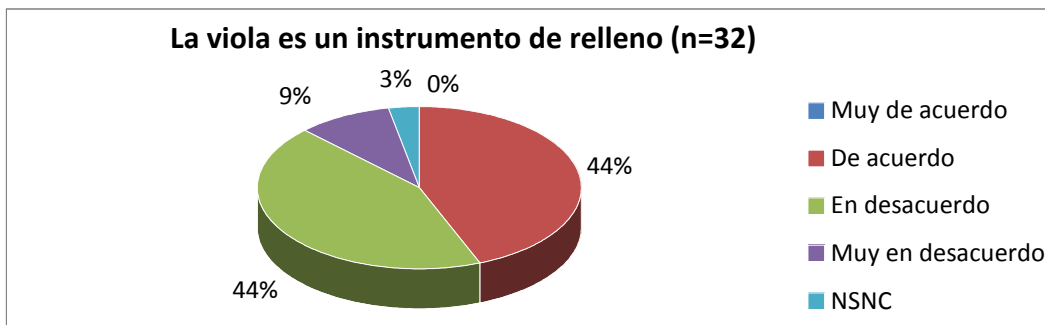
Pregunta 5



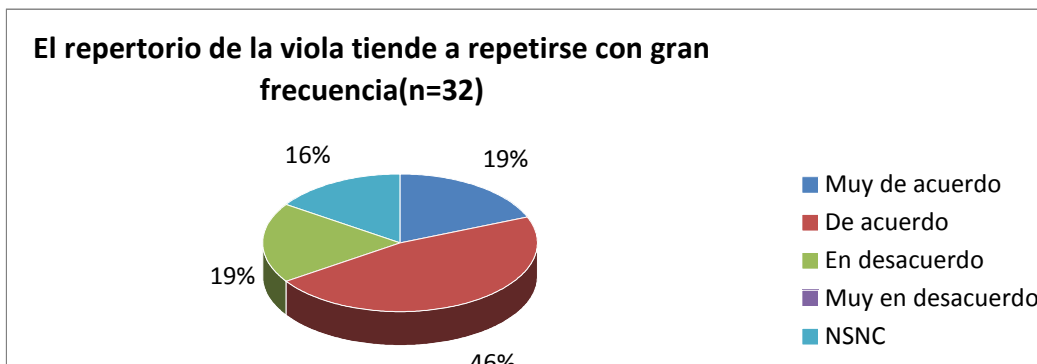
Pregunta 6



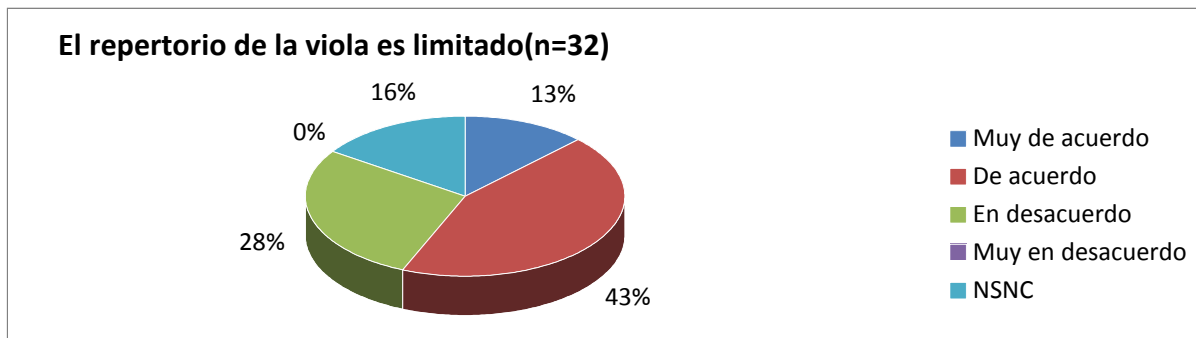
Pregunta 7



Pregunta 8



Pregunta 9



Pregunta 13

